



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Isabel Almeida Carneiro

Notas sobre a forma-colagem

Rio de Janeiro

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Isabel Almeida Carneiro

Notas sobre a forma-colagem

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre, no Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a Dr^a Leila Maria Brasil Danziger.

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C289 Carneiro, Isabel Almeida.
Notas sobre a forma-colagem / Isabel Almeida Carneiro. – 2010.
98 f. : il.

Orientadora : Leila Maria Brasil Danziger.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Artes plásticas – Teses. 2. Colagem – Teses. 3. Apontamentos - Teses. I. Danziger, Leila Maria Brasil. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 73

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Isabel Almeida Carneiro

Notas sobre a forma-colagem

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre, no Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 12 de março de 2010.

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Leila Maria Brasil Danziger (Orientadora).
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum.
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a Dr^a Cristina Adam Salgado Guimarães.
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro

2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Eliana e Assis pelo apoio.

Aos meus irmãos mais velhos Mariana, Henrique e Alberto pela ausência carinhosa.

Agradeço, em especial, a Priscilla Xavier pelos cafés da manhã, pelo bom senso, pelo interesse e respeito ao meu trabalho.

Agradeço aos amigos que foram trazidos com o mestrado, em especial a Carla Hermann pelo auxílio luxuoso de seus textos, a Jacqueline Siano pelos cafés em tardes vazias e melancólicas e ao Felipe Ney pela inteligência das conversas tardias.

Agradeço aos queridos amigos e colegas Denise Espírito Santo, Ediléia Barros, Ronaldo Auad, Luciano Vinhosa, Tina Montenegro, Daniel Zandonade, Fernanda Pequeno, Luiz Cláudio França, Elisa Rosa, Jaime Oliveira, Kitty Fernandes, Andrea Goeb, Wilson Arbex, Eduardo Cruz, Tadeu Mourão, Rosângela, David Cunha, Bia Pimenta e Elizete Almeida, que de diferentes maneiras me ajudaram neste solitário processo.

Agradeço aos professores Ricardo Basbaum, Cristina Salgado e Malu Fatorelli pela leitura e participação na banca de defesa e de qualificação.

Agradeço a todos os professores do PPGArtes, em especial a Roberto Corrêa dos Santos, Sheila Cabo Geraldo e Cláudio da Costa que foram grandes mestres e incentivadores do meu trabalho artístico.

E em último e não menos especial a minha orientadora, psicóloga, professora e amiga Leila Danziger, com quem tive a oportunidade e o prazer de trabalhar.

Agradeço à FAPERJ pelo apoio concedido à pesquisa.

RESUMO

CARNEIRO, Isabel Almeida. *Notas sobre a forma-colagem*. 2010. 98 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Ao pensar na estrutura do texto artístico - que procura acompanhar o processo do trabalho e, ao mesmo tempo constituir-se como parte da obra – foi elaborado um esquema que permite o fluxo entre a obra plástica e a obra escrita. Surgiu assim um sistema de fragmentos, que tenta abarcar o todo em partes, pois cada nota é um fragmento que corresponde a um ponto relevante do meu trabalho artístico e ao conceito de colagem. Na primeira parte, o conceito histórico de colagem foi elaborado junto com a prática artística nas *Notas sobre a colagem e a história*. Na segunda parte existiu a tentativa de problematizar o conceito de colagem como forma de texto através das *Notas de temporalidades inconciliáveis*. E na terceira e última parte foram coletadas fragmentos dos diários de bordo realizados durante os dois anos de pesquisa de mestrado no processo das *90 telas em 90 dias* em 2008, e da série *2/1[dois tempos por um compasso]* em 2009.

Palavras-chave: Colagem. Fragmento. Jogo.

ABSTRACT

When thinking about the artistic structure of the text - which seeks to monitor the work process and at the same time constitute itself as part of the work - was an elaborate scheme that allows the flow between the plastic work and written work. Thus emerged a system of fragments, which tries to encompass the whole into parts, as each note is a fragment which corresponds to a relevant point of my artwork and the concept of collage.

In the first part, the historical concept of collage was developed along with artistic practice in Notes on the collage and history. In the second part there was an attempt to problematize the concept of collage as a form of text via Notes temporalities irreconcilable. And in the third and final part of fragments were collected from logbooks held during the two-year master research in the process of the 90 paintings in 90 days in 2008, and series 2 / 1 [two times for one bar] in 2009.

Keywords: Collage. Fragment. Game.

Lista de ilustrações

Imagem 1: Bach/ Bartók _____	13
Imagem 2: Fool's house – Jasper Johns _____	26
Imagem 3: Garrafa de Suze – Picasso _____	26
Imagem 4: Série do sublime 2006 _____	49
Imagem 5: Ctrl c + ctrl v 2007 _____	52
Imagem 6: Série 2/1 _____	64
Imagem 7: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	71
Imagem 8: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	72
Imagem 9: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	73
Imagem 10: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	74
Imagem 11: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	75
Imagem 12: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	76
Imagem 13: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	77
Imagem 14: Série <i>90 telas em 90 dias</i> _____	78
Imagem 15: Man Ray – Dora Maar/ Melancolia _____	80
Imagem 16: Série 2/1 _____	82
Imagem 17: Série 2/1 _____	83
Imagem 18: Volpi _____	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. NOTAS SOBRE A COLAGEM E A HISTÓRIA	10
1.1 A morte da pintura e a colagem	15
1.2 O jogo da colagem cubista e dadaísta (1ª parte)	24
1.2.1 <u>O jogo da colagem cubista e dadaísta (2ª parte)</u>	30
1.3 A colagem e a arte conceitual	35
2. O PROCESSO ARTÍSTICO DAS NOTAS DE TEMPORALIDADES INCONCILIÁVEIS	41
2.1 <i>As Notas de Temporalidades Inconciliáveis</i>	43
2.2 <i>As Notas, os diários de bordo e os hypomnemata</i>	56
2.3 <i>As Notas e a série 2/1</i>	64
2.4 <i>As Notas-vídeos</i>	70
3. DIÁRIOS DE BORDO	71
3.1 '90 telas em 90 dias'	71
3.2 '2/1' <i>dois tempos por um compasso</i>	82
REFERÊNCIAS	86
APÊNDICE	90

Introdução:

“Não é o assunto do quadro nem a técnica do pintor que fazem a dificuldade do puzzle, mas a sutileza do corte, e um corte aleatório, produzirá necessariamente uma dificuldade aleatória.”

George Perec em *A vida modo de usar*

Desde o início, no processo de construção de minha dissertação de mestrado, assumi uma sistematização do fazer artístico baseado em tarefas diárias, nas quais a disciplina seria o requisito fundamental para o desenvolvimento das colagens plásticas e textuais.

Com intuito de conceber um pensamento amplo sobre o conceito de colagem, construí a dissertação na forma de fragmentos que intitulei de *Notas sobre a forma-colagem*.

O processo artístico é o resultado da invenção de um jogo que consistiu na busca sistemática e aleatória de materiais¹ para a confecção das colagens, numa prática que conjugou exercícios plásticos e de escrita sobre o conceito de colagem. A elaboração das *90 telas em 90 dias*, da série *2/1*, dos *vídeos*², e a escrita das *Notas de temporalidades inconciliáveis*³ e os *Diários de bordo* foram realizados a partir de leituras específicas do campo da arte, que mobiliza-

¹ Os materiais foram coletados de forma sistemática, casual e aleatória, pois existiram dentro de um campo finito de possibilidades encontrados na minha casa, nas papelarias do Largo do Machado e do Centro, nas bancas de jornal do bairro, nos supermercados, nos livros, folders e catálogos de exposições que visitei ao longo do mestrado.

² Os vídeos\colagens *Objetos colados*, *Blue-Man-Ray-collage*, *A matéria prima das pulsões*, *A praia*, *Piano I*, *Collage-praia*, *Collage-cidade* e *Céu –aquoso- blue*, ajudaram a investigar o processo artístico das colagens, pois se apropriaram de conceitos como o da simultaneidade de tempos, heterogeneidade de meios e decantação da forma plástica.

³ As *Notas de temporalidades inconciliáveis* funcionaram a partir do conceito foucaultiano de *hypomnemata* que são escritos que organizam a ação e a mente, e que pressupõem uma disciplina diária do fazer como meditar, escrever e pintar todos os dias, como uma investigação sobre a ação artística. As *Notas de temporalidades inconciliáveis* receberam este nome pois remetem à idéia do tempo que não se concilia com a realização das colagens plásticas das *90 telas em 90 dias* mas ao processo artístico como um todo.

ram intensamente minha prática, construindo um campo amplo de ressonâncias a partir de questões com a visualidade⁴.

Em 2008, assumi o compromisso de trabalhar noventa telas (30x30 cm) em noventa dias e o processo foi acompanhado por fragmentos de textos que resultaram nas *Notas de temporalidades inconciliáveis*. Continuei o exercício diário das colagens em 2009 com mais trinta telas (70x70 cm, 80x80 cm e 100x70 cm), sobrepostas por outras telas menores (30x30 cm e 40x40 cm), que formaram a última série intitulada 2/1 (2 tempos por 1 compasso), na qual relaciono o tempo da música com a pintura.

Concomitantemente a esta investigação plástica, surgiu um caderno de anotações que intitulei de *Diários de bordo* e de *Notas de temporalidades inconciliáveis*.

Compromisso árduo o de tentar conjugar a linguagem artística com o pensamento sistemático exigido num discurso acadêmico. Tem-se sempre a impressão que o excesso de disciplina ajuda a romper com o lado criativo que toda obra de arte necessitaria. Contudo, estamos sempre impregnados de valores vazios sobre a criação artística. Pois, para a criação de obras de arte também são necessários os mesmos atributos de ordenação de idéias, da invenção de sistemas e formas que estão relacionados aos afazeres domésticos. O lado amorfo do dia-a-dia exige funções em que a praticidade e a organização se tornam o próprio cerne do ato criativo.

Ao pensar na estrutura do texto artístico - que procura acompanhar o processo do trabalho e, ao mesmo tempo constituir-se como parte da obra - elaborei um esquema que permite o fluxo entre a obra plástica e a obra escrita. Surgiu assim um sistema de fragmentos, que tenta abarcar o todo em partes, pois cada nota é um fragmento que corresponde a um ponto relevante do meu trabalho artístico e ao conceito de colagem.

⁴ Ricardo Basbaum identifica a influência do campo enunciativo na construção da arte visual, na qual a autonomia da arte moderna não poderia mais ser construída sem conexões fortes com uma dimensão verbal.

1: Notas sobre a colagem e a história:

“Sobre cada nova forma reina a sombra da destruição.”

W.G.Seбалd in *Os anéis de Saturno*.

1 Simultaneidade de tempos, arbitrariedade do signo plástico, decantação da forma plástica, temporalidades inconciliáveis, heterogeneidade de meios, dimensão pictórica, sistema aleatório, combinatório e do acaso, escrita sistemática e fragmentária a partir da teoria do fragmento de Schlegel e o conceito de *hypomnemata* de Foucault, formam um universo potencialmente infinito de situações e possibilidades. Para a construção da dissertação de mestrado, surgiu um jogo de *possibilidades indeterminadas*⁵ que configurariam os fragmentos da ação artística.

2 Penso a partir de oposições binárias entre erudito e banal, história e o fim da história, acaso e aleatoriedade, tradição e vanguarda⁶... A dialética necessária para a emergência do caráter conceitual presente nas colagens foi estruturado como um jogo (0,1) da memória dos computadores.

3 No sistema das colagens das *90 telas em 90 dias*, as oposições transitam entre oposições simples como: preto e branco, desenho ‘moldado’ e o ‘pré-moldado’, figura e fundo, plano bidimensional e tridimensional, perspectiva e *flatbed*⁷, até oposições mais complexas como forma e conteúdo, formalismo e anti-formalismo, construtivismo e informal, significante e significado, figurativo e abstrato.

⁵ O conceito de *possibilidades indeterminadas* surgiu por influência das obras de John Cage e Pierre Boulez que trabalharam com o conceito de *indeterminação* em suas composições sonoras estudadas na dissertação de mestrado de Vera Terra. O conceito de *indeterminação* surgiu na metade do século XX pela necessidade de ampliar o campo de possibilidades compositivas da música.

⁶ A oposição *acaso x aleatoriedade* derivou da dissertação de mestrado de Vera Terra, em que o *acaso* é o lugar da *indeterminação* e do silêncio na música de Cage, enquanto a *aleatoriedade* está presente na obra de Pierre Boulez como uma forma de escapar das regras compositivas da música tonal.

⁷ Léo Steinberg refere-se ao termo *flatbed* para caracterizar a pintura moderna, que para ele descenderia da tradição escritural dos pergaminhos e não teria relação com a pintura em perspectiva renascentista.

4 As colagens surgiram no meu processo artístico como uma síntese de esferas conceituais opostas, pois a necessidade de escapar e expandir os aspectos formais da pintura – tais como cor, linha, gesto, plano, volume – , me fez conquistar a teia dos acontecimentos através do exercício das colagens.

5 Era preciso elaborar um sistema, algo inteligível para que os problemas das temporalidades inconciliáveis e da heterogeneidade de meios das colagens musicais pudessem ser experimentadas visualmente, assim surgiram a forma das *90 telas em 90 dias* e da série *2/1*.

6 O conceito de oposições nas colagens esteve presente desde o anteprojeto de mestrado, que analisava as oposições entre erudito e banal, história e vanguarda nas colagens musicais, na qual a mão esquerda traduzia a parte ‘erudita’ da música barroca de Bach e a mão direita traduzia ‘a vanguarda’ através da improvisação da escala nordestina do compositor húngaro Bela Bartók.

7 Minhas preocupações voltavam-se longamente para a música. Na primeira composição musical para piano, que consistia na colagem de duas linhas melódicas distintas e sobrepostas que aconteciam num mesmo espaço e tempo, descobri que minha preocupação com a pintura viria a ser também a preocupação em trabalhar formas que conversassem sem hierarquias de tempos e espaços, tomando como ponto de partida as colagens cubistas de Braque e Picasso⁸.

8 Nas colagens musicais apareceram as idéias de simultaneidade de tempos, da superposição de sons e ambiências sonoras. As linhas melódicas das composições musicais se entrecruzavam provocando a sensação de colagem de duas ou mais superfícies num único espaço-tempo.

⁸ Depois das referências do espaço cubista nas minhas colagens, outras referências do campo da arte como da pop art, o dadaísmo, o minimalismo e, principalmente Duchamp e a arte conceitual, foram imprescindíveis para a construção do processo artístico das colagens.

9 A concepção de duas vozes que dialogam sem hierarquias de tempo e espaço, assim como na música, apareceu na pintura pela primeira vez com as estruturas em preto ao fundo, e depois com as colagens de papel e pigmentos diversos sobre essas mesmas estruturas.

Na construção musical, a concepção de colagem se fez da seguinte maneira:

A *primeira linha melódica* (mão esquerda) que construí foi um acorde de três sons da escala de dó M tirado de uma das *Invenções a duas vozes* de Johann Sebastian Bach.

A *segunda linha melódica* (mão direita) foi feita a partir da escala nordestina penta-tônica (cinco sons) com influência em Bela Bartók.

A mesma concepção de duas vozes a partir da música se realizou na minha pintura da seguinte forma:

A *primeira linha melódica* (mão esquerda) foi dada pela estrutura em preto, que era a estrutura inicial da tela que partiu de verticais e horizontais baseados na orientação de espaço de Mondrian e que foi a primeira linha tirada dos acordes de Bach.

A *segunda linha melódica* (mão direita) na pintura partiu da escala penta-tônica (cinco sons) nordestina e apareceu através das cores primárias (azul-ultramar, vermelho-laca gerânio, e amarelo de cádmio + preto e branco), formando os cinco tons da pintura na segunda voz com a improvisação da música a partir da escala nordestina.

6 In Lydian mode
En mode lydien In lydischer Tonart

BÉLA BARTÓK
ISAAC

-cavalari

Allegretto, $\text{♩} = 118$

37°

A 1ª linha melódica são as cores Primárias
As cores azul, vermelho e branco

verticais e horizontais em preto

A 2ª linha melódica de Bach são as horizontais e verticais

O canto da mão direita

Copyright 1940 in U.S.A. by Hawkes & Son (London), Ltd.
Copyright for all countries

Printed in England

All rights reserved
Tous droits réservés

H. 15187

All rights reserved for all

10 Ao tentar conjugar o prático e o teórico, o objetivo e o subjetivo, a ciência e a arte, o artista experimenta a criação, não só de obras, mas também de um método para a sua realização. Percebo o caráter quase infundável dessa tarefa. Como aferir processos de criação? Desvelar suas verdades e falácias? Todo o

processo parece incompleto e inesgotável do ponto de vista sensível e intelectual.

11 A colagem é uma forma específica de coexistência de significados amplos, seja por meio de signos verbais como os jornais, ou de imagens desgastadas pela cultura de massa, ou pelos signos plásticos autônomos do modernismo igualmente exauridos por tantas transgressões e manobras.

12 Recuso o pensamento esquemático que me orientava inicialmente, nas quais as estruturas compositivas da pintura correspondiam exatamente às mesmas estruturas da música como uma espécie de tradução ou correspondência entre elas. Não existe tradução perfeita. Sempre há sobras, restos, ruídos, detritos.

13 Na minha primeira composição musical em 2000, chamada *Bach-Bártok*⁹, a mão esquerda do piano traduzia a parte erudita da música através dos acordes triádicos de Bach, e a mão direita traduzia ‘a vanguarda’ da escala penta-tônica nordestina de Bela Bártok, que configuraram uma dimensão contemporânea da arte pelas suas várias matrizes históricas e artísticas que foram sobrepostas à parte erudita dos acordes de Bach.

14 Os conceitos de colagem na música e na pintura foram trabalhados nas *90 telas em 90 dias* e na série *2/1* de maneiras autônomas e passaram a se relacionar de forma exterior com as idéias de simultaneidade de tempos, heterogeneidade de meios, quebra de hierarquia de valores e estrutura do fragmento...As hibridações entre música e pintura me pareceram cada vez mais ruidosas e criaram um campo de *impossibilidades* no qual a noção proposta por Foucault de um “pensamento do lado de fora” pôde ser experimentado.

⁹ Ver imagem em Nota introdutória n. 10.

1.1:A morte da pintura e a colagem

“A junção de duas realidades inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas...”

Max Ernst in *What is the mechanism of collage?*

15

Boa parte da construção da pintura moderna foi pensada a partir do prognóstico do fim, como constatou Yve-Alain Bois, em seu texto *Pintura: A tarefa do luto*, pois quando lidamos com a pintura ainda hoje tomamos a *partida como perdida*.

16

A teleologia greenberguiana “de Édouard Manet a Jackson Pollock” e certa corrente do pensamento da pintura do século XX programaram a morte da pintura; sendo assim todos os pintores posteriores a Manet só poderiam pintar o último quadro de cavalete.

Seguindo esta narrativa teleológica, artistas modernos tais como Mondrian e Malévitch, mas também Jackson Pollock e Ad Reinhardt e depois Robert Ryman, continuaram na procura do último lance a ser desvelado pela pintura.

Robert Ryman, segundo Yve-Alain Bois, seria o guardião da tumba da pintura moderna, pois para ele a poética de Ryman, que parte do princípio que o jogo está vencido, é a única que consegue trazer as transformações ocorridas com as rupturas da *Pop Art* e da *Arte Conceitual* para dentro do campo da pintura. Consumava-se a desconstrução da pintura.

Mas é apenas com Robert Ryman que a demonstração teórica da posição histórica da pintura como o excepcional reino de habilidade manual foi inteiramente conquistado e, por assim dizer, desconstruído. Por sua dissecação do gesto ou do pictórico material rústico e por sua (não estilística) análise do traço, Ryman produz uma espécie de dissolução da relação entre o traço e seu referente orgânico. O corpo do artista se move para a condição da fotografia: a divisão de trabalho está interiorizada. O que está em risco para Ryman não é mais a afirmação da singularidade do método da produção pictórica frente ao modo não especializado da produção de mercadorias, mas a decomposição mecânica disso. (BOIS, 1990, p. 99)

17

A pintura contemporânea se estrutura principalmente pelas rupturas ocorridas na pós-modernidade com as propostas minimalistas e conceituais. A obra de Barnett Newman rompeu com a distinção entre forma e conteúdo e com a *composição* através da *justaposição* dos planos de cor em pinturas como *Onement I*.

18

Segundo Joseph Kosuth, a partir de Marcel Duchamp, a arte não seria mais aceita como um arranjo de belas formas, cores musicais, ou quaisquer atributos ingênuos, pois o que a arte passa a fazer definitivamente é investigar seu próprio conceito.

No texto *Arte depois da filosofia*, Joseph Kosuth diz que se um artista aceita fazer pintura (ou escultura) ele está aceitando a tradição que o acompanha. Se um artista faz pintura é porque já aceita a natureza da arte (pintura) sem questioná-la. Por isso, para Joseph Kosuth a pintura não poderia ser mais arte, pois não questionaria a sua natureza e ficaria presa somente aos aspectos morfológicos ou *formalistas* da arte tradicional.

19

O *formalismo* foi uma corrente crítica surgida no século XIX por influência da doutrina da *pura visualidade* de Konrad Fiedler, que tal como uma nova ciência, constituiu o exercício da visão como atividade autônoma ou exclusiva, independente de outras faculdades do espírito.

No século XX, *formalismo* foi um termo taxativo usado para denominar os pintores do expressionismo abstrato americano que eram acusados de dar extrema importância à forma plástica e ao dado puramente visual que se contraporia, de alguma maneira, ao conteúdo, que seria próprio do pensamento dos artistas conceituais posteriores.

Formulado e banalizado ao longo das décadas do século passado, o termo vigorou principalmente entre os artistas conceituais dos anos 1960, como Joseph Kosuth, que para desqualificar a produção artística e a crítica que se fez durante o período da escola de Nova York, chamou artistas como: Clifford Still, Willem de Kooning e Jackson Pollock de *formalistas*, por ressaltarem os procedi-

mentos formais em suas pinturas tais como: a linha, a cor, o plano, os gestos, processos considerados desligados de uma inteligência crítica.

Essa produção da escola de Nova York foi rejeitada pelos artistas das vanguardas a partir dos anos 1960, porque davam privilégio ao caráter sensível, como a tal música visual¹⁰ criticada por Lucy Lippard, que para os conceituais tinham tornado a arte acrítica e voltada apenas para os ideais de consumo do mercado.

Para a produção artística atual cabe a pergunta: como pensar este paradigma da arte moderna formalista, tal como foi construído, sem cair em uma dessas falsas armadilhas da pós-modernidade que recusam tudo o que for concebido pela prática da forma que apelidam de *formalismo*?

Entre um *formalismo* moderno, voltado para as questões da *pura visualidade* e às questões relativas ao *juízo de gosto* e ao universalismo da arte, e um anti-formalismo pós-moderno, que repensa a própria autonomia da forma artística e não confere privilégio à auto-reflexividade moderna, privilegiando o caráter conceitual da arte -, podem existir questões pertinentes para a produção artística que perpassem estes dois pensamentos antagônicos da arte?

20

No texto *O artista como etnógrafo*, Hal Foster analisa que a dicotomia *forma versus conteúdo* esteve sempre no bojo de discussão da forma artística. W. Benjamin, em seu texto de 1934 *O autor como produtor*, requer que o artista encontre uma forma de arte que dê conta do seu conteúdo social. Esta discussão atualizada para os anos 1960 parece reacender a separação existente entre *arte-formal-burguesa* e *arte-conceitual-proletária*, e que a divisão entre ambas travaria a velha luta entre as classes dominantes e dominadas. Trabalhos de pintura ainda hoje podem ser facilmente *taxados* de formalistas se tiveram a auto-referencialidade da arte, ou seja, a arte que dialoga com ela mesma e com a tradição?

21

¹⁰ "Elas são Musak Visual" foi como a crítica de arte Lucy Lippard descreveu as pinturas de Jules Olitski (KOSU-TH, 2006, p.216)

Donald Judd, dando ênfase e atualidade às afirmações de Duchamp, diz que arte é tudo aquilo que se nomeia arte. Por isso, a atitude *formalista* da pintura e da escultura poderia ter o privilégio de uma *condição artística*, mas só em virtude de sua apresentação. Isso nos leva à percepção de que a arte e a crítica *formalista* aceitam como definição da arte algo que só existe nas bases morfológicas.

22

A partir do que venho desenvolvendo sobre a pintura contemporânea, reflito que: a pintura já problematizou seu suporte, seus meios e aspectos morfológicos, e por isso, é uma forma artística mais apropriada para pensar a própria função da arte, pois ao não trabalhar com novos meios ou novas tecnologias, a pintura trava batalha com regras historicamente determinadas, instauradas e criticadas, balizando-as ou rompendo com elas e se torna uma atitude mais afirmativa frente ao discurso artístico.

23

As minhas colagens são norteadas pela materialidade, pois é a matéria que dá sentido e que produz a forma do pensamento artístico. O que pretendo com as colagens é esgarçar ao máximo a condição *matérica* do trabalho, e assim, tirar os conteúdos e as formas possíveis através do conceito de temporalidades simultâneas e da oposição abrupta dos elementos heterogêneos presentes num mesmo plano bidimensional.

24

Quais as operações que a pintura ainda pode realizar com legitimidade? Como lidar com o peso da história da arte e responder a suas exigências atuais? Robert Ryman, o guardião da tumba da pintura moderna, resiste às exigências ético-estéticas da contemporaneidade?

25

O modernismo foi sempre acusado de dar muita ênfase à forma. A forma moderna de Cézanne, que influenciou diretamente a construção do espaço e da

grade cubista, exigia um olhar educado e contemplativo. Mas seria ainda pertinente apostar hoje neste *formalismo* e na *auto-referencialidade* moderna?

A estratégia seria trazer outros campos para dentro do pensamento da pintura, tal como a música ou a antropologia? Ou ainda substituir os signos visuais por uma atitude intelectual com o auxílio do signo verbal, como fizeram os primeiros artistas conceituais? Ou a pintura deve partir de acontecimentos extra-pictóricos e depois retornar a eles?

Como promover uma experiência de risco ainda hoje na pintura?

26

As referências da *Pop art* no meu trabalho querem trazer as coisas e objetos para a superfície da tela sem profundidade simbólica, e assim permitir uma rede de afinidades. Nas minhas colagens existe a transfiguração do lugar comum, e esta acontece de maneira não escamoteada. Os materiais são reciclados ou encontrados em papelarias, e existe o resíduo e a *aleatoriedade* da escolha dos objetos, que poderiam ir tanto para a lixeira quanto para a tela. Os resíduos que sobraram e que foram usados instauram-se no limite tênue entre arte e lixo, consumível e não consumível. Que a escolha se dá pela ordem *aleatória* e não do *acaso*, me faz pensar no limite entre *música* e *barulho* das experiências compositivas do músico americano John Cage, que trabalhou exaustivamente a questão do *acaso* e *aleatoriedade*.

Sobre a não distinção entre *música* e *barulho* na obra de John Cage, Arthur Danto afirmou:

Muito da mesma habilidade comum usada para distinguir as obras do inventário do resto do mundo poderia ser facilmente usada para fazer uma distinção entre música e mero barulho. Certamente, muitos dirão que a música proveniente de culturas exóticas soa como barulho para eles. Mas os sons emitidos por instrumentos de cordas, ou por tubos sendo soprados, e pedaços de madeira sendo batidos uns contra os outros os convenceria de que estavam sendo executados disciplinarmente. Em razão disso, sua cultura classificaria esses sons como musicais, independentemente do quão cacofônico poderia soar o efeito a seus ouvidos. Mas isso não seria dito dos meros barulhos da vida diária. Foi precisamente esta fronteira que o compositor americano John Cage colocou em questão nos anos 1950: "Eu tinha dado os primeiros passos", escreveu Cage, "para fazer uma música que seria simplesmente composta por sons, sons livres de julgamento sobre se seriam ou não 'musicais'". (DANTO apud CAGE, 1999, p.24)

É o esgarçamento do limite entre *barulho* e *música* que minhas colagens querem fazer. Pois, se na minha produção há o retorno dos materiais ordinários

para o mundo da pintura, estes materiais ordinários colados trazem do mundo comum sua significação falha, suja, banal e corriqueira. Trabalhar com este resíduo seria romper a *música* com um tipo de *barulho*.

27

O conceito de indeterminação, surgido no campo da música no início do século XX, se tornou importante nas minhas colagens, pois foi um conceito empregado nas estéticas do não-controle, que colocavam em xeque noções comumente aceitas sobre a criação artística.

28

Creio que as minhas colagens trazem o questionamento do desgaste, do precário e instantâneo e navegam de novo nas águas da diferença e da alteridade provocada pela heterogeneidade de elementos.

29

A ordem disciplinada da minha produção lida com o lado amorfo da rotina na maior parte do tempo. Trabalho os conceitos da pintura como tradução da música através das colagens de superfícies e através de conceitos de temporalidades num mesmo ou em diversos planos bidimensionais. Pintar com as colagens é propor um jogo entre o artista e os objetos corriqueiros do mundo real, entre o mundo real e a irrealidade de suas histórias e origens inventadas que não conseguem reter a memória de lugar nenhum.

30

As relações das colagens pictóricas com as colagens musicais se dão na sobreposição de tempos que se encontram aleatoriamente num único espaço-tempo da tela, que são estruturadas e harmonizadas de acordo com a simultaneidade dos acontecimentos dentro do processo da pintura.

31

Na música, as colagens se tornaram mais evidentes, pois a música já nasce de uma separação ontológica, da não representação mimética com o mundo, a

música instaura seu lugar, assim como a arquitetura, e se comparada com a colagem plástica, torna-se o meio ideal para as experiências subversivas do grupo *Fluxus* de Georges Maciúnas e John Cage.

32

Os cubistas fizeram o deslocamento dos conceitos *real* e *virtual* através das colagens de jornais e objetos comuns e os transformaram em signos plásticos autônomos e coerentes com o pensamento da espacialidade moderna. A partir do momento, em que um objeto foi colado sobre uma tela emoldurada, a interpenetração de espaços *reais* e *fictícios* aconteceria. A realidade dos objetos comuns colados na janela em perspectiva resultaria na falta imediata de limites, e o rompimento entre *real* e *virtual* se processaria ao longo do século de maneira espetacular.

33

Com o desenvolvimento da física moderna, a colagem se torna um dos pontos de inflexão do pensamento humano no século XX. Concomitantemente as idéias da relatividade do espaço-tempo da física de Albert Einstein, as colagens sinalizavam no campo artístico o não-limite entre presente, passado e futuro e entre realidade, virtualidade e ilusão.

34

A colagem é a busca por uma linguagem que dialoga no limite entre a arte e a não-arte, entre o kitsch e o clichê, entre a pop arte e sua ironia pós-sociedade do consumo, e seu confronto diário com o sujeito artista e seu processo de subjetivação. As operações das colagens ainda querem ou suspeitam do último suspiro das vanguardas, pois as colagens estabelecem um certo jogo entre arte e vida, mas a arte não é e nem poderia ser vida, o jogo se inicia perdido, a arte não poderá ser confundida ou se mesclar com a vida, pois arte e vida se transmutam, a arte vai de encontro à vida e a vida de encontro à arte.

35

O processo de colagem exige e requer a descolagem? Na colagem, há autonomia dos objetos que existem separadamente porque são originados de mundos diferentes? Creio que essas ordens de coisas não se anulam, mas se integram na superfície da tela, através da justaposição ou sobreposição de elementos autônomos.

36

Na colagem, cada elemento citado quebra a continuidade e a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem, e do mesmo fragmento como incorporado em um novo conjunto, uma totalidade diferente: “o estratagema da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária.” (PERLOFF, 1993, p. 113).

37

A colagem pressupõe duas ou mais materialidades diferentes coladas sobre um mesmo plano, que reservam entre elas significados próprios. Essas materialidades heterogêneas se colam, mas não se amalgamam, pois não se tornam uma única coisa. A colagem pressupõe a distinção entre os diversos elementos no mesmo plano pictórico ou criando planos justapostos.

38

O conceito de colagem que interessa à pesquisa está atrelado a um pensamento que perpassa as décadas do século passado e continua a participar do debate da separação do mundo das artes com o mundo dos objetos comuns ou ordinários, e de como esta relação possibilitou a construção de diálogos promovidos pela *superposição* ou *justaposição* de múltiplas vozes contidas nas colagens plásticas.

39

A colagem pressupõe a distinção entre os objetos, pessoas, palavras. Trabalha com a idéia de subversão e com a oposição abrupta entre elementos num

mesmo espaço-tempo. Opera assim com as oposições entre a lógica e não lógica, composição e justaposição, história e vanguarda, ruptura e tradição.

40

Será que existiria nas minhas colagens o desejo de uma *re-auratização* dentro do sistema da cultura de massa?

1.2 O jogo da colagem cubista e dadaísta (1ª parte)

“Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage.”

Max Ernst.

41

As colagens cubistas de Picasso e Braque, especialmente as de 1912, contribuíram decisivamente para a afirmação de um novo espaço plástico moderno, a *desespecialização*¹¹ produzida pelo ato de cortar e colar papéis, entre outros materiais proporcionaram uma maior liberdade na busca de caminhos para a pintura.

42

As colagens dos dadaístas Kurt Schwitters e Max Ernst assim como as colagens cubistas de Picasso e Braque, trabalharam os signos plásticos em diálogo com o mundo ordinário dos meios de comunicação e dos objetos culturais, e reverberaram o limite tênue entre *arte* e *não arte*, o que posteriormente o grupo *Fluxus* irá desenvolver com as experiências sonoras de John Cage na indistinção entre ‘*música e mero barulho*’¹².

43

Compreendemos as colagens enquanto um sistema de composição em seu aspecto técnico de duas ou mais materialidades que reúnem e afirmam o diálogo de várias vozes sobre um mesmo plano. Este conceito de colagem pressupõe um novo sistema de composição da pintura do século XX, e têm sua *démarche* com a pintura de Manet.

As pinturas de Manet são analisadas por Pierre Francastel a partir do *princípio da oposição violenta* que foi usado para denominar as relações antitéticas e

¹¹ A primeira vez que este termo foi usado foi com o Impressionismo de Georges Seurat pela sua extrema ênfase no virtuosismo da pintura com a técnica do pontilhismo, que não era mais pintura, apesar de muito bem realizado como técnica. O clímax do termo *deskelling* foi usado no contexto das colagens cubistas que foram feitas usando a *desespecialização* da técnica da pintura de cavalete, tornando as abstrações mais fáceis e rápidas através da sobreposição de papéis colados. A *desespecialização* promovida pelas colagens cubistas gerou um novo paradigma para as artes que não mais necessitavam de um labor ou um virtuosismo no seu fazer para serem consideradas obras de arte. A arte abdicou do seu fazer manual. (KRAUSS, 2004)

¹² DANTO, Arthur. *A Arte como Armazém: Fluxus e Filosofia*, 1999, p.65.

conflituosas entre heterogeneidade e a descontinuidade dos meios que constituem o conceito de colagem e que foram empregadas sistematicamente na obra do *pintor da modernidade*:

O aparente nonsense temático é decorrência direta do processo construtivo e logo o entenderemos, se pensarmos o *Déjeuner...* como colagem ou montagem... Com efeito, não se trata de caso isolado, mas de experiência inicial, propositalmente estridente como manifesto ou aviso de descoberta, e outros quadros de Manet trarão descontinuidades e heterogeneidades similares. O papel fundamental de relações antitéticas foi denominado por Pierre Francastel (1900-70) de "*princípio de oposição violenta*". (MARTINS, 2007, p. 39)

44

As colagens possibilitaram a experimentação de outras formas de construção planar, que começava da construção de partes e fragmentos para formar o todo da composição plástica.

Os cubistas, após uma grande retrospectiva de Cézanne em Paris, tinham aprendido a libertar o espaço formal perspectivado e a abolir a demarcação entre os objetos e espaços feitos pela divisão das cores e das linhas do desenho — que possibilitou o aparecimento das colagens e pertence ao mesmo lance de ruptura com o espaço naturalista.

45

Sobre a o conceito de espaço manuseável empregada com a invenção da colagem, Alberto Tassinari em seu livro *Espaço Moderno* comenta:

Entretanto, diferentemente da pintura de Vermeer, a de Cézanne nos mostra um espaço já em boa medida manuseável. As pinceladas se evidenciam por todo o quadro. Elas também estão, de certo modo, aderidas à tela. Nesse sentido, a Ponte de Maincy¹³ pode ser vista como uma colagem. É preciso reconhecer, porém, que o termo soa forçado. Já um passo generalizante do colar para o manusear serve tanto para descrever as operações de uma colagem quanto as de boa parte da pintura de Cézanne. Alcança-se um grau de generalidade mais amplo quando se atenta para o fato de que um espaço receptível ao colar é um espaço receptível ao manusear, e que este- seja para as pinturas da fase de formação da arte moderna anteriores à invenção da colagem, seja para as pinturas da fase de desdobramento- é um espaço apto a acolher operações as mais variadas. Compreender o espaço moderno- por meio de uma generalização das colagens- como um espaço manuseável talvez dê conta das duas fases da arte moderna. Em Fool's House¹⁴ é possível discriminar pelo menos cinco ações de manuseamento de seu espaço: pendurar, colar, escrever, indicar e pincelar. (TASSINARI, 2001.p. 44)

¹³ Paul Cézanne, *A ponte de Maincy*. 1879-80. Óleo s/ tela 60x73 cm. Musée d'Orsay, Paris.

¹⁴ Jasper Johns, *Fool's House*. 1962. Colagem. 183x91 cm. Col. Particular.



As colagens cubistas tornaram o espaço moderno manuseável, pois as partes separadas e estanques passaram a formar a composição da pintura, mas essas partes não eram mais delimitadas como figura e fundo: o fundo do papel se tornava também figura.

46

Podemos fazer a leitura da *reversibilidade do signo plástico* numa colagem cubista como *Garrafa de Suze* (1913), onde o papel azul é fundo e é ao mesmo tempo figura, pois os espaços se interpenetraram de maneira ambígua sem as hierarquias de 'figura e fundo' ou do 'primeiro plano' e 'segundo plano'.



47

Braque insistiria repetidas vezes que o espaço era a sua principal obsessão pictórica. Numa de suas declarações mais reveladoras e lúcidas, ele disse: “*Existe na natureza um espaço tátil, um espaço que eu poderia quase descrever como manual*”, e acrescentou: “*O que mais me atrai, e que foi o princípio orientador do cubismo, foi a materialização desse novo espaço que senti.*” A rejeição da perspectiva tradicional, com um ponto de vista único, era tão essencial para a materialização das sensações espaciais que Braque desejou transmitir, quanto para o desejo de Picasso em transmitir uma multiplicidade de informações em cada objeto pintado. (GOLDING, 2000. p. 43)

48

A colagem como marco inaugural do espaço moderno foi conquistado pela nova hierarquia de valores na pintura, como o estatuto do espaço compositivo. De qualquer forma, como tão bem lembrou Luiz Renato Martins “*A justaposição de elementos descontínuos já era aquela altura empregada regularmente na indústria, na construção civil, no jornalismo, que trabalhavam com a junção de elementos recortados ou pré-moldados.*” (MARTINS, 2007, p. 45)

49

Os espaços para a arte moderna estavam sendo colocados à prova, inclusive seu suporte e técnica habitual da pintura sobre tela. Duchamp viria a trazer o paradigma do lugar da arte com a prática dos *ready-mades*, mas não podemos esquecer que Picasso e Braque também haviam questionado esse lugar com as colagens, trazendo a impureza dos conceitos para o campo da pintura.

50

Picasso e Braque afirmaram que começaram colando objetos na tela com o intuito de fazerem um *tromp l’oeil*, que seria o mesmo que um *tromp l’espirit*, pois pretendiam confundir os objetos reais com a realidade da tela, sem a divisão entre pintura e espaço, e sem a divisão da realidade da pintura com a realidade da natureza.

O propósito do *papier collé* era dar a idéia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade da pintura, que rivaliza assim com a realidade da natureza.

“Tentamos nos livrar do *tromp l’oeil* para achar um *tromp l’esprit*[...] Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação aos jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador”. (PICASSO apud PERLOFF, 1993, p.95)

51

A filosofia profundamente anti-materialista e idealista de Bérqon foi uma grande influência para o cubismo. Bérqon afirmava que a “realidade” era aquilo que “todos nós aprendemos de dentro” e que ela é constituída da experiência da intuição de cada indivíduo no mundo, e não da objetividade externa ou da “simples análise”. Em 1903, em *Introduction de la Métaphysique*, ele escreveu que a inteligência só poderia dominar a direção incessantemente variada da “realidade mutável” por meio da intuição. A noção de realidade de cada pessoa é constituída de memórias, experiências do passado, as quais estão simultaneamente presentes na consciência individual. Há um fluxo simultâneo de passado, presente, para o futuro; o tempo é essencialmente “experiência intuitiva”, fluxo, ou o que Bérqon chama de “duração”.

52

Depois das experiências com as colagens, os cubistas retornaram a pintura e começaram a fase chamada de *cubismo sintético*, na qual o nível de abstração e hermetismo se tornaram menores, pois a partir dessa fase os objetos passaram a ser de novo reconhecidos dentro do quadro. A partir de então, começava-se a construção do quadro pela abstração dos fragmentos e chegava-se à figuração que era o todo da composição.

53

Uma das estratégias conquistadas pela técnica fragmentária da colagem cubista será desenvolvida posteriormente pelo artista norte-americano Barnett

Newman, que explorou em suas pinturas como *Onement I* o rompimento da composição (pôr junto), transformando-as em justaposição, conceito que não pressupõe nem o equilíbrio nem a simetria como na composição tradicional.

O anti-formalismo da proposta de Newman visava destruir a articulação entre retórica, representação e formalismo... Para isso, era necessário, além de se opor a qualquer compromisso com o dispositivo perspectivo, negar ainda, os resíduos deste no interior da arte moderna como, por exemplo, a relação figura-fundo (base de toda estrutura formal retórica), a sujeição do olhar dos limites da tela. (ZÍLIO, 2005. p. 361)

54

O radicalismo na obra de Jasper Johns. As coisas, mesmo que coladas, não querem mais evidenciar a bidimensionalidade da tela em detrimento da pluridimensionalidade e sensorialidade do mundo *real*. Na pintura de Jasper Johns, as coisas são vistas sobre um plano — não através dele, como na pintura naturalista — e não há um plano transparente, mas opaco. O que o pintor quer ou quis pintar também não é visto como através de uma janela aberta, mas a pintura se torna efetivamente uma parede ou um anteparo.

1.2.1 O jogo das colagens cubistas e dadaístas (2ª parte)

“A beleza, segundo Lautréamont é o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda chuva sobre uma mesa de dissecação.”

Susan Sontag in *Contra Interpretação*, 1963.

55 Em *Picasso Papers*, Rosalind Krauss argumenta que o emprego dos jornais e outros objetos de uso comum, colados num único plano pictórico, seria uma forma de trazer diversas influências e dar às colagens uma polifonia, uma multiplicidade de vozes que traduziriam o novo espaço moderno.

“É essa própria aleatoriedade, essa desordem, que parece representar e garantir a ‘objetividade’ da notícia em si, sua desobrigação com relação a qualquer interesse, qualquer voz. Mas a desordem do jornal tem sua própria tarefa a realizar, e esta é desorganizar o espaço da narrativa, da história e da memória, e no lugar delas, oferecer-se como mercadoria, e isso não se limita apenas aos anúncios da imprensa. Antes é a própria disjunção que realiza a tarefa da publicidade, transformando a notícia em entretenimento, a história em espetáculo, a memória em mercadoria.” (KRAUSS, 2006. p. 19)

A escolha predominante do papel jornal nas colagens cubistas de Picasso e Braque se deve a intenção dos cubistas em romper com os ideais simbolistas que defendiam a *pureza* nas artes. Para o poeta Stéphane Mallarmé, os jornais diários representaram a promiscuidade das ‘letras’, pelo modo vulgar com que apresentavam as notícias, como uma *prostituta exposta na primeira página*, e por isso, não mais possuía a virgindade do livro, que poderia permanecer fechado e *imaculado*.

Os jornais entraram nas colagens cubistas pelas questões artísticas como o tamanho da fonte das letras na folha do jornal impresso. As manchetes noticiavam os fatos da vida parisiense comum. Picasso e Braque trouxeram o *baixo* e o *promíscuo* para o mundo das artes com as colagens de jornal em suas pinturas. A precariedade e o instantâneo são atributos das notícias veiculadas nos jornais diários e por isso, a apropriação dos cubistas não foi ingênua, pois expuseram a mudança e o paradigma da autonomia da arte trazendo o signo verbal para o campo das artes visuais.

Maurice Raynal, um dos primeiros críticos a escrever favoravelmente sobre a colagem cubista, ressaltou que a utilização dos jornais nas colagens de Picas-

so e Braque, foi uma crítica e uma homenagem aos ideais simbolistas de Mallarmé¹⁵, como a colagem *Un coup de thé* de Picasso que foi retirada de uma manchete de jornal que fazia citação à poesia de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira de hasard de 1897 (Um lance de dados jamais abolirá o acaso)*.

56 As colagens cubistas experimentaram o *acaso* com a colagem das manchetes de jornais como num jogo de dados. As experiências artísticas do início do século como a música serial, a-tonal e a pintura moderna, foram influenciadas pelas experiências dos jogos surrealistas que trabalhavam com *indeterminação*¹⁶ nas construções artísticas que pretendiam fugir das regras da tonalidade, da simetria e do equilíbrio.

O *acaso* na obra de Picasso é muitas vezes repreendido por leituras críticas como da historiadora da arte Patrícia Leighton¹⁷, que sugere que Picasso escolhia os recortes das manchetes de acordo com sua visão política.

Era o apelo surrealista das manchetes de jornais que interessava aos cubistas?

57 A escolha *aleatória* e a presença do *acaso* é o que conduzia a prática de Kurt

Schwitters, que para a construção de sua obra de total MERZ¹⁸ colava objetos conforme sua escolha afetiva, quase o mesmo procedimento que levava Marcel Duchamp ao encontro dos seus objetos *trouvés*, ao que parece, a ordem do *aleatório* e do *acaso* esteve presente nas poéticas dos cubistas, dadaístas e surrealistas, mas exerciam forças diferentes sobre o processo de criação de cada um deles¹⁹.

¹⁵ Stéphane Mallarmé foi um dos primeiros escritores a se posicionar contrário ao jornal por considerá-lo demasiado vulgar e sem expressividade artística como os livros.

¹⁶ Denominamos estéticas da indeterminação a configuração artística que se produziu no campo da música. O termo se refere às produções artísticas que empregam procedimentos indeterminados nos diferentes níveis musicais, desde os materiais, até a forma e à interpretação.

¹⁷ Historiadora inglesa citada por Rosalind Krauss em *Os papéis de Picasso*, 2006.

¹⁸ “Eu chamei Merz esse procedimento novo cujo princípio era o uso de todos os materiais. É a última sílaba da palavra *Kommerz*. Ela surgiu com Merzbild [quadro Merz], uma *assemblage* em que, entre formas abstratas, podia-se ler o fragmento MERZ, recortado e colado a partir de um anúncio para *Kommerz-und-Privatbank*. A palavra Merz, por associação com os outros elementos da composição, tornava-se ela mesma um elemento icônico, e deveria figurar assim.” SCHWITTERS in MERZ, 1932.

58 As experiências poéticas de Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire trouxeram o signo verbal, a letra, para o âmbito das imagens do campo das artes plásticas. A poesia de Mallarmé prezava o sentido das palavras na forma poética, dentro do campo do papel e na sua relação com a obra.

59 As colagens cubistas dialogam constantemente com a questão da imagem do signo verbal, e invertem o jogo, descontextualizam o signo verbal transformando-o em signo plástico. E noutras vezes fazem da própria imagem uma representação da palavra, como na colagem *Garrafa de Suze*, em que a palavra empresta o nome à garrafa e à colagem.

60 Os *papiers collés* apresentam as figuras de linguagem como as *metonímias* e *metáforas* em suas composições. Os objetos fragmentados na pintura apresentam apenas as partes necessárias para a compreensão do todo do objeto, os fragmentos são formados de acordo com a bagagem *a priori* do observador. Os objetos colados evidenciavam a existência do objeto na pintura; por exemplo, a corda do violão era empregada na colagem para presentificar a idéia de violão na pintura. Depois dessas primeiras experiências, Picasso começara a inverter os sentidos, usando o jornal para fazer a forma do violão. Os papéis de parede que imitavam os veios de madeira não estavam mais no violão pintado, mas em toda parte da pintura, de maneira ambígua e arbitrária, isto foi o que Yve-Alain Bois chamou de *reversibilidade* do signo plástico do cubismo. Podemos entender a natureza das *pistas* no cubismo de Picasso e Braque por referência às figuras lingüísticas do discurso como a *metáfora* e a *metonímia*. A *metáfora* e a *metonímia* são processos que oscilam em termos de predominância no cubismo. As figuras da *metonímia* dependem da continuidade do espaço e do tempo para acontecerem e com isso enfatizam a importância do eixo da combinação lingüística. No cubismo, a *metonímia* existe porque há um nexo espacial e temporal entre a *semelhança posicional* e a *continuidade semântica* que são combinadas e contrastadas nas colagens.

¹⁹ Ver Capítulo 3: *As Notas e a Série 2/1* sobre a diferença entre acaso e escolha afetiva nas obras de Duchamp, Cage e Schwitters.

61 A colagem cubista foi impregnada de signos vazios advindos dos jornais e dos objetos ordinários como os papéis de parede, as fitas, e as cordas de violão. Esses signos se tornaram no contexto da pintura, signos arbitrários que evidenciam a falta de ligação imediata com os seus referentes.

62 Greenberg justificou a colagem cubista como uma busca da afirmação da planaridade da pintura, que não prejudicava o olhar naturalista da época. Para ele, os cubistas já sabiam abstrair, mas não poderiam fazê-lo totalmente, pois a pintura naquele momento, ainda estava ligada à representação da realidade. As colagens eram maneiras de experimentar a planaridade, sem se perderem num jogo da pura visualidade das formas.

As colagens surgiram no momento em que a pintura cubista estava se tornando extremamente abstrata e havia a necessidade de separar a figura e fundo e identificá-lo no todo abstrato da pintura. As colagens, segundo Greenberg, não queriam dar realidade à pintura, utilizando materiais reais como cordas ou fitas, e sim, queriam separar os diversos planos na pintura. Acabaram se tornando os meios que Picasso e Braque encontraram como a saída da pura abstração, que mais tarde seria adotada pelos Expressionistas Abstratos como um desdobramento da abstração cubista.

Um pedaço de papel de parede imitando fibras de madeiras não é mais 'real' segundo qualquer definição, ou mais próximo da natureza, do que uma simulação pintada dele; nem um papel de parede, um oleado, um jornal ou a madeira são mais 'reais', ou mais próximos da natureza, do que a pintura sobre tela. (GREENBERG, 1959. p. 84)

Segundo Greenberg, as colagens cubistas queriam reafirmar a planaridade da tela, mas sem perder o *real* no *ilusório*.

“A pintura precisava proclamar — e não fingir negá-lo — o fato físico de que ela era plana, ainda que ao mesmo tempo tivesse de superar esta planaridade proclamada como um fato estético e continuar a relatar a natureza.” (GREENBERG, 1959, pg.85)

A necessidade de não evidenciar totalmente o plano faz parte da concepção de Braque e Picasso de que a pintura morreria se perdesse completamente sua ligação com a natureza, se não mais pudesse identificar os objetos na pintura. O

medo dos cubistas era que a arte se tornasse um simples jogo de cor e formas autônomas do mundo real, e deixasse de participar do estatuto da obra de arte.

63 Nas colagens cubistas passaram a existir novos parâmetros para a arte em virtude da perda dos significados que se tornaram vazios no modernismo — as colagens que pressupõem um mundo de amplas referências sem um centro organizador, os diversos papéis colados trazem informações de acontecimentos diversos, de mundos e locais diferentes, e constroem a polifonia e multiplicidade de vozes nas colagens- conservaram as autonomias dos elementos heterogêneos que as constituíram.

O procedimento das colagens se tornou o lugar onde princípios como o da apropriação e do deslocamento de significados puderam se instalar, através da *dialética do fragmento* e da *justaposição de elementos heterogêneos*, provocando a sistemática separação entre significante e significado proporcionado pelo desenvolvimento dos estudos lingüísticos de Jakobson e Saussure.

1.3 A colagem e a arte conceitual

“Para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam.”

Sol LeWitt.

64

Nos anos 1960, com o movimento da *Pop art* e do *Fluxus*, as práticas históricas da colagem de objetos ordinários trazidos para o campo da pintura, adquirem um questionamento político: a indistinção entre *arte e vida* e entre *arte e não-arte*.

A conquista do real físico aprofunda-se, ainda, pela incorporação no processo de trabalho, nos anos 1960, de ‘materiais reais’, isto é, materiais habitualmente considerados não-artísticos. A Pop Art e O Nouveau Réalisme também contribuíram para aprofundar as fronteiras do território real cotidiano, com seu aproveitamento de objetos industrializados e imagens de massa. (BASBAUM, 1988, p. 301)

Os artistas da *Pop art* usaram exaustivamente material ordinário como as embalagens e lixos industriais em suas colagens e *assemblages*²⁰. Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg ajudaram a trazer a discussão da arte e seus limites para as instituições artísticas, na guerrilha travada entre arte erudita e arte banal, baseadas nas influências históricas de Marcel Duchamp e de Kurt Schwitters.

Como aponta o filósofo Arthur C. Danto, no seu texto *O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia*, as experiências *duchampianas* dos *ready-mades* permitiram que os artistas da *Pop art* retomassem a questão conceitual em que o pensamento e as operações do jogo intelectual seriam as condições possíveis de existência da arte.

65

O legado conceitual das colagens cubistas, incluindo os *papiers collés*, foi a *reversibilidade figura e fundo* desenvolvida através da mutabilidade do signo plástico que foi conseqüência da arbitrariedade do signo verbal, propostos pelos estudos semiológicos de Saussure e Jakobson.

²⁰ Em *Art of Assemblage*, William C. Seitz argumenta que o termo *collage* não é bastante amplo para cobrir a diversidade da moderna arte compositória e modos de justaposição. Tanto em francês como em inglês, ‘*assemblage*’ denota ‘a junção de partes e de pedaços’ e pode-se aplicar tanto para as formas planas como para as formas tridimensionais.

Este tipo de manipulação, um jogo sem fim com a mutabilidade dos signos que seguem seu caráter arbitrário, abunda no cubismo sintético de Picasso...Venho escrevendo uma pequena história da semiologia do cubismo na qual a grade tem um papel decisivo no desdobramento do cubismo analítico de Picasso e Braque, e na qual a descoberta da total potencialidade do que Saussure chamou de arbitrariedade do signo marca o nascimento do cubismo sintético. (BOIS, 1999, p.33)

66

Os artistas conceituais problematizaram posteriormente, o signo lingüístico e extrapolaram o signo puramente visual, ajudando a colocar em xeque a autonomia do objeto artístico. A arbitrariedade do signo lingüístico, como proposto por Saussure, coincide com prática das colagens de 1912. No campo da arte, a crise da autonomia do objeto coincide com a entrada do signo verbal no período da arte moderna.

67

Segundo Joseph Kosuth os cubistas nunca questionaram se a arte tinha ou não aspectos morfológicos, mas sim, quais destes aspectos eram aceitáveis no campo da pintura e afirmou que só a partir de Duchamp, haverá uma mudança epistemológica no significado da arte:

Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança de "aparência" para "concepção" foi o começo da arte "moderna" e o começo da arte "conceitual". Toda a arte depois de Duchamp é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 2002, p. 217)

68

Assim como nas colagens cubistas, as *assemblages* e as colagens da *arte pop* de Rauschenberg e J.Johns não estavam fugindo da ordem da autonomia do objeto de arte, no entanto, ajudaram a problematizar a lógica do objeto, ao se aproximarem do conceito duchampiano dos *ready-mades*.

69

Em *Portrait of Íris Clart* e *Erasing De kooning drawing* de Rauschenberg, a pintura assumirá seu aspecto conceitual. Com *Target* e *Flag* de J.Johns, a *Pop art* e o conceitualismo reúnem-se na construção de uma modalidade singular de

ironia *Pop*, de outro modo, Warhol seria o artista mais promissor com suas séries sub-repetitivas de simulacros.

70

A obra *Flag* de J. Johns trouxe a discussão da manufatura para o campo da pintura: a *flag* ou bandeira dos Estados Unidos de Johns é uma pintura a óleo, mas é também o emblema de um objeto tipicamente industrializado que não possui o gesto do artista, mas ao mesmo tempo possui, pois as pinceladas estão evidenciadas na tela.

71

Os artistas da *Pop* domesticaram a galeria e o mercado com a própria ordem do 'dejeito' e do 'lixo'. As colagens cubistas e a *arte pop* usaram os resíduos e os tornaram em valor comercial vendidos em galerias. Bárbara Haskell, em seu catálogo da exposição *Blam!* em 1984, constatou que:

Artistas Pop eram atraídos por figuras descartáveis, rótulos de enlatados, embrulhos de chicletes, texto padronizado de anúncios, desenhos em histórias em quadrinhos ou revistas de filmes. Mas sua intenção era transformá-los em pinturas a óleo na mesma escala monumental promovida pelo Expressionismo Abstrato- torná-los "obras de arte" num sentido bastante convencional. (DANTO apud HASKELL, 1999, p.27)

72

O questionamento entre arte e não-arte foi colocado de maneira enfática com as poéticas da neo-vanguarda do *Fluxus* e os trabalhos situacionistas e colaborativos nos anos 1960. As poéticas conceituais tiveram um esvaziamento do visual em prol de uma atitude ativo-intelectual. E as poéticas colaborativas trabalharam na zona de contato entre o indivíduo, a obra e seu processo de subjetivação.

73

Se pensarmos na tentativa de Schwitters de "criar relações entre todas as coisas do mundo" em sua obra de arte total MERZ, encontramos um terreno fértil para as práticas entre arte e vida e seus processos de deslocamentos e assimi-

lações, que foram mais enfáticos que os procedimentos performáticos de Allan Kaprow.

74

A dissipação da linha que separava arte e não-arte é colocada à prova na corrente do *Fluxus* do neo-dadá Georges Maciúnas. O objetivo radical deste artista era fazer o cotidiano e suas ações adquirirem dimensão artística, tornando obsoleta a divisão entre arte erudita e arte banal, e abolindo até mesmo a necessidade de ‘artistas’ que seriam diferentes dos ‘não-artistas’.

Georges Maciúnas em *Neo-Dadá in Music, Theater, Poetry, and Art* declarava que:

...se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente não-produtivos. A idéia de Maciúnas era de que algo poderia ser arte sem ser necessariamente ser Arte. (MACIÚNAS apud DANTO, 1999, pág. 25)

75

Em seu texto “*A arte como armazém: Fluxus e Filosofia*”, Athur C. Danto explicita um dos questionamentos da corrente dadaísta que influenciaram a *Pop Art* e o *Fluxus* era a idéia de re-significar o cotidiano a partir das práticas da filosofia do zen budismo empregada pelo Dr.Suzuki na Universidade de Columbia. Na sua tentativa de re-significar o cotidiano, a visão de Georges Maciúnas e a filosofia zen budista do Dr.Suzuki colocava em xeque a arte e seu lugar ímpar da experiência sensível.

76

No texto “*A fala cotidiana*”, que se torna um contraponto interessante a esta idéia de re-significação do cotidiano empregado pelo *Fluxus*, Maurice Blanchot nos diz que:

Pertence ao próprio cotidiano à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas se torna também o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário...O cotidiano para ser cotidiano deve permanecer sem verdade e deve escapar sempre, pois quando colocamos significado no cotidiano não estamos mais lidando com esta parte amorfa e privada de nossas vidas. (BLANCHOT, 2007, pg. 237)

77

Percebemos a importância e atualidade da prática da colagem que reabilitam o cotidiano e as práticas diárias do fazer, e singulariza a existência ambígua da arte num sistema em que ela permanece sempre como algo que resiste e que se apresenta como problema.

78

As colagens reabilitam os resíduos, os lixos deixados pelo consumo desenfreado, mas ao mesmo tempo reabilita a prática diária do colecionar: arquivar e colecionar com o máximo de preciosismo um mundo de objetos-lixos que foram descartados e que depois foram escolhidos para participar da manufatura das colagens, re-estabelecendo à ordem da mercadoria.

79

Para W. Benjamin, 'a história da arte como história da mercadoria' começou com o homem do barroco, cuja percepção geral da natureza se tornara perecível, a partir daí, percebeu-se a invalidação do mundo dos objetos materiais que se transformaram em mercadorias. Uma transformação que se produziu com a introdução generalizada do modo de produção capitalista que teve seu ápice no romantismo com a autonomia do objeto artístico, consolidado no período da arte moderna.

A autonomia do objeto artístico teve sua acentuação no processo das colagens dadaístas e cubistas, em que os resíduos e os lixos da sociedade de consumo são deslocados pela primeira vez para as instituições 'arte'.

80

"No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira, para o artista de escapar da recuperação é procurar desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social. Sua criatividade se expressará no vivido." (ROLNIK apud CLARK, texto online, pg.13)

“Existe uma preocupação em elaborar uma estética anarquista, na qual o traço primordial será, e por paradoxal que possa soar, popular e nietzscheano: a continuidade da arte com a vida, encarnada no projeto de lutar contra tudo o que separe a arte da vida, pois, mais do que nas obras, a arte reside é *na experiência*. E não na de alguns homens especiais, os artistas-gênios, mas até na do homem mais humilde que sabe narrar, ou cantar, ou entalhar madeira. Os anarquistas estão contra a obra-prima e os museus, mas não por serem “terroristas”, nem por “um insano amor a destruição” como pensam seus críticos, mas por militarem em favor de *uma arte em situação*, concepção decorrente da transposição para o espaço estético do seu conceito político de “ação direta”. Romântica, esta estética anarquista proclama uma arte antiautoritária, baseada na espontaneidade e na imaginação. Mas anti-romântica, essa mesma estética não crê numa arte que se limite a expressar a subjetividade individual: o que faz autêntica uma arte é sua capacidade de expressar a voz coletiva. (BARBERO, 2003, p. 31)

2: O processo artístico das *Notas de Temporalidades Inconciliáveis*

"é o muro que eu recrio a cal sem vazios diários"

Luiza Neto Jorge

82 O jogo instaurado aqui tem como objetivo colar aleatoriamente as *Notas* num mesmo texto-colagem. A aleatoriedade e a não seqüencialidade das *Notas de temporalidades inconciliáveis* só puderam ser conquistadas através de um sistema fechado de possibilidades, em que não havia uma narrativa a ser seguida progressivamente. Cada *nota* tenta abarcar um conceito apreendido durante as aulas do mestrado, pensadas e refletidas em relação ao meu processo plástico.

83 Através das *Notas de temporalidades inconciliáveis* tentei capturar os processos artísticos envolvidos no meu trabalho de maneira livre e fragmentada e portanto, mais atenta aos acidentes, às aleatoriedades e aos acasos envolvidos nas construções das obras plásticas.

84 A forma do fragmento está alinhada historicamente ao Romantismo Alemão e a tentativa de abarcar sistematicamente o todo. A forma fragmentada das *Notas de temporalidades inconciliáveis* permite uma situação comumente utilizada nos diários de bordo de artistas, que são capturas de idéias fugazes que acontecem durante o cotidiano criativo. A forma do fragmento proporciona uma maior liberdade na criação da escrita, pois as formas rápidas e sintéticas de chegar ao pensamento são diferentes do peso, da demora e dos desvios provocados por uma escrita mais retesada, que sempre "acerta" as arestas para encaixar os conceitos numa forma textual mais arredondada.

85 O sistema de *notas* ou blocos permitiu o surgimento de formas coesas sobre o fazer artístico, pois a forma fragmentada e contida ²¹ em blocos impôs à pesquisa uma ordem pré-estabelecida em que as combinações se tornaram dife-

²¹ Ver teoria do fragmento de Schlegel in SELIGMANN,1997. p. 41-42.

renciadas (combinatórias ou aleatórias)²², e esta situação contribuiu para uma escrita que me parece mais sensível e flexível capaz de deslizar com certa desenvoltura entre a práxis e os conceitos.

A sistematização do fazer artístico na forma fragmentada das *notas* criou uma escrita *aleatória* e *combinatória* que instaurou um novo diálogo entre a forma plástico-musical e a forma textual. A forma *aleatória* das *Notas* se refere ao conceito de infinitas possibilidades no campo da música utilizadas nas obras de John Cage e Pierre Boulez, que usavam a indeterminação em suas composições para possibilitar a existência do acaso, do aleatório e dos acidentes.

A forma *combinatória* da escrita se refere ao campo da música tonal e sua estrutura compositiva, que é fechada aos acidentes e às aleatoriedades, pois existe uma sequencialidade produzida pelo pensamento harmônico.

Pode-se pensar que a escrita fragmentária impede ou inibe que as idéias saiam de um nível superficial e ganhem profundidade teórica dentro do trabalho escrito, mas o que pretendo mostrar aqui é como as passagens de idéias fragmentadas que intitulei de *Notas de temporalidades inconciliáveis*, conseguem aprofundar os conhecimentos envolvidos nas obras numa ordem *aleatória* e *combinatória* que podem parecer a princípio, desligadas de um único procedimento intelectual, mas que, no entanto, são elaboradas sistematicamente dentro de um mesmo processo que questiona a própria forma da colagem nos textos artísticos.

86 As *Notas de temporalidades inconciliáveis* trabalham com o conceito dos escritos de *hypomnemata* que são registros de memórias passadas. Os *hypomnemata* se diferem dos diários confessionais. Os *hypomnemata* surgiram numa era cristã ulterior e serviam como livros de conduta da vida, mas a função primordial dos *hypomnemata* era estabelecer uma relação íntima com o fazer diário.

²² O conceito de formas aleatórias e combinatórias são idéias paralelas que surgiram entre as colagens musicais e as colagens plásticas.

2.1: Notas de Temporalidades Inconciliáveis

“A vista segue os caminhos que lhe foram preparados na obra.”

Paul Klée.

87 Trazer o texto como colagem: fragmentos teóricos produzidos a partir da experiência realizada com as colagens plásticas. O texto como colagem não tem urdiduras, não tem costuras. Subverte a própria questão do texto como algo tecido. A colagem existe na *superfície*²³, faz as idéias conviverem num mesmo emaranhado de espaço-tempo, mas preserva, estrategicamente, distâncias, incongruências, contradições.

88 Podemos pensar como referência para o trabalho, os artistas conceituais do *Art&Language*, que fizeram do próprio texto teórico um objeto de arte, pois para os artistas do grupo o que definiria ou não um trabalho de arte seria sua intenção artística, um trabalho artístico poderia ser ao mesmo tempo um texto teórico. O texto que aqui apresento pode ser ele mesmo um objeto de arte neste sentido proposto.

89 As *Notas de Temporalidades Inconciliáveis* poderiam se tornar um trabalho artístico pela sua ação performática de escrita artística, mas prefiro pensar nas *Notas* como uma dimensão reflexiva ou exercício filosófico em paralelo à construção plástica das colagens das *90 telas em 90 dias*.

90 A pintura requer tempo: buscas, idas e vindas, tropeços, retornos e pausas. Apagar e aceitar os erros ou fazer surgir os acertos, para novamente destruí-los – eis a tarefa que cabe ao pintor.

²³ Superfície é um conceito da filosofia pós-estruturalista que diz que os acontecimentos só acontecem na esfera da superfície, na camada mais externa, pois não existiria algo por trás que tivesse a capacidade de revelar o invisível ou o indizível como na metafísica cristã. As coisas só se explicam em sua superfície, pois os signos só se traduzem por meio de outros signos. A superfície é o único lugar onde as coisas podem acontecer.

91 O desgaste promovido pela colagem de anular o procedimento anterior, transformá-lo, como pintar=queimar²⁴ na pintura de Anselm Kiefer.²⁵ Algo que nunca se refaz da mesma forma, como no livro de areia de Jorge Luis Borges, que nunca permite que retornemos à mesma página.

92 A escrita cáustica de Paul Valéry se desmancha a medida que vai se tecendo. No diário de bordo *Monsieur Teste* de Paul Valéry, podemos ver este tipo de escrita subjetiva e caustica que intervém e anula a lógica anterior, e serve de modelo para este trabalho.

93 A colagem como forma escrita busca referências no romance *Nadja* de André Breton onde a prosa é construída em primeira pessoa e segue fluxo da escrita automática do surrealismo. O tempo não se concilia na linguagem do romance, pois nunca sabemos o tempo exato que os personagens percorrem. O narrador decide seguir um transeunte pela rua, sabemos que *Nadja* (o personagem perseguido) existe, mas não sabemos nunca o limite entre ficção e realidade, algo que o narrador não soluciona jamais no transcorrer da história.

94 Em *Une Semaine de Bonté*, Max Ernst trabalhou a colagem de figuras exóticas pertencentes ao imaginário medieval para construir narrativas visuais surrealistas que foram sistematizadas em seu processo artístico pelos dias da semana.

95 A pintura requer o tempo da experiência e o tempo da maturidade: exercício, contemplação e labor. E este tempo da pintura parece estar sempre em desacordo com o tempo linear e homogêneo do senso comum. A pintura sempre problematiza o tempo atual, vive de um descompasso produtivo; não se reconcilia com o tempo da vida e faz os relógios caminharem lentos.

²⁴ Danziger, Leila. *Pintar=queimar*. Revista Gávea n.12, 1994.

²⁵ Anselm Kiefer, pintar=queimar é a re-significação do emblema da pintura e da morte da alta cultura germânica após a guerra, dos mitos construídos na Alemanha nazista. O artista possui um extraordinário entendimento dos materiais não-usuais da pintura como: a palha, a areia, o chumbo, as cinzas e a madeira e tem como tema principal em sua poética o Romantismo alemão da grande mãe Terra, o solo e a floresta negra.

96 A pintura parece cada vez mais incapaz de acompanhar o tempo contemporâneo. A imagem da lentidão e da retidão é a imagem do anacrônico e a imagem do século XIX, e se torna a própria imagem do passado, do flâneur pneumático de Baudelaire, que não tem ar para respirar, o ar se tornou rarefeito na modernidade com a invenção da máquina.

97 Re-estabelecer o tempo da apreciação estética e sensível dentro do cotidiano, era isso que o grupo *Fluxus* pretendia com a sua não arte, re-significar o cotidiano e colocá-lo como evento único ao lado da parte amorfa da rotina

98 O tempo da pintura é do gesto pronto e realizado, registro de algo feito, mas pintar é sempre “editar” pinturas anteriores, operar na história da arte, cindir tempos e experiências, como na edição de imagens de vídeos ou como na reimpressão de uma fotografia ou mesmo de um texto escrito como este das *Notas de temporalidades inconciliáveis*.

99 A *aleatoriedade* não pode ser confundida com o *acaso*. A *aleatoriedade* existe dentro de um campo fechado de possibilidades, dentro de parâmetros estabelecidos, mesmo que estes parâmetros se tornem imprevisíveis pela seqüência lógica do pensamento. As minhas colagens nascem do gesto *aleatório*, mais do que do *acaso*, pois a cada nova tela que faço se fundem fragmentos encontrados *aleatoriamente* sobre o espaço de trabalho aos materiais *aleatórios* encontrados numa papelaria.

100 A beleza fortuita do encontro entre a “máquina de costura e um guarda chuva”.

Encanto pela ilogicidade do evento, pela derivação. Isto não acontece nas minhas colagens, mesmo não havendo a equação exata do antes e depois, existe o dado espontâneo do gesto de voltar a colar algo o que tinha sido deixado para trás, as minhas colagens pretendem ‘nadar’ entre dois mundos, entre a lógica e a loucura, entre o acaso e o não previsto, entre o real e imaginário que pode ser o conceito de aleatoriedade ou do silêncio de Cage.

101 Em seu texto “*O narrador entre dois mundos*”²⁶ Michel Foucault dá lugar a Breton esquecido e enterrado, o Breton pensador de dois mundos, o da extrema realidade e concretude das coisas e não aquele da loucura fantasiosa dos surrealistas.

102 As urdiduras são necessárias ao texto. A colagem é o que reúne, sobrepõe, subverte, intervém sempre na superfície. O texto como colagem não poderia deixar de ser ele mesmo superficial (como estratégia) e fragmentado; temporalidade quebrada e sincopada. A cola gruda e desgruda, a colagem pode ser temporária, pois as coisas permanecem juntas por que se grudam e depois se descolam, pois a cola seca.

103 A colagem rompe, sobrepõe e apaga, subverte o que está em cima e em baixo, o visível e o oculto. Os campos são cindidos uns pelos outros, a colagem faz a violência de manter coisas completamente distintas reunidas umas às outras e essas coisas, apesar de coladas, mantêm suas identidades e autonomias. Convivem entre elas, mas não se amalgamam. A colagem pressupõe a distinção entre os objetos, experiências e palavras.

104 A colagem acontece dentro de um campo finito de possibilidades: o retorno do velho com aspectos do novo. O tempo não é absoluto e não coordena tudo e todos, a própria noção de tempo é permanente, existe num espaço-tempo estabelecido e conhecido. As colagens são sobreposições desses tempos cronológicos e subjetivos.

105 O tempo não é absoluto, não carrega tudo e todos e não existe mais o tempo inteiro: A grande *mónade*²⁷ absoluta de Leibniz está morta, pois o tempo emana da própria matéria. A física moderna descobriu que toda partícula por

²⁶ Michel Foucault (Entrevista com C.Bonnefoy). Arts e loisirs, no. 54, outubro de 1966, os. 8-9.

²⁷ “Tal é a intuição maior que guia a obra e Leibniz, em particular a *Monodologia*. Deus é a mónade absoluta desde que conserve a totalidade das informações que constituem o mundo numa completa reunião. E se retenção divina deve ser completa, é porque inclui do mesmo modo as informações que ainda não estão presentes diante das mónades incompletas representadas pelos nossos espíritos e que estão por acontecer no que chamamos futuro.” (LYOTARD, 1990, pág. 67)

mais *mónade* que seja, possui uma memória elementar e, por conseqüência, um filtro temporal. É assim que físicos contemporâneos têm tendência a pensar que o tempo emana da própria matéria e que não existe uma entidade exterior ou interior do universo que teria por função juntar os diversos tempos numa única história universal.

106 Comparo o tempo da pintura com o tempo da música. A colagem só acontece na música, pois as notas são de freqüências diferentes, mesmo que pertençam ao mesmo acorde ou escala, e vibram no mesmo tom e ao mesmo tempo, mas depois se descolam, e passa a existir o silêncio das notas.

107 Dois desdobramentos do tempo são interessantes na pintura: a colagem do passado enquanto memória, e o tempo vivo da experiência, que são as possibilidades múltiplas e infinitas no presente. Ao colar os dois conceitos, temos a idéia de que o tempo sempre retorna, mas não simplesmente como passado renovado, mas sim, com aspectos do passado que não são mais os mesmos e permanecem à espera, pois as possibilidades do novo podem ser infinitas como uma espécie de futuro inconsciente ou não cognoscível.

108 A colagem enquanto memória na música acontece com as escalas e as regras formais que estruturam a música tonal, e que também pertencem à memória do ouvido, que é o sistema do passado. As possibilidades novas do presente surgem das improvisações das notas realizadas pelo compositor na hora da execução da música, e que levam em consideração as escalas pré-existentes da música tonal, as improvisações acontecem dentro de um campo fechado de possibilidades que chamo de campo potencial da aleatoriedade.

109 A música a-tonal não pretende trabalhar com a memória, nem com o passado dos tons, porque quer o surpreendente novo da escala nova, “o pássaro que não volta para o ninho”. Será que nossos ouvidos conseguem suprir esta falta de eixo, ou falta de norte dos nossos sentidos? Pois a fisiologia humana sempre retorna e trabalha com a memória e os dispositivos de linguagem para armazenar informações.

110 Sabemos, com Deleuze, que a duração só pode ser pensada pelo aparecimento da diferença. Em meu trabalho de pintura, quero captar o tempo em camadas, feitas de diferenciações que se desdobram em múltiplos acontecimentos. Existem vários tempos nas colagens que podem ser distinguidos, outros são confundidos e entram num mesmo emaranhado de espaço-tempo.

111 A música passa a existir neste emaranhado que não distingue entre presente e pseudo-presente. A música é meio do caminho entre, o *aleatório* que existe e acontece dentro de um campo de possibilidades finitas, e o *acaso*, que é a surpresa e também a possibilidade de abertura para o novo.

112 O primeiro ato na pintura, que se estabelece com as verticais e horizontais que são os primeiros acordes da *Invenção a duas vozes de Bach* prossegue com a relação da mão direita e mão esquerda do piano que são simultâneas, e que estabelecem um mesmo espaço pictórico das cinco cores primárias através da escala nordestina de Bela Bartók.²⁸

113 O primeiro tempo que podemos chamar de primeiro ato ou primeira estrofe sempre é configurado por uma tinta, que é como a escolha de um tom, como na música. (Ex: si b ou fá #) Em seguida, entram em cena os outros tempos do compasso na colagem: a pichação com o color Jet, massa acrílica, a lixa, o reboco, e depois de volta ao início.

²⁸ Ver imagem pág. 7



114 A partitura se realiza na pintura como escrita executada e não simplesmente uma forma de códigos para se decifrar. A pintura não é partitura, e sim, música. Algo realizado como a frequência sonora no ar.

115 A pintura como exercício do retorno do real. O real para Lacan é tudo aquilo que não pode ser simbolizado. Como simbolizar o tempo? Vivemos o dilema do instante, do tempo como raposa, que devora tudo o que ainda se possui. O tempo como o grande buraco ruidoso da vida humana. Somos sempre apunhalados pelo tempo que não volta. É oportuna a lembrança da epígrafe do texto do Peter Pál Pelbart citando Maurice Blanchot: *“Morrer é, absolutamente falando, a iminência incessante pela qual, no entanto, a vida dura desejando.”* (PELBART, 1998, pág. 10)

116 A superação da contemplação sobre a ação segundo Plotino. O artista não consegue mais contemplar, age e então volta a contemplar: *contemplação / fazer/ volta à contemplação:*

Passagem de *“Confissão Criadora”* de Paul Klée: Um certo fogo que surge, que se acende, que avança através das mãos para atingir a tela, que incendeia a tela, que salta em faíscas, fechando o círculo ao retornar para seu lugar de origem: alcançando os olhos e continuamente seu avanço [de volta ao centro do movimento, da vontade, da idéia.]

117 A respiração pausada e lenta, e a continuidade dos sons, dos pensamentos, das palavras ditas e não ditas, da memória aterrorizante e sempre presente. Colagem-descolagem, sobreposição, justaposição, composição, decomposição.

118 São as imagens, objetos e experiências do mundo - incluindo aquelas apreendidas pelos aparatos tecnológicos - que busco traduzir na pintura. Não simplesmente mostrar, exibir, mas traduzir naturezas e temporalidades inconciliáveis em meios pictóricos.

119 Fotografias de muros, de rebocos, cartazes colados e descolados. Tento refazer essa experiência, que vivo no dia a dia, na chave da atenção dispersa, algo tão próprio à modernidade. Busco a repetição diferencial. Aprisionamento do mundo pela imagem, no anteparo da tela, assim como nas serigrafias de Andy Warhol que nunca se repetem e sempre retornam com diferenças mínimas.

120 Em minha pintura, os rebocos entram como *ready-made*, porque são deslocados e traduzidos dentro do plano pictórico.

Segundo Duchamp, a pintura moderna, desde seu início, é *ready-made*, pois desde o final do século XIX, o pintor passou a comprar a tinta pronta em tubos e perdeu, assim, parte de seu ofício, que incluía a manufatura das cores. Os tubos de tinta passariam a ser objetos tão comuns ou corriqueiros quanto, sapatos, cachimbos ou jornais. Pois para Duchamp, o que configuraria a dimensão artística da pintura seria seu deslocamento de significado, e não mais uma qualidade inerente às tintas ou às telas de pintura.

Seria interessante pensar o coeficiente *ready-made* de toda a pintura – sobretudo na segunda metade do século XX. Isso significa pensar seus ardis, suas estratégias, sua inteligência específica, que não opõe visível ao inteligível.

121 A tradução não é oposta à transparência. As pinceladas e aspectos formais estão sempre presentes na pintura, mas quero o diálogo com as colagens

superficiais vindas da cultura de massa, da mídia, e os aspectos internos que perpassam toda existência humana que são próprias do tempo lento da pintura.

122 A superficialidade da *Pop art* retira tudo e todos das profundezas da subjetividade e traz para a superfície da imagem como simulacro. Este processo anestésico é uma estratégia da obra de Warhol, que lida com o trauma na chave da repetição. Profundidade? Superfície? Há algo de anacrônico nessas palavras. O trabalho em pintura consiste em lidar com certa carga histórica, perguntar renovadamente pelo seu sentido ainda hoje.

123 As imagens traduzem outras imagens; a imagem é sempre auto-referente porque se refere a uma imagem ou a ela mesma. Os signos da cultura de massa são referências e sem potencialidade? Há a exacerbação dos signos na vida cotidiana. Até as referências históricas são diluídas na vida. Como conferir resistência à pintura?

124 O grande legado das colagens cubistas foi a compreensão da arbitrariedade do signo que segue presente até hoje nas artes. A arbitrariedade dos objetos “reais” colados na tela, como nas obras de Jasper Johns, Robert Rauschenberg e tantos outros.

A *combine painting* de Robert Rauschenberg traz objetos ordinários para a pintura e para o espaço, e isto foi, acima de tudo, um ato político e conceitual na busca de uma verdade que não estava no caráter puramente estético da pintura da escola de Nova York.

125 A colagem foi e é um ato de extrema subversão que destrói o antigo, retoma o velho e o inútil e se embebeda da corrente surrealista. A tradição surrealista em todas as artes é unificada pela idéia de destruição dos significados convencionais, e da criação de um novo significado ou contra-significado pela justaposição radical (o princípio da colagem). A beleza, segundo Lautréamont, é “ o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.” (SONTAG, 1997, pag.125)

126 A pintura na modernidade deixa de ser transparente e passa a ser opaca. Ela não diz mais sobre a verdade do mundo exterior. A opacidade é também a dos sentimentos e da imaginação na pintura contemporânea. A experiência da pintura vive de uma certa nostalgia. Como tão bem observou Yves-Alain Bois, a pintura seria, de fato, uma tarefa do luto na modernidade. A pintura abstrata nasce com o prognóstico de seu fim, como um último lance, uma última partida, a última verdade a ser desvelada. O fim apocalíptico e redentor da pintura, que busca o fim em si mesmo e a busca pela sua essência opaca.

127 Nas minhas colagens sub-existe a idéia de sincronicidade de tempos, justaposição de elementos ou signos. O jornal sobreposto à tinta seria a idéia do efêmero (passado). O signo vermelho, e outras inscrições, são de um tempo anacrônico, eterno e indecifrável. (futuro). O preto e o branco, a pintura e o tempo atual. (presente).



128 Renovar o compromisso: proponho-me pintar 90 telas em 90 dias. Pequenas telas quadradas de 30 x 30 cm. Experiência ininterrupta da pintura, como algo cotidiano, independente da vontade ou qualquer inspiração. Pintura como exercício de temporalidades. Persistir, resistir, fazer durar.

129 Começo a ler “Brás Cubas”, de Machado de Assis, cujo narrador inicia o livro pelo relato de sua morte; inicio “a pintura por 90 dias”, que parte da morte

vivida desde o primeiro dia de pintura, dia 31 de julho. O relato sempre começa pelo fim. A pintura é uma consciência da finitude, um relato que parte do fim e que antecede sua morte tantas vezes anunciada. Seria o pintor um narrador que relata, renovadamente, a própria morte da pintura? Será o lugar de chegada da pintura moderna ainda o túmulo, o cubo vazio e branco dos museus e galerias?

130 Nas traduções existe a perda, a incompletude. As pinturas tendem a ser traduzidas pelas palavras, algo assim se perde no caminho, algo que só a experiência sensível consegue dar conta, como na poética de Robert Ryman, entre tantos outros. Existe a impossibilidade da tradução na pintura. A melancolia é própria da pintura moderna, pois ela parte da consciência de seu fim. Podemos pensar o pintor como um tradutor? Com Walter Benjamin e Suzana Kampf Lages²⁹, sabemos que o tradutor vive sob o signo da melancolia. Se a tarefa do tradutor é reescrever – ou transcriar, como queria Haroldo de Campos - os conteúdos lingüísticos de uma obra literária em outra língua, a tarefa do pintor é traduzir nossa experiência de mundo para o universo dos signos plásticos.

131 Por outro lado, ao assumir a tarefa de pensar e escrever sobre a arte e sobre sua própria produção, o artista assume a tradução dos signos plásticos para os signos verbais. Acontece que esta tradução nunca se efetiva, nunca se dá de maneira integral e redentora. Na tradução, há sempre restos, resíduos, intransparências, materialidades e tempos inconciliáveis.

132 O sentido da obra não se entrega facilmente, encobre-se de verdade ou impurezas.

133 A escrita na forma de fragmentos tenta conter o todo em partes, a sistematização do pensamento em notas ou blocos permite que esmiucemos ao máximo cada parte fragmentada, que segundo a teoria de Schlegel³⁰ seria a única

²⁹ LAGES, Suzana Kampf. Walter Benjamin: tradução e melancolia, 2002.

³⁰ Friedrich Schlegel, filósofo alemão do séc XVIII.

maneira de tentar abarcar sistematicamente o pensamento que é, no todo, inapreensível ou inabarcável. Assim como no âmbito teórico, os românticos chegam à conclusão de que só é possível se atingir uma lucidez pontual, no plano da forma da exposição passa-se o mesmo. “A minha filosofia”, escreveu Friedrich Schlegel em 1797, “é um sistema de fragmentos em uma progressão de projetos (...) Eu sou um sistemático fragmentário.” Um fragmento deve ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo ao redor e perfeito em si mesmo como um ouriço. (SELIGMANN, 1999, p. 41-42). Assim, a idéia de notas ou blocos, que aparentemente poderiam ser entendidas como incapacidade de progressão ou continuidade, tornam-se uma tomada consciente do trabalho como única forma possível de abarcar os conceitos teóricos de maneira totalizadora.

134 Talvez a pintura, em seu gesto anacrônico seja a única expressão artística contemporânea, pois é a única expressão extemporânea, pois na concepção de Friedrich Nietzsche, a única possibilidade de ser contemporâneo é estar de fora da rede dos acontecimentos. A experiência da distância, do seu colocar fora do tempo se torna a condição de perceber seu próprio tempo atual: *O contemporâneo é intempestivo.*

135 A pintura como *O retorno do real*³¹, pois para Lacan o real é tudo aquilo que não pode ser simbolizado e assimilável, por isso ainda precisamos do simulacro ou do anteparo que é a forma possível de tradução do real, sendo a arte uma das formas possíveis de anteparo ou simulacro desse real. Para contrapor essa idéia do real nunca assimilável ou cognoscível temos o existencialismo ou ceticismo de Jean Paul Sartre, que em seu livro *A náusea* de 1938 relata o dia em que seu personagem Antoine Roquentin, um historiador que pesquisa a vida e obra do Marquês de Rollebon, foi acometido por um mal inexplicável e passou a observar as coisas do mundo em sua *superfície* naquilo que elas são tão-somente: a percepção pura e inquestionável do real. Alguma coisa

³¹ Hal Foster. In: *O retorno do real*. (2005, p.163-186)

mudou inexoravelmente no mundo de Antoine Roquentin e no modo como ele enxergava o mundo.

2.2: As Notas, os diários de bordo e os *hypomnemata*

“Tal é o objetivo dos hypomnemata, fazer da recordação do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível.”

Michel Foucault em *A escrita de si*.

136

Encontrei na própria voz do trabalho a pluralidade de discursos na primeira, na segunda e na terceira vozes, que fazem um amálgama conceitual e utilizam a própria forma do fragmento como uma colagem de discursos.

As diversas vozes contidas nas *Notas* e nos *diários* se confundem e se colam, pois a forma escrita ora se aproxima da primeira pessoa do eu-artista subjetivo, ora se distancia como uma terceira pessoa objetiva e crítica exigida num discurso teórico, e ora existe na segunda pessoa como um contra-ponto, que aguarda a possibilidade de troca efetiva com a subjetividade ou objetividade do discurso empregado nos *diários de bordo* e nas *Notas de temporalidades inconciliáveis*.

137

A invenção de um sistema foi essencial para a minha criação artística na forma escrita, por isso, pretendo apresentar as semelhanças e as diferenças entre a forma das *Notas de temporalidades inconciliáveis* e dos *diários de bordo*, tomando como referência o conceito de *hypomnemata* de Michel Foucault.

As *Notas de temporalidades inconciliáveis* e os *diários de bordo* trabalham com o conceito dos escritos de *hypomnemata*, que são registros de memórias ou cadernos de anotações que servem como meditações diárias e disciplinas ascéticas de escrita, que funcionam como juízes e interlocutores da prática artística.

138

Apesar das *Notas* e dos *diários de bordo* apresentarem semelhanças na ordem disciplinada e acética de escrita, suas diferenças de vozes são significativos,

pois conseguem de maneiras distintas dar maior abrangência ao discurso poético.

As *Notas de temporalidades inconciliáveis* são escritas na terceira e nas primeiras vozes e existe um distanciamento crítico provocado pelo exercício de escrita, mas as *Notas* também trabalham com discursos de subjetividades.

Enquanto os *diários de bordo* são quase ‘narrativas de si’ que trazem a voz para a primeira pessoa, subjetiva e individual do artista que, no entanto, não trazem discursos teóricos mais densos.

Com a vontade de dar conta de um discurso mais amplo sobre os processos artísticos envolvidos nas minhas colagens, optei pelas duas maneiras de escritas que se interferem e se complementam. Os *diários de bordo* são uma escrita em estado bruto, enquanto as *Notas de temporalidades inconciliáveis* trazem passagens que foram decantadas mais lentamente. As *Notas* se aproximam de um exercício de escrita de um diário, mas ao contrário dos diários, elas são feitas de forma mais demorada, enquanto nos *diários*, a escrita é corrida e sistematizada pelos dias da semana.

Os fragmentos nos *diários de bordo* são tecidos por uma medida de tempo externa, pois trabalham com uma medida do calendário, enquanto as *Notas de temporalidades inconciliáveis* trabalham com medições de tempos construídas dentro da própria obra artística, como a idéia de *aleatoriedade* e de *combinatória* que distingue a seqüencialidade ou a não seqüencialidade das *Notas*.

139 A sistematização do meu processo de trabalho resultou nas *Notas de temporalidades inconciliáveis* que são fragmentos escritos em blocos. As *Notas* se aproximam do conceito dos *hypomnemata* de Foucault, que se configurariam como um caderno de anotações sobre o fazer ou a ação, e se afastariam da escrita de um *diário* ou “de uma narrativa de si”. Os *hypomnemata* trabalham com um sistema fragmentário de anotações, como um material que capta o já dito e retoma o presente com a mesma intensidade do passado.

140 O fragmento de Schlegel tenta abarcar o todo, que no todo, é inapreensível, por isso o fragmento apenas traduz o todo. E é isso que busco com as *No-*

tas ou fragmentos do todo. Minha aspiração, assim como a de Kurt Schwitters se torna “criar relações entre todas as coisas do mundo”.

141 O problema não é o trabalho, mas o problema pertence ao trabalho, pois a física moderna já sabia que o problema não é o problema em si, mas a formulação do problema. Os cientistas descobriram no início do século XX, que podemos ver a luz na como onda ou partícula, dependendo do referencial do observador, então o problema não é o que é a luz, se ela é onda ou partícula, mas como a luz se comporta a partir da onde a observamos.

142 Os *hypomnemata* se diferenciam dos arquivos porque trazem a ação viva, e não a idéia do arquivo morto, pois nos *hypomnemata* existem as diferenciações estabelecidas por uma escrita que quer reconhecer a si mesma, servir como uma conduta prática da vida. Os arquivos colocam as coisas num mesmo nível de sentido, numa pluralidade informe da massa, enquanto a função do artista e dos *hypomnemata* é buscar as pequenas e sutis diferenças e fornecer sentidos que estão num mesmo emaranhado.

143 O excesso de memória conquistada pelos *diários* ou pelas *notas* seria o medo do esquecimento, mas para Freud, o esquecimento e a memória são dois lados de uma mesma moeda, o excesso de memória é outra forma de esquecimento. Os meus diários são como remastigar, remoer e requentar tudo aquilo que já se pensou antes, então armazeno o emaranhado conceitual para continuar a trabalhar nas colagens diárias.

144 Os *hypomnemata* (hypo=menos mnemata= memória) são menos memórias porque presentificam à ação e não concentram esta mesma ação num excesso de memória arquivada ou morta. Meus fragmentos de ação querem se tornar *hypomnemata* e não apenas diários vazios.

145 Por que a forma quadrada da tela? Se a função das minhas colagens é dar sentido às coisas, então, eu as colo numa moldura separada do mundo, em um quadrado metafísico e digo o que elas são. Não é o deslocamento que eu

provoco, e sim a apropriação de elementos domésticos e privados colados pela minha angústia de dar formas às idéias.

146 Ferreira Gullar em *Teoria do não objeto* ressalta o grau de autonomia e alienação do objeto-quadro, que para se conservar autônomo e artístico, se separa do mundo através da moldura. Então, manter ainda a separação ontológica do objeto-quadro no meu trabalho artístico seria desnecessário?

147 Os *hypomnemata* são coleções de palavras que retornam com todo sentido possível dentro da obra. Meus diários reforçam a idéia que foi buscada, ativada e depois apagada. E volta a se apagar e se esvaír quando se atualizam no presente. Mas as *Notas de temporalidades inconciliáveis* retomam estes diários e os ressuscitam de forma morta porque este é o processo de colagem.

148 A partir da simultaneidade de pensamentos e ações desenvolvi uma escrita fragmentária e cíclica, pois as *Notas de temporalidades inconciliáveis* se referem à tentativa romântica de capturar o todo através das partes fragmentadas.

149 *La prose de transibérian* pode ser considerada como a primeira obra em que se falou de simultaneidade. Blaise Cendrars e Madame Delaunay –Terk produziram uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler de um só golpe de vista as notas colocadas acima e abaixo da barra do compasso, ou como se lêem como único golpe de visto os elementos plásticos impressos num cartaz.

150 O jogo é a experiência do acaso para Novalis. E o acaso para Cage é toda a possibilidade de acontecimento.

151 A indeterminação é empregada na música como um meio de ampliar o sistema de opções que a obra oferece, porém há a preocupação em fixar-lhe limites. Para Pierre Boulez, a indeterminação não pode vir de fora do jogo que a obra encerra, por isso Boulez aceita a indeterminação como aleatoriedade den-

tro do campo de possibilidades. Mas, para Cage, a indeterminação como acaso só pode aparecer no silêncio, pois as possibilidades de acaso estão para além do jogo. (TERRA, 1999. p. 35)

152 O sistema fragmentário das *Notas de temporalidades inconciliáveis* permite a indeterminação dentro do jogo da colagem de fragmentos, mas ao mesmo tempo permite o vazio e o silêncio dos intervalos entre as notas e a existência plena do acaso.

153 Na colagem Merz de Schwitters existe a necessidade de criar relação entre todas as coisas do mundo. Exploro e fixo em *Notas de temporalidades inconciliáveis* e dissonantes e volto a pensar nos fragmentos, nas partes e nas relações entre elas e no que elas nada significam.

154 O sistema das *Notas de temporalidades inconciliáveis* são *hypomnemata*. Foucault em seu livro *O que é um autor?* ressalta a diferença de um diário confessional surgido numa época cristã e os *hypomnemata*, que seriam notas que funcionariam como escritos 'pessoais, filosóficos e acontecimentos passados'. As minhas notas não são diários e sim *hypomnemata*, que podem trazer à tona as vozes passadas, corrompidas que haviam sido esquecidas, pois a 'escrita de si' não é uma confissão, é a própria voz da coisa morta.

155 O campo da reflexividade moderna exige que qualquer texto, mesmo o texto de artista tenha a distância da terceira voz.

156 Colagem Merz: assim como Kurt Schwitters, o meu desejo se tornou criar relações entre todas as coisas do mundo. Meu sonho Schwitters é que as coisas ganhem sentido numa profusão sem sentidos. As minhas colagens trazem para minha vida o texto sem contexto da história. A ciência imita a arte, a arte habita as coisas, e eu habito o todo, vide Merleau-Ponty.

157 A sinestesia são os sentidos pelos olhos e pela boca. A cor dos cheiros, o amarelo enjoativo, o vermelho temperado, o azul melado, mas poderiam existir

sinestésias mais interessantes, foi o que Wassily Kandinsky quis propor com um azul expansivo e infinito que seria um tom fechado e redondo das escalas maiores? O vermelho dissonante e quase laranja com as sétimas diminutas e o amarelo retesado como a quinta justa.

158 Na sua acepção cética, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro da vida, guia da conduta, parece ter-se tornado coisa coerente entre um público cultivado...Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, ofereciam-nos assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, p.24, 2006)

159 A minha pintura não funciona como uma janela ou uma paisagem em perspectiva, mas como um livro ou *flatbed*, sua tradição é escritural como a dos pergaminhos e das iluminuras da Idade Média, minhas colagens descendem da “tradição escritural” ou da “iluminação” dos manuscritos e não da ‘janela’ renascentista. Segundo Léo Steinberg, toda pintura moderna descende de uma tradição escritural.

160 Earth-art. As águas aquosas deixam impressão de vida. Início do mundo, anfíbio, girino, macaco. Ligação romântica ou pathos com a natureza. A necessidade de conectar todas as coisas na minha vida, escapar da solidão e da loucura. Tentativa de abarcar o todo, pele réptil e intacta. Visão da planície verde como a água. Mente cientista lembra biologia.

161 Minha tentativa romântica de abarcar o todo através da escrita sistemática dos diários, dos cadernos de anotações, dos fichamentos e das notas, se tornaram uma forma obsessiva de armazenar a memória e de controlar o tempo, pelo medo que as coisas se percam.

162 Pensando a história como uma crosta que se forma ao redor do ouriço fechado, como disse o artista Anselm Kiefer sobre a obra de Holderlin e dos românticos alemães. As obras ganham camadas de significação com o passar do

tempo. Seria a história uma crosta de anéis de entendimento que simbolizariam uma imagem da sedução da memória que sofreremos na pós-modernidade?

163 Cabe à manobra Merz arrancar os fragmentos de seus contextos originais, de seus sentidos e significados cotidianos (ent formung) visando a uma determinada composição. (TORRES, p.32, 1999).

164 A *Invenção a duas vozes de Bach* é ela mesma uma colagem neste sentido? Creio que não, pois o sistema de contraponto não é uma colagem, pois no contraponto deve haver homogeneidade de meios. *Bach e Bártok* na minha primeira composição para piano em 2000 são colagens e não apenas contrapontos. É possível falar em homogeneidade de meios nas colagens? Se o que me interessa é a oposição abrupta entre os elementos, o conceito de heterogeneidade é o que caracterizo como colagem, mas e o contraponto é colagem?

165 Partindo da filosofia de Michel de Certeau, talvez não devêssemos separar o fazer prático do fazer teórico porque ambos são frutos do pensamento, mas prefiro pensar na escrita como um desdobramento do fazer prático, e não o contrário.

166 Anselm Kiefer na entrevista *Pintar como feito heróico* relatou dois métodos artísticos diferenciados: pode-se ir do comum para o único, ou do único para o comum. O que ele e Wahrol fizeram foi partir de um ponto comum, trivial e até vulgar e chegaram num lugar único da obra de arte. Enquanto o meu processo parte de um lugar único, conceitual e filosófico e chega ao trivial e banal dos elementos domésticos e das tintas industriais.

167 Seduzidos pela memória na era pós-moderna tem como o objetivo conseguir a recordação total do *logos*. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? O meu trabalho sofreria da sedução da memória através dos fragmentos que tentam abarcar o todo e criar relações entre todas as coisas do mundo?

168 No momento presente, eu próprio chamo-me MERZ.

169 Para ser pintor é preciso estar verdadeiramente engajado. Uma vez obcecados com isso, podemos chegar ao ponto de pensar que a pintura poderia transformar a humanidade. Mas quando a paixão o abandona, não há mais nada a fazer. É melhor então parar completamente. Porque, em sua essência, a pintura é pura estupidez. (Gerhard Richter, em conversa com Irmeline Lebber)

170 A invenção do problema se torna o sistema. Mas a obra é o sistema?

2.3: As Notas e a *série 2/1*

171

Na *série 2/1*, constituída por telas medindo 80x80 cm e 70x70 cm sobrepostas por telas de 30x30cm e 40x40 cm trabalho com o conceito de colagem a partir das relações entre música e pintura através da simultaneidade de tempos, da arbitrariedade do signo plástico, do acaso, do aleatório e do indeterminado que se apropriam de conceitos musicais de John Cage e de Pierre Boulez, do acaso de Marcel Duchamp e da escolha afetiva de Kurt Schwitters.



172

A escolha da escrita na forma de *Notas de temporalidades Inconciliáveis* e dos *diários de bordo* são como peças de um único puzzle, como bem descreve Georges Perec no livro *A vida modo de usar*: “o elemento não preexiste ao conjunto”, sendo assim as *Notas* não pré-existem a idéia da *série 2/1*. As *Notas* não são nem mais imediatas nem mais antigas; “não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos.”

173 A *série 2/1* (dois tempos por um compasso) quer problematizar de modo mais intenso a estrutura compositiva da pintura, realizando uma tela e depois sobrepondo uma à outra e reunindo-as aleatoriamente no final.

174 Na colagem Merz existe a escolha afetiva dos objetos com os quais Kurt Schwitters trabalhou. Esta escolha se tornou afetiva e foi oposta à indiferença fornecida pelo acaso que existe na obra de Marcel Duchamp. Na escolha afeti-

va de Schwitters existe a presença do acaso que se torna escolha dentro do campo de possibilidades das coisas que foram coladas na Merz.

175 Na obra de Marcel Duchamp o acaso é que move a construção das obras, mas Duchamp não chega a jogar totalmente com o acaso como John Cage, que buscava pelo *indeterminado puro*. Duchamp escolhe seus objetos pelas suas características não artísticas e afirma que tudo poderia pertencer à categoria de arte, mas ainda escolhe o que é arte e o que não é arte. Marcel trabalhou com o acaso para desacreditar que o acaso existia.

176 Na obra de John Cage, a indeterminação e o acaso surgem através do aleatório que é toda a possibilidade de existência, o *indeterminado puro* só pode ser atingido pelo silêncio. Enquanto para Duchamp, o aleatório se torna o acaso que é escolhido pelas qualidades não artísticas dos objetos. Schwitters acredita que o aleatório se torna a escolha e que não existe acaso. Na obra de Cage, a aleatoriedade não é o acaso e o acaso e a aleatoriedade estão a serviço do *indeterminado puro*, pois não pode haver encontros guiados pela escolha. Cage é o contraponto, tudo é a existência do acaso e não existe escolha nunca.

177 A diferença entre o acaso e o aleatório na obra dos dadaístas Duchamp e Kurt Schwitters: O acaso é o encontro fortuito na concepção dos *ready-mades* de Duchamp, mas também os *ready-mades* deveriam ser escolhidos pelas características não artísticas dos objetos, porém o acaso na obra de Kurt Schwitters se processa de maneira afetiva, se encontra ao acaso aquilo que se procurava intuitivamente. Podemos chamar de encontro fortuito na obra de Schwitters?

178 Para trabalhar com o *aleatório* e com o *acaso*, os surrealistas enfatizaram a existência do inconsciente, mas a saída encontrada por Cage foi a descoberta do silêncio onde as possibilidades do *acaso* seriam encontradas a partir de outros critérios, não mais subjetivos ou inconscientes.

179 A aleatoriedade faz parte da concepção de Duchamp, da regra do jogo, de escolher o primeiro objeto que não tenha característica artística, enquanto Schwitters nunca escolhe sem o acaso da paixão.

180 Duchamp escolhia brinquedos baratos e sem significação, ao contrário do tabuleiro delicado de Max Ernst e Man Ray, que entrariam no mundo das artes exatamente por não terem beleza ou técnica, mas mantinham sua identidade enquanto brinquedos. Estes agentes duplos e ontológicos- que eram simultaneamente pedaços de arte e meras coisas reais- estavam a serviço de um movimento obscuro demais para ter sido registrado na consciência filosófica do dadaísmo. (DANTO, 1999)

181 Na tradição filosófica que inauguram Epicúro e Lucrecio, os átomos caem paralelamente no vazio, ligeiramente em diagonal, se um desses átomos se desvia de seu percurso "provoca um encontro com o átomo seguinte e assim sucessivamente até o surgimento do mundo. Assim nascem as formas, a partir do desvio e do encontro aleatório entre os elementos." (BOURRIAUD, p.79, 2009)

182 As colagens para mim são: a intersecção entre pintura, música e fotografia, e entre abstrato, figurativo, realismo, metafísico e social. O que paira entre esses conceitos é o que chamo de colagem. A busca pelas formas figurativas me vieram através das colagens do enxerto do real ou fragmento do real. O real imaginário que a fotografia procurava foi conquistada pela colagem. O aspecto conceitual, histórico, cultura e literário na arte foram realizados através das colagens plásticas e heterogêneas do vídeo, da pintura e da música.

183 "A consideração do ato da escolha como determinante para o processo artístico remete diretamente a Marcel Duchamp, dadaísta de disposição distinta daquela de Schwitters. Duchamp assume no ready-made o propósito de uma ausência estética, "baseada em uma reação de indiferença visual, com, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto...de fato, uma completa anestesia." De dimensão fundamentalmente crítica, a escolha do objeto

no ready-made propõe o questionamento do juízo artístico como tal. Contudo, a postura extremamente cética e asséptica de Duchamp contrasta francamente com a contaminação ou intoxicação poética do Merz. Se a escolha de Duchamp não tensiona reação estética alguma, a escolha Merz existe como potência estrutural ou latência afetiva da relação merz.” (TORRES, 1999, p.33)

184 “Se jogar é experimentar o acaso”, a experiência MERZ tem lugar como jogo estruturado por afinidades, o que nos permite estabelecer diferenças entre a escolha de Duchamp e a seleção afetiva de Schwitters. (TORRES, 1999, p.33)

185 Pierre Boulez e Jonh Cage usavam o *acaso* e a *aleatoriedade* como formas de buscar a indeterminação, fugindo das regras compositivas que a obra impunha. Schwitters age com o *acaso*, mas até onde ele encontra relações afetivas com os objetos que encontrava aleatoriamente? Será que a afetividade não era construída depois do objeto encontrado ou *objet trouvé*?

186 “A obra constituída por fragmentos” subordinados ao homem como elemento de uso, manipulação e prazer (...) objetos menores que nós mesmos, ao alcance da mão e devem sua presença e lugar a ação humana, a um propósito (...) são instrumentos assim como produto de sua habilidade, seus pensamentos e apetites. (BUCHLOH, 1997, p. 15)

187 Sobreposição/justaposição entre os elementos. Os encontros fortuitos, as composições e os encontros não equacionados. Fazer uma tela e depois realizar outra, e num terceiro movimento juntá-las numa colagem total.

188 Mesmo que eu faça separadamente, uma tela e depois outra e as sobreponha no final, a composição final se faz na totalidade da imagem única. Componho a segunda e depois sobreponho a segunda à primeira. A primeira é construída com a espera da segunda, isto é um problema, devo começar da primeira tela e colar a segunda tela a partir de um terceiro quadro e possibilitar os encontros aleatórios.

189 A arte me foi dada como uma espécie de cura/solução. Penso na função terapêutica exercida pela arte em mim dentro do meu processo diário de preenchimento do espaço vazio.

190 Composições 2/1 ou 3/1. Romper o quadrado e a pintura? Romper a irregularidade da tela com a colagem de objetos ainda irrealis? Nada de objetos comuns! O problema não é romper o quadro com novo quadro, e sim, romper, o quadro com novas superposições, para não existir mais a separação entre arte e vida. Trazer a colagem incisiva na vida.

191 As composições 2/1 e 3/1 são colagens de coisas inteiras sobrepostas. Pois, para haver colagem, deve haver pelos menos duas coisas inteiras sobrepostas.

192 Na série 2/1 investigo os conceitos musicais através das temporalidades cindidas, primeiro faço uma tela e depois faço outra, e as sobreponho no final. A primeira, intuitivamente, está sempre à espera da segunda e a segunda é feita pelos moldes da primeira, mas existe a tentativa de fazer duas telas em tempos diferentes, buscando sair da composição única, pois existem dois formatos distintos, o primeiro formato de 70x70 cm e o segundo formato de 30x30 cm.

193 2/1 é um compasso em que a medida do tempo é uma mínima e cada compasso é formado pelo equivalente de duas mínimas de tempo. Duas mínimas de tempo traduziriam as duas telas de 30x30 cm que formam um único compasso na composição da pintura inteira.

194 O conhecimento do todo não é passível de ser deduzido do conhecimento separado das partes que o compõem; isso quer dizer que se pode observar uma peça de puzzle durante três dias e achar que se sabe tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer; a única coisa que conta é a possibilidade de relacionar esta peça a outras peças, e, só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido; considerada isoladamente, a peça do puzzle não quer dizer nada, não passa

de uma pergunta impossível, desafio opaco, mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou numa fração de segundos profissionalmente inspirada, para que a peça desapareça.

A função do construtor do puzzle é difícil definir, os puzzles que são fabricados à máquina, e o corte não atende a requisito algum “uma guilhotina programada segundo um desenho imutável corta as placas de cartão de madeira sempre idêntica”. Os apreciadores de puzzles rejeitam este jogo, não só por serem de papelão em vez de serem de madeira, mas por esta maneira de cortes suprime à própria especificidade do puzzle. (PEREC, 2009, p.9)

195 *As Notas de temporalidades inconciliáveis* não poderiam ser cortadas à maneira de uma máquina, mas devem ser cortados por uma lógica segundo o jogo das *notas*, e devem se fechar como ouriços perfeitos, resultados de uma aleatoriedade presente no campo de possibilidades finitas.

2.4: As Notas-vídeos

196 As *Notas* podem se transformar num objeto artístico de performance. Podem ainda existir enquanto vídeos nos quais as *Notas* são substituídas por imagens, e cada imagem ou grupo de imagem corresponde a uma nota ou um fragmento.

197 Os vídeos como notas funcionam como ouriços fechados. Não há sobreposição de imagens nos vídeos. Existe na seqüencialidade do filme uma 'cola' temporal que faz com que as imagens e as frases se colem.

198 As *Notas-vídeos* são coladas pelas palavras. A frase se torna uma 'cola' entre uma imagem e outra imagem posterior. Mas as frases não poderiam servir apenas como 'colas' entre as imagens. As frases devem se igualar às imagens, pois não poderiam tentar traduzí-las.

199 O vídeo só é vídeo arte num ambiente bem diferente, meta-artístico, próximo daquele conquistado pela pintura desde o dadá.

3: Diários de bordo

“Eu tinha em mim um canto que vibrava enquanto eu trabalhava, esse canto, eu o moldei na forma, e através dela ele chega até vocês.”

Kurt Schwitters.

3.1 ‘90 telas em 90 dias’

28ª tela³²

As *90 telas em 90 dias* lidam com o lado amorfo da rotina na maior parte do tempo. Utilizam e se apropriam de elementos domésticos como guardanapos, máscaras de cirurgia, esparadrapos e fitas crepes. As telas *petite bourgeois* de trinta por trinta centímetros são como pequenos formatos de disposições interiores.

05/09/08. 29ª tela

A partir de tudo que se falou ontem³³, duas telas foram apontadas pela prof.^a Leila como retentoras de uma inteligência plástica que as outras não tinham. Para mim, essas duas telas apontadas são de ordem construtiva e foram construídas a partir de sobreposições de desenhos pré-moldados, como o desenho em papel Paraná, ou as monotípias coladas nas telas. Procuro trabalhar hoje com gravuras que já existem e que serão montadas sobre esta mesma tela.



06/09/08. 30ª dia:

³² Comecei o exercício sistemático de escrita no diário a partir da 28ª tela por sugestão da orientadora Leila Danziger.

³³ Primeiro encontro do grupo formado por Jacqueline Siano, Cristiana Nogueira, Isabel Carneiro e Leila.

Retorno a (12ª tela) e faço uma colagem com a foto do ator Abílio Ramos encoberto com uma manta pobre do espetáculo “Um longo sonho do futuro” de Denise Espírito Santo. Escrevo com canetinha em cima da tela. Quero o escárnio com a imagem “fake” do mendigo e com a questão da mendicância e da loucura. “Gentileza gera gentileza”. Frase que no meu trabalho se torna cínica e traduz num gesto enfático ‘o fora’, aquele que não pertence, o cindido, o mendigo e o louco.



08/09/08. 30ª tela:

A tela se chama “A queda”.

Continuo a trabalhar com os recortes de jornais e fotos do espetáculo “Um longo sonho do futuro”. Colo sobre a tela duas fotos: uma de um príncipe D. João e outra do ator David Cunha que me parecem dois príncipes sobrepostos em ambiências diferentes e posturas completamente distintas. E o vermelho carmim somado ao vermelho laca gerânio são cores da realeza, algo de Velásquez.

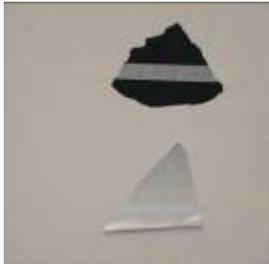


09/09/08. 31ª tela:

Cores azul cobalto e rosa violeta cores caipiras. Lembro-me das bordas de João Magalhães: “Aspiro à grande borda.”

10/09/08. 32ª tela:

Continuo a aspirar à grande borda. Refaço a outra tela com a ironia da cola sem cola e da pintura que parece um pedaço de papel colado. Aquilo que parece, geralmente não é.

**13/09/08. 33ª tela:**

Retornei o mapa a partir da sugestão do João Magalhães. Colei duas pequenas partes do mapa de Barra Mansa e depois construí o restante pensando no papel em branco. A construção feita com tinta preta.

**16/09/08. 34ª tela:**

Pensei na grade de Mondrian em preto e numa janela, coleí um pedaço de uma monotipia. Um pedaço colado que era outra parte de um trabalho que foi usado e rasgado numa tela anterior, resto de pedaços de coisas. Momento catarse. Peguei o carimbo Arte e carimbei todos os trabalhos que estavam em cima da mesa de pintura.

22/09/08. 35ª e 36ª tela:

Colei o papel alumínio em toda a superfície e depois rasguei em três formas diferentes: meio círculo, reta e triângulo, que depois foram colados na 36ª tela. Pensei em continuidade ou algo que acontecesse numa tela e em seguida em outra como num molde.



23/09/08. 37ª tela:

Colei dois pedaços rasgados de alumínio e coleí a fita adesiva em cima e queria voltar a trabalhar com a colagem sem cola.

24/09/08. 38ª tela:

Quero trabalhar a colagem com a cola e a colagem sem cola. Me pergunto se as minhas colagens são simples decorações. E me lembrei de uma fala do filme “Ensaio sobre a cegueira”, em que o velho diz que não havia mais nada a fazer do que escutar a canção. Quando estamos cegos, a música visual reina sob nossos olhos. *Musak Visual* é o que Lucy Lippard disse sobre as obras de Jules Olitsky.

26/09/08. 40ª e 41ª telas:

Volto a trabalhar as colagens apenas com as tintas, o vermelho de cádmio mais o carmim e o branco de titânio fazendo sobreposições, por isso me lembrei de Manet.

29/09/08. 42ª tela:

“Acontece que meu coração ficou frio.” Retorno o embrulho e coloco um amarelo limão com cádmio e tudo ficou meio caipira, meio fora, meio Vassouras em baixo de chuva.



02/10/08. 44ª tela:

As inspirações são muitas: tela rasgada “Fontana”, música down, down-up da seta. As palavras num discurso fraco e pobre, mas fiel aos sentimentos. Penso muito na frase “mijar fora da tampa”. Reter, condensar, falar grosso e filtrar.



06/10/08. 45ª tela:

Volto a usar cores pretas e vermelhas como as verticais e horizontais de Mondrian. As cores em bastão a óleo e pastel “A solidão é amiga das horas.”



10/10/08. 46ª e 47ª tela:

Sistemas. Quero construir sistemas. Sistematização de pensamentos. 90 telas em 12 notas inconciliáveis, pensamento científico, sistemático. Sempre me apaixonei pelo pensamento científico. Construção de sistemas na produção das

obras de arte. Vi nisso nas obras da Ana Bela Geiger ontem (exposição Paço Imperial, dia 09/10/08).

Diário de pintura= construção de um fazer diário de pintura.

14/10/08. 48ª tela:

Construir passagens ou lugares construtivos: retas, quadrados, curvas, a partir da colagem de desenhos pré-fabricados como o desenho de cabide *Chaplin* (marca de cabide da TokStok) e um pedaço de monotipia.



15/10/08. 49ª tela:

Cores com reboco, gesso e tinta acrílica. Pedaço de papel complexo o bastante.

17/10/08. 50ª, 51ª e 52ª tela:

Sem pensamento=materialidade=erro crasso.

25/10/08. 53ª tela:

Algo existe por debaixo disto: o recorte de jornal "O Globo" me lembrou os trabalhos de Luiz Áquila. Penso na amargura produzida pelo meio. Me incomodo com o próprio descrédito. Comecei a pintar uma figurinha em azul que me fez lembrar o Keith Hering, e todas aquelas intervenções em crayon, pastel e acrílico.



28/10/08. 54ª, 55ª tela:

Trabalhei com cores monocromáticas procurando o gesto mínimo nessas três telas. Pois gostaram do monocromático marrom. Os mínimos gestos nas cores: vermelho, amarelo, branco que formaram o rosa. Tenho que pensar numa composição para a Jacqueline Siano. Estava pensando na música “Manuel, o audaz”.

28/10/08. 56ª tela:

O paninho colado, colar esse mundinho medíocre nas telas.



03/11/08. 57ª tela:

Pensei no branco sobre branco do Malévitch. Volto a colar as “marcas” do mundo na tela. Usei um adesivo do Alexandre Vogler “Abre caminho” na 49ª tela refeita.

Retomei a 55ª tela por pensar que ali não tinha nada, coleí duas fitas e passei uma demão de tinta branca.



04/11/08. 58ª tela:

Existe alguma coisa neste atelier de pintura que não me pertence? Que não seja a minha cara? Essa coisa, essas telas, esse quarto são meus e tem meu cheiro, minha textura, meus representantes pequeno-burgueses. Falam deste meu mundinho finito e particular. O discurso com o pequeno, com a rotina e com o mundo fechado e privado. Comédia da vida comezinha privada.

06/11/08. 59ª tela:

Usei o color jet cor vermelha e preta e coleí parte da casinha de pássaros verde do Felipe Barbosa. O fazer pelo fazer, a manufatura gratuita, o virtuosismo dos trabalhos manuais. Volto a colar 'coisas' sobre as telas.



08/11/08. 60ª tela:

Quero trabalhar com repetições de imagens. As telas das identidades que se repetem e não se identificam. A minha identidade foi cortada nos olhos com estilete e preenchida com fitas adesivas.



09/11/08. 61ª tela:

O guardanapo, o feminino, a sexualidade, a virgindade e a e incisão. Leio Sartre. Kafka, o Processo vem de Sartre. Kafka meio picante. As coisas do mundo mudaram e não são mais as mesmas. O diário de bordo de Roquentin, o historiador. O vazio da existência.



10/11/08. 62ª tela:

Uso a imagem da obra de Man Ray a partir da frase de André Breton “Toda beleza será convulsiva ou não será beleza.” Movimento surrealista. Quero terminar de ler “Nadja” do Breton. Passagens, fragmentos de pensamentos que instaura a narrativa moderna não-linear, quase como James Joyce. Lembrei do texto que o prof. Roberto Corrêa nos deu sobre o Breton homenageado pelo Foucault: “Um narrador entre dois mundos.”

13/11/08. 64ª tela:

“Melancolia” de Man Ray, o contra-ponto é a imagem da roda, da roldana, do trabalho. A rotina de trabalho usa a melancólica como roldana ou como força. O fragmento poético de Schlegel que ambiciona abarcar o todo e faz a ponte da concepção das noventa telas que são compreendidas como parte de um todo, pedaços, frações, cada um conteúdo uma totalidade como um holograma.

Um ouriço, fechado e contido sobre si mesmo. (Homenagem neste dia 13/11 a Inácia dos Anjos, falecida)



19/11/08. 65ª e 66ª tela:

Homenagem a meu pai pela felicidade concedida.

Tem a felicidade das cores do giz de cera, a cartografia de Mondrian. Sessenta e seis é um número cabalístico. Trabalho com montagem de desenhos pré-feitos. Um desenho com as verticais e horizontais de Mondrian. Colo e pinto o pedaço de papel Paraná com giz de cera que também existe na tela.

21/11/08. 67ª tela:

Re-trabalho as cores feitas em giz de cera que parecem agora bem feinhas, cores cafoninhas. Rasgo, corto e picho de vermelho por cima. Cartografias de um ser humano. Penso na falta da técnica nas minhas colagens, a falta de técnica é o que desejo.

24/11/08.

Trabalho com a impressão da colagem de Robert Rauschenberg. Pinto de vermelho e amarelo e me lembra as cores da China e do partido chinês. Essa obra do Rauschenberg traz o Kennedy. Interesse-me pela falha que a impressora produz na imagem.

26/11/08. 68ª tela:

Comecei a trabalhar com barbante e nós. Várias linhas e vários nós. Pinte com tinta preta e cole um pedacinho de papel numa das telinhas.

16/12/08. 69ª tela:

Os barbantes entrelaçam-se na tela, prendem, amarram e sufocam. Aspiram ao gesto, à palavra e à inteligência. Não há fôlego, estou sem arte e sem ar.

09/01/09. 79ª e 80ª telas:

Os azuis e o barquinho. Penso na *pop art* em trazer estes objetos para o mundo da arte, enaltecê-los. Tirá-los do uso corriqueiro e utilitário e colocá-los como utensílio de pintura. Operar assim, o deslocamento simbólico.

Janeiro- 2009. 81ª a 90ª tela:

Quero conter toda esta verborragia e esta loucura na prisão das palavras. Me busco entender. Por favor, entenda amor. Estou morta. A morta entra e abre a porta para que o vento carregue minhas palavras e minha sanidade. Fecha a porta! Estou louca. Fecho a porta dos pensamentos e abro a porta das palavras. A chuva cai em mim, mas não me molha mais. As palavras entram em cena e me perguntam pela autoria. Fala através de mim tantas coisas mortas e inteiras. Isso é colagem! Contidas as palavras embrulhadas em papel jornal. Embrulho no papel vegetal meu tempo e meu coração. As noventa telas.

3.2: '2/1' dois tempos por um compasso

14/08/09

As abstrações construtivas geram redes de significados transbordantes. *Atira e perde o alvo*. As narrativas delirantes como da mulher que consome o equivalente a duas pessoas porque acredita que pelo fato de não ter filhos ela tem crédito de viver duas vidas.

18/08/09

Pintar com a colagem. Uma narrativa qualquer pode ser construída em toda pintura. Como a narrativa que tentei construir entre o atirador e as duas pessoas andando na tela de máscara negra. Mas não deu certo. A narrativa não se processou.



27/09/09

Depois da Anpap em Salvador, alguma coisa em mim mudou. Tive um insight vendo a exposição do Pierre Verger, devo esgarçar ao máximo as narrativas presentes nas minhas colagens.

10/10/09

Eu escolho um ponto de partida sofisticado e acabo sempre no banal, diferente de Kiefer e Wärohl, que partem de banalidades e chegam a fazer coisas únicas. Minha atitude artística é tautológica e avança sempre sobre o próprio rabo.

22/10/09

As minhas colagens se perdem num emaranhado sem sentido, sem presença e sem alma. Elas nunca dizem porque vieram e para que existem. São confusas, múltiplas, tudo o que eu não queria encontrar num objeto. As colagens são sujas e me mancham, queria buscar uma terapia diária, um fazer terapêutico das colagens, mas só me emborracho de apagamentos e de sentimentos contidos.

23/11/09

Vou retomar a série 2/1 e construir uma narrativa para cada uma delas.

Tela 1: “A melancolia de Danziger”.

A melancolia de Durer foi estudada nas aulas de Danziger que nos deu uma leitura do Erwin Panofsky sobre a melancolia encarnada no anjo de Durer. A figura da melancolia se juntou com a imagem da cadeira sobreposta pela camisa de força de Lima Barreto. As tentativas construtivas de tentar “colar” pintura frustrada e a melancolia exacerbada pela morte da pintura romperam com o plano da expectativa-profundidade. O conjunto se mostra pleno de conceitos, de múltiplos signos e de significados abafados.



Série 2/1. 1 tela de 40x40cm sf 1 tela de 70x70cm.

19/10/2009 (Santa Virgem com menino no colo)

Hermann C. através do Gombrich falou certa vez sobre a dificuldade que temos ao recortar figuras que são figuras históricas, emblemas e pinturas, como a Virgem do pintor Van Eyck. Concordo com Hermann-Gombrich quando eles di-

zem que existem nessas imagens, mesmo que reproduzidas, uma sacralidade produzida pela história. Talvez, por isso, eu tenha passado a navalha.

20/10/2009

A idéia das narrativas falhou.

22/10/2009

Mercadoria como emblema. Tentativa de resgatar a mercadoria, primeiro pela sua desvalorização através da colagem e depois voltando a resgatá-la como mercadoria através da arte.

06/11/2009

Volpi e os cartórios de contabilidade do catete. Volto a pensar na arte como mercadoria.

20/11/09

How to make a performance? Allan Kaprow faz uma narração de voz explicando como fazer uma performance. Pensei que se eu narrar as *Notas*, talvez elas assumam um caráter de performance.

27/11/09

Ainda na série 2/1, resolvi descolar todas as telas pequenas de 30x30cm e gostei do resultado. Uma crosta sem pele que se formou no espaço branco da tela que foi arrancada da superfície. Quero trabalhar o inverso: descolar todas as telas das telas maiores.

29/11/09

Colagens, narrações em voz alta, passagens sonoras com captação ambiental. Imagens mais composições ao piano.

30/11/09

As minhas colagens trabalham com memórias dissonantes, arquivos, dispositivos, fragmentos dissonantes. O caráter artesanal, a artesanaria, o arcaico, o pro-

vinciano e rudimentar se solidificam em mim. O magenta, o carmim e o laca gerânio me trazem o vermelho da espera.

Volpi me destemperou- primeiro eu me formei e depois comecei a pintar.

10/12/09

Volpi me ensinou o tempo da espera. O tempo das coisas, dos objetos, das palavras, das plantas e o tempo de sempre.



17/12/09

A partir do texto do Brian Holmes, penso em construir matrizes de gesso e imprimí-las em museus, o discurso “impresso”. Queria concretizar a idéia de imprimir pinturas.

12/01/10

Fragmentos de cores, sensações, passagens, cortes. Recuso todos os términos. Processos inacabados, incompletos. Queria deixar tudo à espera.

13/01/10

Penso que uso as tintas também como fragmentos. Usadas aleatoriamente nas telas, de acordo com o que vai sobrando de pote em pote sequencialmente. Não colo apenas pedaços de papéis, mas a tinta também é colada de forma espontânea e casual como um pedaço de papel.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O olho interminável- cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 266 f.

BARBERO, Jesús-Martin. *Dos meios às mediações*. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2003. 369 f.

BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas*. Gávea n. 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio, 1988. p.01-6.

_____. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. 160f.

BAUDELAIRE, Charles. Os dons das fadas. In: *Poesia e prosa poética*. Ed.Aguilar. Rio de Janeiro, 1995. p.504-511

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. In: *A experiência limite 2*. São Paulo: Escuta, 2007. 304 f.

BOIS, Yve-Alain. Kahnweiler's Lesson. In: *Painting as Model*. An October book.. Massachusetts: The MIT Press, 1990. p. 65-97

_____. Pintura: a tarefa do luto. *Revista Ars*, São Paulo, n.7. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars7.htm> . Acesso em: 18 mai 2008.

_____. *Cúbico, cubístico, cúbico*. In: Concinnitas 9, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, julho 2006. p. 1-10

_____. *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Isabel Branco (orgs.) *Anais do XXVI Colóquio do Comitê de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007 p. 13-27.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 189 f.

BUCHLOH, Benjamin H.D. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. In: Arte e Ensaios n. 10, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFRJ, 1997.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 268 f.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Coleção Arte +. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 94 f.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. 295 f.

- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 667f.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 303 f.
- CONDURU, Roberto. *Uma crítica sem plumas- a propósito de Negerplastik de Carl Einstein*. In: Concinnitas n. 12. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, 2008.
- CORTÁZAR, Júlio. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 155 f.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006. 292 f.
- _____. O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DANZIGER, Leila. *Pintar=queimar*. In: Gávea n. 12. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio, 1994.
- DUBOIS, Philippe. 10ª ed. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Editora Papyrus, 2007. 362 f.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. (Orgs) *Escrito de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 461 f.
- FERREIRA, Glória. (Org.) *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. 560 f.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. In: Concinnitas n.8. Revista do Instituto de Artes da UERJ, julho 2005, p.163-186.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos Vol.III*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 2006. p. 265- 298.
- _____. Um nadador entre duas palavras (Entrevista com C.Bonnefoy). *Arts e loisirs*, no. 54, p. 8-9, 1966.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. 1996. 79 f.
- GOLDING, John. Cubismo. In: *Conceitos da Arte Moderna*. Nikos Stangos (Org.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 38-57
- GREENBERG, Clement. Collage (1959). Tradução: Glória Ferreira. In: *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997. 284f.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 210- 234 f.

KRAUSS, Rosalind. *Os Papéis de Picasso*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006. 242 f.

_____. *1907 e 1912*. In *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2004. 688 f.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, São Paulo: EDUSP, 2002. 38 f.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999. 282 f.

LYOTARD, Jean-Francois. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2ª edição. Lisboa: Ed. Estampa, 1997. 202 f.

MARTINS, Luiz Renato. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Coleção Arte +. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. 85f.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996. 285 f.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado- Imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. 34 f.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 673 f.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993. 404 f.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Texto online. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acessado em: 24 jan. 2010. n.1- 13

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 168 f.

SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 253 f.

SELIGMANN, Márcio Silva. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras-FAPESP, 1999. 249 f.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre: L&PM, 1986. 129 f.

_____. *Happenings: uma arte de justaposição radical*. In: *Contra a interpretação*, Porto Alegre: L&PM, 1987. 124 f.

SCHWITTERS, Kurt. *MERZ: Écrits choisis et presents par Marc Dachy. Fac-símile et enregistrement de l'ursonate (1932)*. Éditions Gérard Lebovici: Paris, 1990. 560 f.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 164 f.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Edusp, 1999.

TORRES, Fernanda Lopes. *Merz: entusiasmo, diálogos, melancolia um estudo da obra de Kurt Schwitters*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. 130 f.

WENDERS, WIM. *A paisagem urbana*. Tradução: Mauricio Santana Dias. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n.23. p.180-189, 1994.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 348 f.

APÊNDICE:



"90 telas em 90 dias", 30x30 cm-2008. Isabel Carneiro.



"90 telas em 90 dias", 30x30 cm-2008. Isabel Carneiro.



90 telas em 90 dias. 30x30 cm-2008. Isabel Carneiro.

Série 2/1

1



A aleatoriedade na obra de Duchamp é a regra do jogo: se pega o primeiro objeto que se encontra pela frente.

2



A aleatoriedade na obra de Kurt Schwitters se dá pelo acaso da paixão através da escolha.

3



Criar relações entre todas as coisas do mundo Merz!

4



A pintura, não como uma janela ou um flatbed, mas sua tradição escritural dos pergaminhos.

5



Pensando a história como uma crosta que se forma em volta do ouriço fechado e seus círculos de entendimento.

6



Será que a tentativa romântica de abarcar o todo é regida pela sedução da memória do pós-modernismo?

7



“A obra constituída por fragmentos” subordinados ao homem como elemento de uso, manipulação e prazer (...) objetos menores que nós mesmos, ao alcance da mão e devem sua presença e lugar a ação humana, a um propósito (...) são instrumentos assim como produto de sua habilidade, seus pensamentos e apetites.

8



Sobreposição/justaposição entre os elementos. Os encontros fortuitos, as composições e os encontros não equacionados. Fazer uma tela e depois realizar outra, e num terceiro movimento juntá-las numa colagem total.

9



Mesmo que eu faça separadamente, uma tela e depois outra e as sobreponha no final, a composição final se faz na totalidade da imagem única. Componho a segunda e depois sobreponho a segunda à primeira. A primeira é construída já com a espera da segunda.

Série 2/1



"Homenagem ao meu vô Delgado", 80x80cm. 2009



Construtivo. 80x80 cm. 2009.



Fragmentos da ação. 80x80 cm. 2009



Máscara . 80x80cm. 2009



"St. Virgem com menino no colo". 80x80 cm. 2009



Navio. 80x80 cm. 2009.



1. 70x70 cm. 2009



2. 80x80 cm. 2009



3. 100x70 cm. 2008.



4. 100x70 cm. 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)