

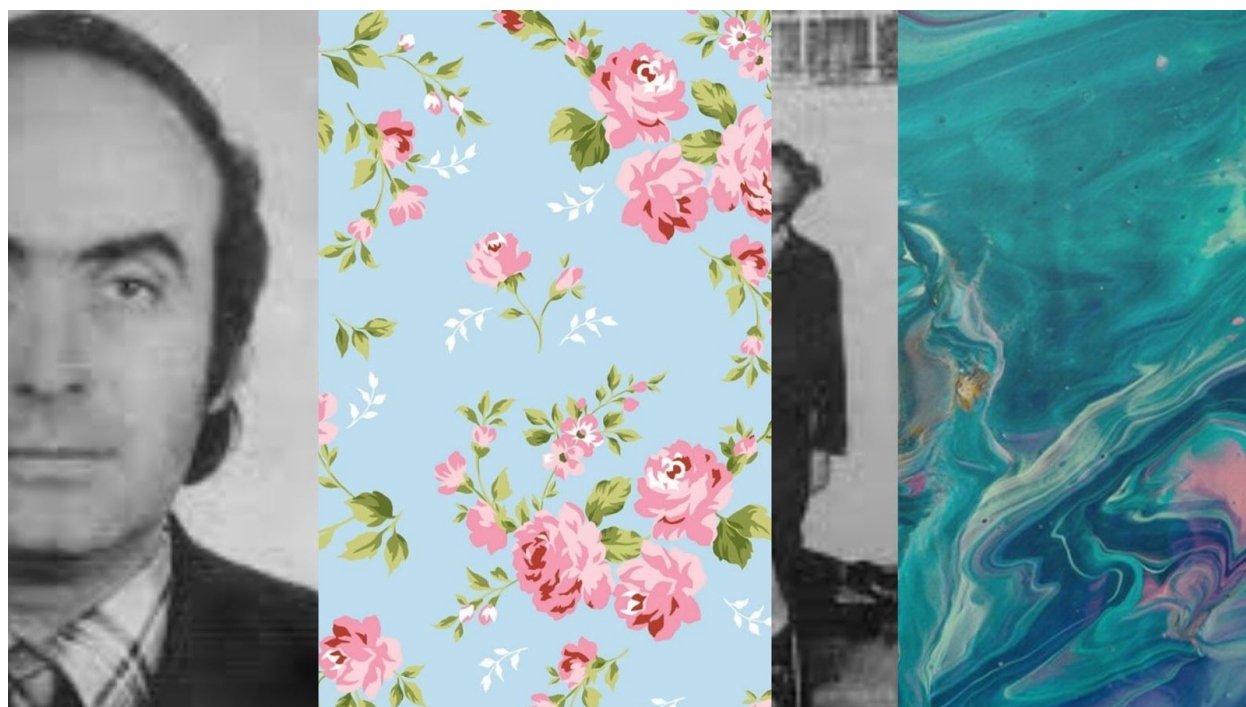
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES IA
Bacharelado em Artes Visuais

Lucas Oliveira de Bairros

Imagens em suspeição
Um estudo sobre a colagem como conceito operacional em pintura

Porto Alegre 2019

Lucas Oliveira de Bairos



Imagens em suspeição
Um estudo sobre a colagem como conceito operacional em pintura

Porto Alegre/julho 2019

Trabalho de conclusão do curso em Artes Visuais - Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilice Villeroy Corona

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Marilice Villeroy Corona (orientadora)

Prof. Dr. Alfredo Nicolaiewsky

Prof.^a Dr.^a Lilian Maus Junqueira

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a minha orientadora, Marilice Corona, uma grande pessoa e uma grande professora. Agradeço aos professores, Alfredo Nicolaiewsky e a professora Lilian Maus pela disposição em participar da minha banca. Agradeço a minha mãe, pela paciência e apoio a todos os momentos, aos professores e demais pessoas envolvidas nesse projeto.

Resumo

Apresento nesse Trabalho de Conclusão de Curso meu desenvolvimento em pintura. O tema da colagem está presente em meu trabalho desde o ano de 2017 e, através deste, venho criando relações entre o tema ea prática da pintura na busca de uma linguagem própria. Partindo de imagens que busco nos meios digitais faço montagens, para posteriormente, transferir para a pintura. Em cada trabalho está inserido uma reflexão pessoal ou um modo de pensar a pintura quanto ao suporte, temática e discurso.

PALAVRAS - CHAVE

Pintura- Colagem- Montagem - Imagem- Representação

Sumário

Introdução	
1. A colagem: de procedimento a disparador de idéias	8
1.1 Primeiros experimentos entre colagem e pintura	14
2. A Colagem como conceito operacional	22
2.1.Minhas imagens: possíveis potências pictóricas	23
2.2.Materiais de trabalho	26
2.3 Delimitação dos temas	29
2.4 Ferramentas de transferência	38
2.5 O espaço da pintura	43
3. Imagens em suspeição	45
3.1 Estabelecendo associações	49
Considerações finais	
Referências bibliográficas	

Introdução

Imagens em suspeição: Um estudo sobre a colagem como conceito operacional em pintura, dedica-se a uma pesquisa em pintura, por meio do pensamento desenvolvido em colagem. Partindo da ideia de *suspeição*, como sendo a *suspeição* (suspeita) do sentido das imagens, provocado pela ambiguidade tanto das figuras quanto do plano da pintura. A colagem surge como um procedimento plástico para dar origem a um pensamento em como operar na pintura.

A realização da pesquisa tem como objetivo condensar vários questionamentos diante da pintura que fizeram parte deste percurso. Para tanto desenvolvi um conjunto de pinturas em acrílico sobre tela, ao mesmo tempo em que cada tela apresenta um conjunto de imagens, trazidas de um arquivo montado para tal finalidade. Foi investigado que tipo de imagens são essas e quais os jogos vão estabelecendo umas com as outras. Foi utilizado o uso de texturas, planos de cor e padronagens e outros recursos a fim de atestar plasticamente o uso da colagem sem trazê-la fisicamente para o trabalho.

No que tange a teoria tentei fazer um levantamento bibliográfico, que me possibilita-se elaborar questões sobre a prática. Nesse percurso foi fundamental encontrar também artistas que trabalhassem com a questão da colagem, bem como seus escritos sobre seus próprios processos de criação. Para entender o procedimento da colagem no século XX, foi importante a leitura dos textos de Clement Greenberg, principalmente o artigo *A Revolução da colagem* e *Espaço Moderno* de Alberto Tassinari entre outros.

No primeiro capítulo busco traçar um breve histórico do meu processo na tentativa de tornar visível as questões que deram origem a esta pesquisa. Busco demonstrar como se deu meu interesse pela prática da pintura e da colagem e quais descobertas fiz nesse percurso.

No segundo capítulo desenvolvo a colagem como conceito operativo e não mais como procedimento plástico. Trago todas as estratégias de trabalho adotadas na pintura para evidenciar esse conceito na pintura.

Por fim, no terceiro capítulo analiso a história da colagem buscando identificar as questões que se mostraram presentes em meu percurso bem como analisar o trabalho de artistas que considero preponderantes na minha trajetória. A análise de algumas obras de David Salle e Eduardo Berliner faz-se importante para refletir sobre as possibilidades de desenvolvimento em meu trabalho.

1. A colagem: de procedimento plástico a disparador de idéias.

Ao rever meu trajeto, no curso de Bacharelado em Artes Visuais, percebo que meus interesses, sempre estiveram vinculados com a produção de imagens. É por meio delas que busco transmitir experiências e reflexões acerca do mundo real e também do próprio universo de onde se originam. Para tanto, fiz uso de várias linguagens como a colagem, o desenho e a pintura. Faz-se importante retomar alguns momentos de meu percurso para clarear os primeiros passos que levaram a estruturação do meu pensamento em pintura.

Um dos motivos pelos quais decidi ingressar na faculdade, foi pelo interesse no desenho, o ato de riscar, preencher ou manchar uma superfície. Desde a infância, o desenho já tinha um significado especial em minha vida. Era quase como um jogo, no qual não eram necessárias regras. Não havia a necessidade da participação de outros jogadores e essa total sensação de liberdade fez com que eu estabelecesse uma ligação afetiva com o exercício de desenhar e, conseqüentemente, seguiu ao longo dos anos fazendo parte de minha rotina.

No desenvolvimento do curso, tomei contato com outras linguagens e pude, através disso, experienciar outros procedimentos e pensar o desenho de outras maneiras. Um dos momentos cruciais nesse processo de descobertas, foi quando, fiz a disciplina Atelier de desenho I, ministrada pelo Professor Nico Rocha¹.

A súmula da disciplina dizia que a abordagem estaria fundamentada na elaboração de nossa própria produção. Tínhamos que realizar um conjunto de trabalhos para, posteriormente, apresentar em aula. Na ocasião, foi solicitado que trouxéssemos ideias que gostaríamos de abordar, sendo assim, selecionei alguns esboços realizados por mim, dentre eles estavam duas colagens(fig.1) e (fig.2).

¹ Luiz Antônio Carvalho da Rocha, formado em Arquitetura pela FAU-UFRGS (1978), possui mestrado em Comunicação e Informação pela FABICO-UFRGS (2000) e doutorado em Poéticas Visuais/Escultura, também pela UFRGS (2009).



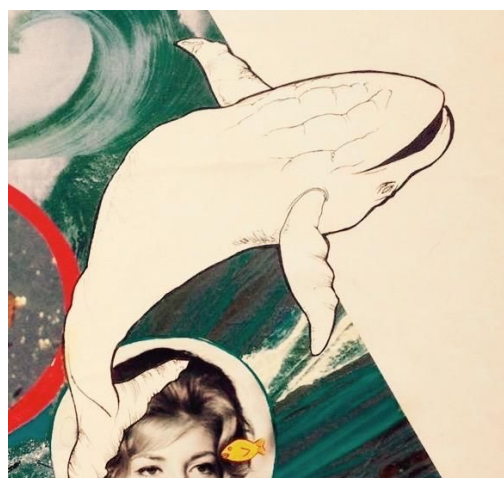
(fig.1) Colagem e desenho sobre papel 42cm x 63cm 2015



(fig.2) Colagem e desenho sob/ papel 45 x 65 cm 2015



(fig.3) Detalhe figura 2



(fig.4) Detalhe figura 1

Naquele momento não sabia ao certo por que tinha escolhido levá-las. Em conversa com o professor, observamos que os recortes feitos, lembravam linhas(fig.3) e que também, simulava desenhos aparentando ser colagens (fig.4). Percebi, que essas semelhanças e simulações me atraíam, e que isso poderia se tornar um campo de exploração naquele momento.

Meu interesse em realizar as colagens, surgiu após entrar em contato, com a produção de artistas vinculados ao Neodadaísmo², dentre eles destaco Robert Rauschenberg³, cuja produção me surpreendeu, pela sua liberdade em juntar materiais de origens diversas em uma mesma obra. Voltarei a ele mais adiante.

Defini como objetivo na disciplina, produzir um conjunto de trabalhos, onde fosse possível explorar as características do desenho e colagem, além de seus possíveis cruzamentos. Para isso, fiz uso de diferenciados papéis, variados modos de recorte, trazendo imagens vindas de livros e revistas. Ao somar os recortes às linhas, formas e manchas características da linguagem do desenho, procurei diminuir a fronteira entre as linguagens e explorar a ambiguidade perceptiva entre o que era feito e o que era simulado.

Por meio destes exercícios práticos, tomei consciência da alteração do espaço do desenho em meu trabalho. A tridimensionalidade do espaço perspectivado se vê interrompido pela colagem.

² Conjunto de manifestações artísticas, desenvolvidas durante a década de 50, que tomam alguns aspectos conceituais e formais do Movimento Dadaísta.

³ Robert Rauschenberg, artista plástico Norte Americano Nascido em Port Arthur Texas 1925.

Historicamente falando, a revolução da colagem trazida para a pintura, no início do século XX, teve aí suas bases. É através da colagem, desenvolvida no final da primeira fase do cubismo, que se tornou possível romper com uma espacialidade derivada da perspectivada e que perdurará durante 400 anos. Conforme afirma Clement Greenberg.

A colagem desempenhou um papel essencial na evolução do cubismo, e o cubismo teve, é claro, um papel essencial na evolução da pintura e da escultura modernas. Até onde sei, Braque nunca explicou muito claramente o que o induziu, em 1912, a colar na superfície de um desenho um pedaço de papel imitando veios de madeira. Mesmo assim, seu motivo, e o de Picasso ao segui-lo (supondo que Picasso de fato o tenha seguido)[...] ambos os mestres já haviam conseguido, e bastante bem, virar pelo avesso as pinturas ilusionistas tradicionais. As profundidades fictícias da pintura haviam sido reduzidas a um nível bem próximo do da superfície real (actual) da pintura.(GREENBERG, 1997,p 95).

Em minhas experiências, o deslocamento manual das figuras sobre o suporte mudava totalmente a relação com o espaço e, conseqüentemente, com a leitura do trabalho, não obedecendo a uma lógica perspectivada, mas sim, jogando entre posição e justaposição entre figuras e fundo. Meu interesse naquele momento, estava direcionado para questões formais da colagem. Esse exercício possibilitou a ativação do suporte, provocando um vai e vem entre profundidade e planaridade.

Na colagem (fig.5) a base escolhida foi um papel alaranjado chapado. A cor foi determinada para funcionar como contraste às fotografias preto e branco. A ideia foi montar uma composição de fragmentos de imagens, onde as linhas feitas de grafite que saem do prédio ativassem o suporte planar laranja perspectivando-o, pois puxam o espaço da foto para fora da base, fazendo com que o fundo laranja venha para frente criando uma ambigüidade perceptiva. Crio com as linhas uma contraposição à colagem, uma vez que consigo unir figura colada e fundo. As figuras saem da colagem "caminhando" rumo ao espaço do desenho (papel alaranjado) saem de um espaço ao outro. são como uma metáfora de nossos próprio olhos.

Mesmo contente com os resultados obtidos ao término da disciplina, ainda queria vivenciar novas linguagens. O processo de imersão no desenho havia deixado uma sensação de desgaste em relação o processo de trabalhar com revistas e recorte, resolvi migrar para outro meio, acreditando que o afastamento traria novas experiências e soluções plásticas.



(fig.5) *Sem título*, colagem e desenho 25cm x 35cm, 2017

1.1 Primeiros experimentos entre colagem e pintura

Em 2017, comecei a frequentar com mais afinco o ateliê de pintura. Início a prática utilizando fotos como referência. Em função disso, também fui em busca de artistas que utilizavam procedimentos fotográficos, para melhor entender como poderia pensá-la dentro do trabalho, acabei nesse momento pesquisando o artista, David Hockney⁴ e posteriormente descubro um filme sobre sua trajetória intitulado: “*A Bigger Splash*”⁵. Gostaria de pontuar algumas observações a respeito do filme, que considero preponderantes em minha forma de pensar a pintura naquele momento.

A produção de 1974, transita entre documentário e ficção, apresentando no terceiro ato, a execução da obra “*Pool with two figures*” (fig. 8). Na pintura o artista traz a história de duas composições. a primeira, iniciada em 1971, inspirada na justaposição fortuita de duas fotografias no chão de seu estúdio, a primeira de uma figura nadando, já a outra, de um jovem, que nos deixa em dúvida, se olha para algo no chão ou para o próprio nadador. O trabalho inicial foi destruído pelo artista, contudo em abril de 1972. David Hockney decide retornar a pintura.

Com ajuda de um assistente, o artista encenou centenas de fotografias, seguindo sua composição original da piscina(anex.6). Naquele momento, Hockney também enfrentava o rompimento com seu então parceiro Peter Schlesinger(fig.7). Após um encontro entre ambos, David Hockney propõe uma série de fotos, e uma delas serve como modelo de referência, para a figura que olha para baixo. Com a ideia finalizada, é posteriormente pintada em uma das obras mais icônicas do artista.

⁴ David Hockney, artista multidisciplinar nascido em Bradford Inglaterra, 1937.

⁵ *A Bigger Splash*, 1974 Reino Unido, Direção: Jack Hazan.



(fig.6) ensaio fotográfico



(fig.7) montagem fotográfica



(fig.8) *Portrait of an Artist* , Acrylic on canvas 213,5 cm x 305 cm.

O procedimento de montagem, utilizado na obra de David Hockney, ajudou-me a perceber elementos que já vinham aparecendo em meus trabalhos anteriores de desenho e colagem, e que agora poderiam ser incorporados no processo de pintura. A partir disso, pensei em pintar composições construídas por fragmentos de fotos vindas de locais diferentes.

A primeira ideia, foi de reunir fotografias que pertencessem a contextos totalmente diferentes e juntá-las em uma composição que mantivesse algum tipo de ligação interna. Entretanto, naquele momento, tendo dificuldades em saber o que escolher para retratar, considero que as associações de imagens se deram mais por lembranças da memória, do que pelo material físico em si.

Quando criança, acompanhei o boom dos desenhos animados na TV aberta, onde grandes emissoras disputavam a audiência do público infantil. Dentre estes, trago o personagem Pernalonga (fig.9) do seriado Looney Tunes, caracterizado por ocupar sempre uma posição de vitorioso sobre os demais personagens. Bugs Bunny, como é conhecido nos EUA, está sempre envolvido em diversas polêmicas⁶ ao longo de suas aventuras. Retomei essas lembranças quando me deparei com notícias sobre episódios censurados, contendo conteúdos inapropriados para os dias atuais.

Espontaneamente em um caderno comecei a esboçar alguns desenhos do coelho, durante o exercício, lembrei de uma conversa curiosa, com um amigo envolvendo animais, adepto da causa, ele comentou, que sentia um certo repúdio a forma física dos répteis, e alguns de seus hábitos, lembro de ter ficado surpreso, com a colocação, onde priorizava alguns, e depreciava outros.

Comecei a desenhar também, um réptil cuja forma lembrava um jacaré, buscando um traço contrastante à do coelho, mas que mesmo assim fosse possível, criar associações entre os dois. Comecei então a pensar sobre eles e recordei da pintura, “*Caça ao Hipopótamo*”(fig.10) de Peter Paul Rubens, que conheci na infância, após ganhar uma série de revistas intitulada “*Os grandes artistas*”⁷, na tela temos, um crocodilo envolto no combate entre homens e feras.

⁶ Episódios proibidos na TV pelo grupo Time Warner- *A lebre selvagem, Tudo e um ensopado de coelho e A lebre gelada*.

⁷ Revista os Grandes Artistas N°37 São Paulo editora: Nova cultural 1986.



(fig.9) Pernalonga



(fig.10) Peter P. Rubens, Caça ao Hipopótamo óleo sob/tela 248x321cm,1615.

Resolvi testar o que aconteceria, juntando estas duas improváveis figuras, em uma pintura, os procedimentos para a realização dela(fig.11), seguiram as seguintes etapas: primeiro esbocei em lona crua todas as figuras, começando pelo modelo da figura do coelho, onde fiz adaptações em suas pernas, afim de coloca-lo numa posição estática, localizada na parte superior da tela.

Acrescentei em suas mãos uma corda que deixaria logo abaixo, o crocodilo em uma situação de vulnerabilidade, contrastando com sua imponente aparência, não contente com os elementos compositivos, queria dar mais ênfase a sociedade do espetáculo que estava sendo constituída ali, surge então uma pequena figura humana, portando um aparelho celular registrado a cena.



(fig.11) *Caçada ao crocodilo*, acrílica sob/tela 75 cm x 95 cm. 2017.

Na segunda etapa, escolhi a tinta acrílica como meio, por suas características de rápida secagem, e possibilidades de ser utilizada diluída ou em camadas espessas, já que as figuras iam ser tratadas de diferentes maneiras, uma sendo representada graficamente, e as demais com por meio de veladuras, e em contrastes de luz e sombra.

O fundo se tornou o maior problema a ser enfrentado. Não tendo nenhuma ideia do que necessariamente gostaria de fazer, em um primeiro momento fiz um cenário por meio de aguadas, aparentando uma caixa, todavia não contente com o resultado, procurei preencher o fundo somente com planos chapados de cor.

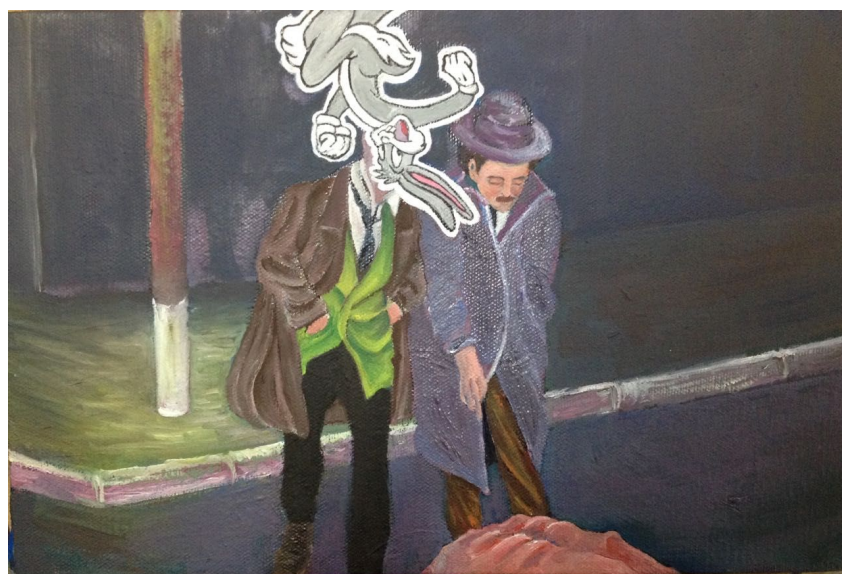
O trabalho resultante do “experimento” foi intitulado de “*Caçada ao Crocodilo*” e essa experiência proporcionou o desdobramento de questões que estão presentes, em toda a série desenvolvida nesta pesquisa. Dentre essas, destaco duas principais: a primeira é relativa ao conceito de colagem que passa a ser o agente estruturador de meu pensamento em pintura. Já não recorto e colo (fisicamente) papéis e figuras de origens distintas sobre um suporte em função de uma composição. Mas as ações de recortar, colar e compor, como veremos, passam a estruturar meu pensamento e o campo pictórico. A segunda, interligada e decorrente da primeira, trata-se da produção de associações estabelecidas entre as imagens. A colagem torna-se um disparador de idéias.

No momento inicial do projeto de pesquisa, experimentei diversas possibilidades de trabalho, que desencadearam duas formas de pensar as associações de figuras e a relação dessas com o espaço pictórico. Como foi observado pela banca, poderia tanto dar ênfase para uma quanto para outra, ou até mesmo tentar explorar os dois conjuntos dentro da pesquisa.

Meu interesse de investigação inicial, era propor narrativas através das associações de imagens díspares. As figuras estariam inseridas em cenários *no sense* desempenhando ações ambíguas. O espaço na pintura era desenvolvido a partir da ambientação de cenários compostos por diversos objetos, figuras jogadas em todos os planos buscando transmitir uma temática de mistério(fig.12) e (fig.13).

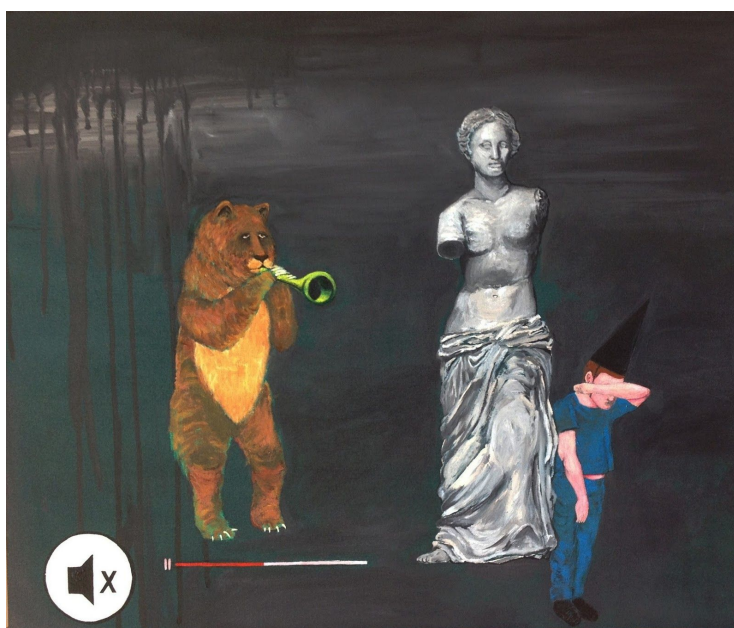


(fig.12) *Sem título* 63 cm x 75 cm óleo sob/tela 2018



(fig.13) *Sem título* 25cm x 35cm óleo sob/tela 2018

A segunda possibilidade de pensar a pintura surgiu de forma intuitiva, decorrente de um acaso. Tendo dúvida em como compor o cenário de ambientação das figuras em *MUTE*, (fig.14), procurei resolver o fundo de maneira oposta. Fiz diversas ambientações, mas nenhuma estava dialogando com as representações. Comecei a apagar o fundo e preservar as imagens, sem racionalizar muito bem o que estava fazendo. Quando encerrei, decidi apagar tudo e iniciar um novo trabalho, neste momento dou alguns passos para trás, para observar a mancha escura da tela, e me deparo com uma atmosfera nebulosa criada com tons escuros .



(fig.14) *MUTE*, acrílica sob/ tela, 46 cm x 55 cm .2018

Percebi, então, que o cenário já não era fundamental. As próprias associações entre os elementos começaram a me chamar muito mais a atenção, o plano de cor tornou-se muito mais interessante. Isso me fez pensar sobre explorar questões próprias da pintura, alternativas plásticas de evidenciar a característica planar do suporte ao utilizar planos de cor, texturas e padronagens. Nesta encruzilhada de duas vias, optei por essa segunda possibilidade, descartando o espaço “cenográfico” que estruturava a tela por inteiro. Como veremos, abre-se aqui um campo de possibilidades que exigirão a criação de novas estratégias.

2. A Colagem como conceito operacional

Sabe-se que o conceito de colagem é associado aos primórdios do modernismo, e envolve muito mais do que a ideia de colar algo em outra coisa. Os remendos colados que Braque e Picasso acrescentaram às suas telas ofereceram uma nova perspectiva sobre a pintura e sua relação com o espaço.

A colagem, derivada da palavra francesa “*colle*”, ganhou popularidade no início do século XX, seu conceito fundamenta-se, em uma técnica das Artes Visuais que permite produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dissemelhantes entre si, agrupando-os num todo para comunicar um novo sentido. Picasso e Braque foram os primeiros cultores plásticos da colagem, inaugurando uma nova estética da fragmentariedade e surpresa[...]. O material de suporte da colagem, não se restringe somente às artes visuais e plásticas, chegando até mesmo ao cinema. Trata-se, pois, em primeiro lugar, de um ato de reapropriação de elementos preexistentes.(BRANDON, 2006, p.23.)

O desenvolvimento de meu pensamento em colagem já não diz mais respeito a materialidade física de colar coisas em uma superfície. Trata-se agora de um modo operacional, onde trago imagens ou ideias de origens distintas estabeleço associações entre elas, as organizo em um novo local (espaço da tela) e as pinto.

O desenvolvimento da colagem em meu processo artístico estabelece, desde sua origem, um vínculo estreito com o universo das imagens que fazem ou fizeram parte de meu repertório visual. A imagem impressa que serviu como base para os primeiros experimentos, acabou dando lugar a novos formatos. Os arquivos digitais, material abundante e sujeito à apropriação, tornaram-se meus novos documentos de trabalho.

O contínuo aprimoramento do pensamento em desenvolver um modo de operar na pintura por meio do conceito de colagem permitiu aumentar a variedade e a quantidade de trabalhos. Pensar a pintura como uma colagem, tem possibilitado criar novas estruturas de operação e organização. Como veremos, o universo da tecnologia digital será definidor na orientação das possibilidades e de novos significantes dentro da pesquisa.

2.1 Minhas imagens: possíveis potências pictóricas

Quando estou representando uma imagem, sempre penso nas qualidades intrínsecas dela. Seja um desenho animado ou uma fotografia de reportagem é com esse olhar que as observo (fig.15). Suas características visuais, são redescobertas na construção pictórica. As imagens que observo, tanto sendo artísticas, ou de qualquer outra classe, são elementos que se constituem como um jogo do que se apresenta e do que se representa.

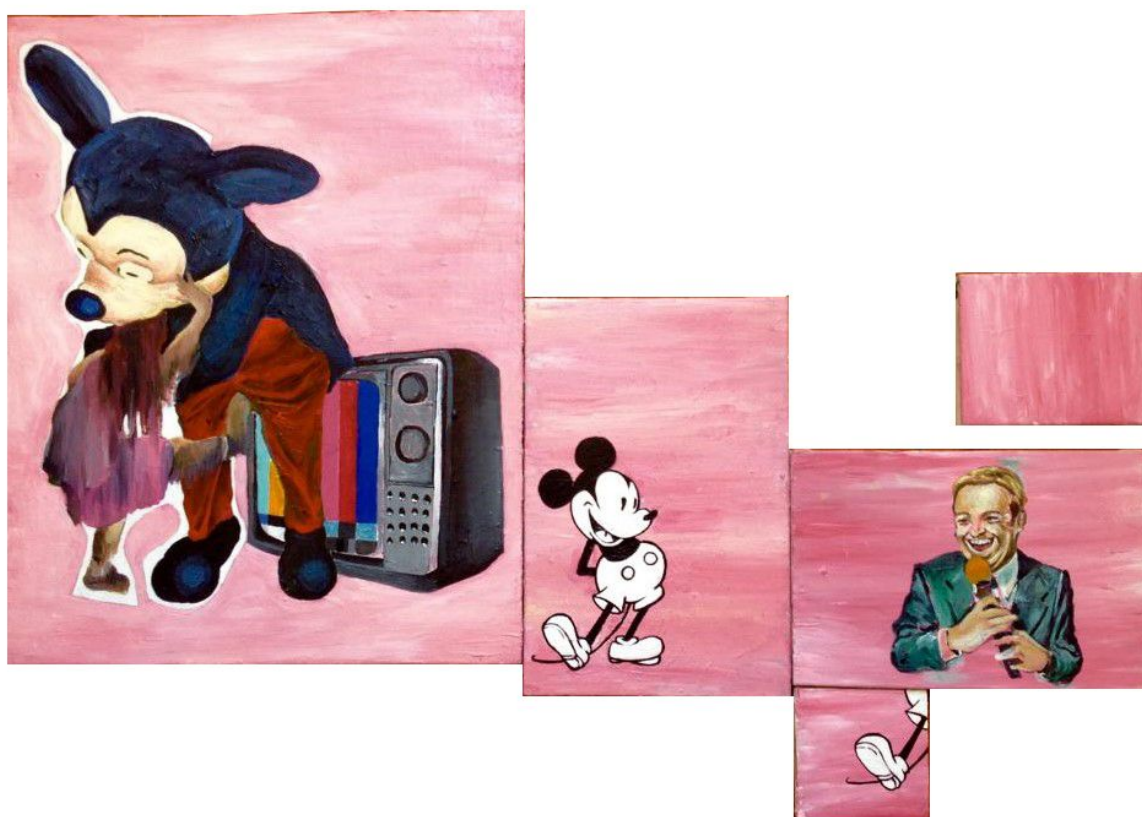
Em *A IMAGEM*, livro de Jacques Aumont, que tem como prerrogativa a análise da imagem visual em sua multiplicidade de estruturas. É contemplado no quarto capítulo "*A parte da imagem*". trata da relação que a imagem estabelece com o mundo real, ou seja, como ela o representa. Por isso, o autor inicia com a discussão de analogia, que é a semelhança entre a imagem e a realidade.

O autor afirma que não existe olhar inocente e que, ao copiar o real, o artista dá um sentido para a sua cópia. Sendo assim, a realidade copiada está carregada de significados e simbolismos que o próprio artista coloca. Como AUMONT (1993, p. 203) afirma, "as imagens analógicas foram sempre construções que misturavam em proporções variáveis imitação da semelhança natural e produção de signos comunicáveis socialmente", então mesmo que varie o grau de analogia, ela sempre está contida na imagem.

Quando trago nas pinturas imagens de desenhos animados (fig.16.), estou interessado naquilo que deixou de ser entretenimento e passou a ser outra coisa, houve em minha representação, o acréscimo de novos significantes procuro com isso conseguir um grau de ambiguidade daquilo que se vê com aquilo que se representa.



(fig.15) Documentos de trabalho.



(fig.16) *Sem título, Acrílica sob/tela tamanhos variados 2019*

2.3 Materiais de trabalho

Acredito que o ato de pintar é um momento de total intimidade com o meio, e compreensão daquilo que estou interessado em representar. Busco compreender como vou utilizar os materiais para se obter um grau de semelhança daquilo que foi escolhido. Quando penso nas imagens nunca descarto nenhuma opção de representação. Para mim é um desafio pintar elementos banais quanto imagens que carregam um maior grau de complexidade.

Utilizo na, maioria dos trabalhos, a tinta acrílica por permitir uma secagem rápida. Dessa forma, obtenho sobreposições de camadas sem que haja mescla entre elas. Sendo assim, passo a fazer uso, com mais rapidez, de veladuras, transparências, aguadas e opacidades. Uma dos fatores que mais me atraem na linguagem da pintura são as possibilidades que cada meio oferece. Materiais distintos exigem procedimentos distintos e, portanto, oferecem resultados diversos.

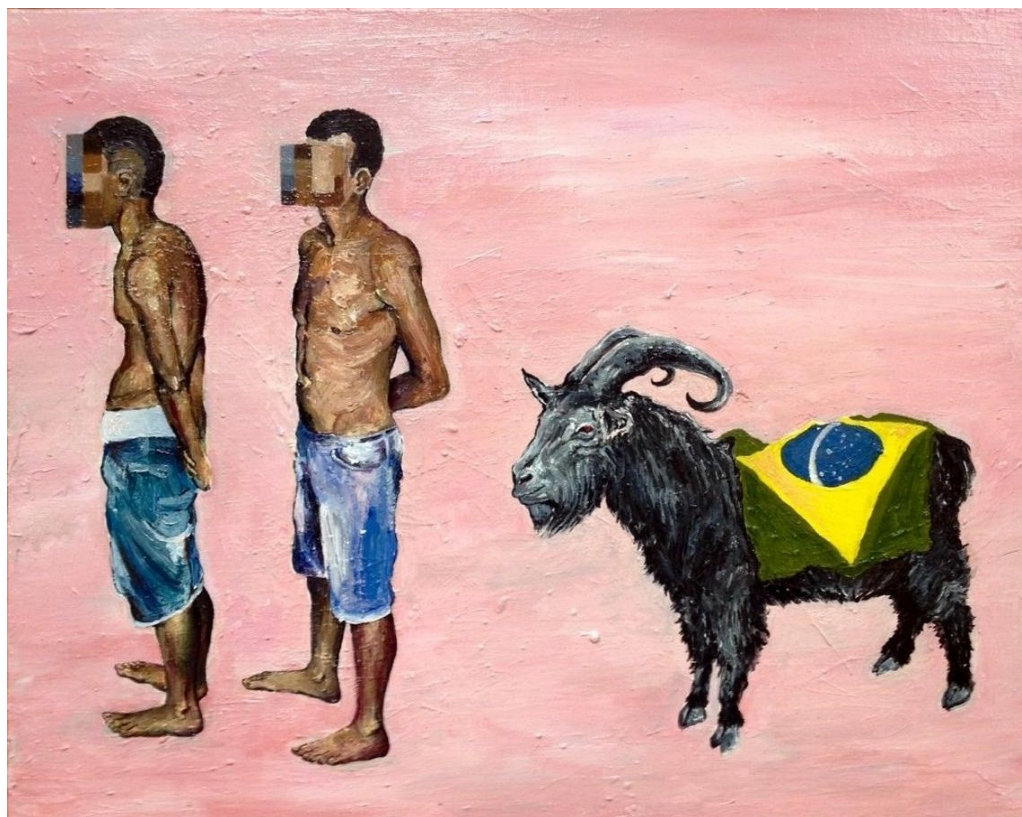
Parto de camadas pouco definidas e sem muito volume de tinta, em seguida passo para uma definição gradual da figura e do fundo, a imobilidade da tinta acrílica – isto é, uma vez seca, uma camada pode recobrir inteiramente a outra torna possível uma sobreposição de camadas sem haver mescla de cores. Por vezes, isso se torna um recurso essencial quando é preciso voltar atrás.

Primeiramente, parto das montagens realizadas no computador(fig.17), depois de definida a composição de elementos a serem representados, desenho na tela, com o próprio pincel. As diferenças nas combinações das imagens é que vão direcionar as mudanças nos tratamentos das pinturas e estas podem variar de representações realistas até abordagens gráficas.

Portanto, num primeiro momento, estou mais preocupado em transferir as imagens para tela obedecendo uma verossimilhança com o modelo representado. Depois do momento de transferência, começo a trazer as primeiras camadas de cor, contudo é na pintura que o trabalho ganha outra dimensão. O próprio meio exige questões específicas. O esboço já não é tão “importante” quanto a própria pintura, devido a isso, surgem em vários momentos, novos tratamentos a serem explorados e também elementos que até então não existiam, como é o caso do detalhe da bandeira sobre o bode(fig.18).



(fig.17) Montagem



(fig.18) *Oração da Cabra Preta*, acrílica sob/tela, 40cm x 50cm 2018

2.3 Delimitação dos temas

A escolha dos temas, que inicia de forma experimental e intuitiva por meio das práticas manuais de colagem, foi ao longo do trabalho de conclusão se modificando, busquei uma temática específica para trabalhar: a violência.

Depois de produzir uma quantidade considerável de pinturas, que estiveram presentes no pré projeto, percebi durante a avaliação da banca que existiam muitas temáticas abordadas dentro do trabalho. Naquele momento, ainda não estava bem claro para mim de como eu poderia separar ou remover a quantidade de informação contida nos trabalhos. Passada a avaliação, tentei buscar uma temática que perpassasse o conteúdo das imagens. Queria adquirir um fio condutor.

Para analisar melhor, coloquei lado a lado tudo que tinha sido produzido até o momento e comecei a fazer anotações do que cada pintura continha, buscando suas divergências e possíveis convergências. Percebi, então, que os trabalhos que me pareciam mais interessantes tinham uma temática semelhante, todos envolviam algum tipo de violência.

Tracei três eixos principais, nomeados como: violência de entretenimento, violência urbana e violência de Estado. Fazer essa divisão determinou uma forma de organização fundamental para direcionar todas as escolhas posteriores. Uma delimitação sobre uma vasta gama de possibilidades de abordagem da temática.

A questão da violência, tornou-se o motivo que permeia as escolhas das imagens a serem representadas nas pinturas. Todas elas foram retiradas de arquivos digitais, pertencentes a reportagens, textos e vídeos. Busquei, refletir por meio destes conteúdos, sobre nossa relação com os meios de comunicação de massa, mais precisamente aqueles alimentados pelo sensacionalismo e espetacularização da violência.

Os meios de comunicação tornaram-se grandes responsáveis pela difusão massiva da cultura da violência, diariamente despejam sobre nós milhares de

imagens e conteúdos que brutalizam as relações humanas, transformando-nos, em *voyeurs* do sofrimento e da banalização da vida. Muitas vezes estes conteúdos são transmitidos em tempo real, fenômeno que vem ocorrendo devido a facilidade de captura e compartilhamento feito por dispositivos móveis.

“*Assalto a hornet branca*”(fig.19) é um trabalho construído dentro do eixo violência urbana. A partir da captura de um frame de vídeo, veiculado no canal do youtube, onde uma vítima por meio de uma câmera acoplada no capacete registra, em tempo real, a tentativa frustrada do assalto de seu veículo. Junto a cena, coloco em primeiro plano, um homem portando uma arma.

A ideia do primeiro plano, surge após observações que fiz de jogos de videogame, que apresentam em primeiro plano personagens portando armas. Denominado como primeira pessoa, esse recurso traz mais realismo a cena dos games, ao buscar a quebra na barreira entre tela e o corpo do jogador, o espaço virtual e o espaço real. Outra característica que trago na pintura, é a utilização do retângulo dentro do retângulo, quase como uma janela sobre um plano de cor, ou uma pintura sobre outra, reflexo da maneira na qual lidamos com dispositivos eletrônicos, que nos possibilitam aumentar, diminuir, replicar e mover janelas.

Não busco somente fazer apontamentos de como os meios digitais podem banalizar a violência, acredito que a crítica cabe também em buscar formular a não informação sobre as raízes da violência, e a exploração exacerbada da emoção pública, que por si só, já se constitui como uma forma de violência.



(fig.19) *Assalto a Hornet*, 25cm x 35 acrílica sob/tela 2019

Outro eixo explorado é a violência de entretenimento, trago elementos dos programas de auditório e desenhos animados(fig.20), para evidenciar como a televisão se utiliza de recursos deste tipo, como forma de entretenimento na infância, mostrando como a violência é trivial, lugar comum, de todos os dias, mundana e parte fundamental de nossa cultura moderna. Ela é divertida de uma forma irônica e sádica.

Em "*Guns and flowers*"(fig.20) trouxe um elemento inédito para a pintura (fi.g), um tecido industrial esticado em tela com padrões florais. Ele foi pensado para funcionar como um respiro para a posição vertical da pintura das armas, e também por trazer um contraponto a elas. Suas cores foram escolhidas por serem suaves e estarem em diálogo com a natureza do retângulo do desenho animado. Quando escolhi a animação estava interessado na sutil violência da cena, que entraria em jogo com as armas posicionadas na vertical, uma AK- 47 e outra AR-15. A escolha dos fuzis foi por se tratarem de duas das armas mais presentes em conflitos armados pelo mundo.



(fig.20) "Guns and flowers" Acrílica sobre tela/ tecido 79cm x 1,29m 2019.

O terceiro eixo explorado é a violência do Estado. Refletindo sobre o assunto, fiz uma observação sobre conteúdos veiculados por algumas mídias, e gostaria de trazer alguns pontos para discussão. Trata-se particularmente dos eventos que movimentaram a conjuntura do Brasil, mais precisamente as eleições presidenciais de 2018, onde houve, uma quantidade enorme de Fake News⁸ veiculando informações e imagens manipuladas a fim de se obter vantagens políticas a qualquer custo.

No período foram tantas informações distorcidas, que até mesmo fatos históricos foram questionados. Gostaria de falar de um em particular, que acabou gerando um trabalho específico intitulado “*Jogo da força*”(fig.21). A notícia é sobre o caso da morte do Jornalista Vladimir Herzog⁹, brutalmente assassinado nas dependências do DOI-CODI, durante a ditadura militar no Brasil.

A pintura é dividida em 4 partes, onde busquei representar símbolos, que fizessem alusão a ditadura militar, em uma das telas, está presente o registro fotográfico do então preso político, que se tornaria um dos personagens mais emblemáticos no processo de redemocratização do Brasil.

Optei no retrato, por utilizar cores em tons frios remetendo a uma fotografia cujas cores foram afetadas pelo tempo, estão também presentes a data em que ele, foi prestar depoimento espontaneamente no DOI-CODI, a foto está suspensa em um fundo verde, ao lado de um jovem enforcado em uma árvore, segundo elemento inserido, que, devido a carga da imagem, acabei substituindo o tratamento original da foto, por uma estilização mais gráfica da paisagem, com cores chapadas contrastando com o conteúdo dela.

Buscando estabelecer relações entre os outros trabalhos da série, trouxe também a figura da cabra presente na pintura (fig.18), só que desta vez, o animal encontra-se imerso em seus sonhos, utilizo o recurso de contorno branco, realçando o aspecto de uma imagem recortada e inserida em outro contexto.

⁸ Fake News são uma forma de imprensa marrom que consiste na distribuição deliberada de desinformação ou boatos via jornal impresso, TV, rádio, ou ainda *online*, como nas mídias sociais. Este tipo de notícia é escrito e publicado com a intenção de enganar, a fim de se obter ganhos financeiros ou políticos.

⁹ Informações recolhidas na Fundação Vladimir Herzog, localizada em São Paulo. <http://vladimirherzog.org/>



(fig.21) "Jogo da força" acrílica sob/tela, variadas dimensões, 25x35 40x50 35x55 15x20 2019.

Cenas reais do cotidiano de nosso país, misturadas a situações carregadas de ironia, decorrem em toda a série produzida. Falar sobre um Estado, que tem desde seus primórdios, a violência como mecanismo de controle social, mesmo que seja difícil abordar temas traumáticos, foi uma maneira que tornou possível refletir sobre nossa própria história.

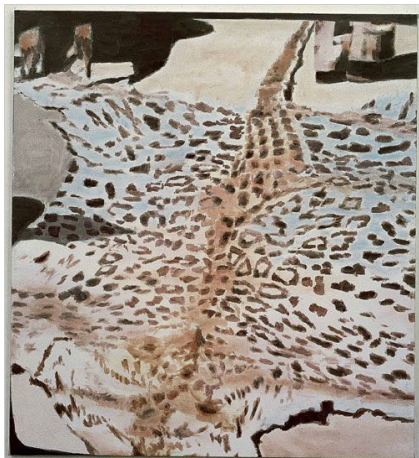
Um dos grandes influenciadores, na forma de pensar a temática das pinturas em meu trabalho, é o artista Luc Tuymans¹⁰, não necessariamente pela plasticidade de sua obra, conhecida pela palidez no uso das cores, mas sim pelos conteúdos abordados, que decorrem de um entrelaçamento entre história, memória e mídia.

Em seu processo, Tuymans utiliza imagens variadas da cultura visual indo da Branca de Neve e os Sete Anões a revistas de propaganda nazista. Seu olhar dirige-se sempre para traumas do passado, de eventos ocorridos na história mundial ou acontecidos na Bélgica seu país de origem. O exame da memória é crucial em sua pintura.

Ser um artista originário de um país pequeno como a Bélgica - fundado somente em 1830, depois das Guerras Napoleônicas - significa que a minha herança cultural é infestada por uma história bélica. O interessante é que, em meio ao passado violento, a região da Bélgica exerceu grande e constante impacto na cultura da Europa Central,[...] Todas as imagens que utilizo em minhas pinturas existem de verdade. Elas vêm de desenhos, aquarelas, maquetes, Polaroids, websites, etc., todas retrabalhadas em uma variedade de formas. O fato é que os materiais e o produto final da pintura, de acordo com o meu ponto de vista, geram dúvidas sobre a obra artística. Para mim, imagens nunca são conclusivas ou estão finalizadas, elas apenas alcançam um determinado limite dentro do que chamo de a realidade do real. Disponivelem: <https://achadosdailha.files.wordpress.com/2011/06/luc_tuymans.jpg> acesso em: 14 de junho .de 2019.

De fato, o passado bélico e as realizações culturais da Bélgica, moldam o ponto de vista do artista. Não são trabalhos aleatórios, estão calcados em eventos concretos, revisitados, e transformados em algo novo, a uma investigação processual profunda sobre as imagens pertencentes aos seus documentos de trabalho.

¹⁰ **Luc Tuymans** (nascido em 1958) é um artista multidisciplinar que vive e trabalha em Antuérpia, na Bélgica.



(fig.22.) *Leopardo*, óleo sob/ tela 140 cm x 128 cm,2000



(fig.23.) *Lumumba*, óleo sob/tela 62cm x 43cm

2.4 Ferramentas de transferência

Minhas experiências visuais cotidianas são marcadas pela forte presença dos meios digitais. Tais realidades mesmo fora do âmbito do processo criativo, como a navegação na web, interfaces de dispositivos móveis, e até mesmo os ícones que nos levam de um lugar ao outro dentro desse espaço virtual passam a ser significativos para meu processo. Percebi que suas estruturas de funcionamento e visibilidade são muito semelhantes a forma na qual comecei a refletir e tratar a imagem dentro de meu processo de criação.

Observei que dentro desse ambiente virtual, a interação com a imagem digital se assemelhava muito com o fazer prático artístico e certas ações ainda poderiam ser evocadas no espaço da pintura. Ações como transferir, recortar, diminuir, aumentar, isolar um "fragmento" que pode ser livremente movido no ambiente, me levou a tomar consciência sobre as especificidades deste espaço virtual. Percebi a potência dessa estrutura e vi como poderia reverberar em investigações plásticas dentro da pintura.

O computador cumpre duas funções dentro de meu trabalho, a primeira como ferramenta de manipulação das imagens. Trabalhar em outra superfície que não a real e utilizando softwares de manipulação de imagens é um procedimento que possibilita a economia de tempo, pois, com mais rapidez e uma vasta gama de ferramentas posso fazer variadas manipulações como por exemplo : cor, imagem e dimensão. O plano virtual possibilita uma série de operações que as leis físicas do mundo real limitam.

Outra questão é referente a utilização no espaço virtual (Interface), é um novo meio de construção. O ordenamento espacial da área de trabalho é completamente aberto a diversas possibilidades que permitem jogar com mais de uma janela ao mesmo tempo diminuindo ou aumentando. Essa estrutura que disponibiliza simultaneidade de janelas também acaba sendo transferida para a pintura, como exemplo (fig.24). A figura sentadas de costas no plano verde e olhando para as janelas é de mesma ordem das linhas que avançam para o plano laranja (fig.5). As crianças acionam o plano passivo, verde e transformando. Criando, por sua volumetria e posição uma espacialidade que o plano verde, anteriormente não tinha. A questão espacial será tratada mais adiante.



(fig.24) *Domingo é legal*, acrílica sob/tela 63cm x 85 cm, 2019.

A segunda função do computador é a de arquivo, percebendo que precisava também desenvolver um mecanismo, que pudesse facilitar a organização das imagens e dos conteúdos abordados, criei um arquivo, que possui como finalidade ser uma espécie de catálogo. Curiosamente, há alguns anos mantenho o hábito de salvar em meu computador imagens que de alguma forma me chamavam a atenção, sendo artísticos ou não.

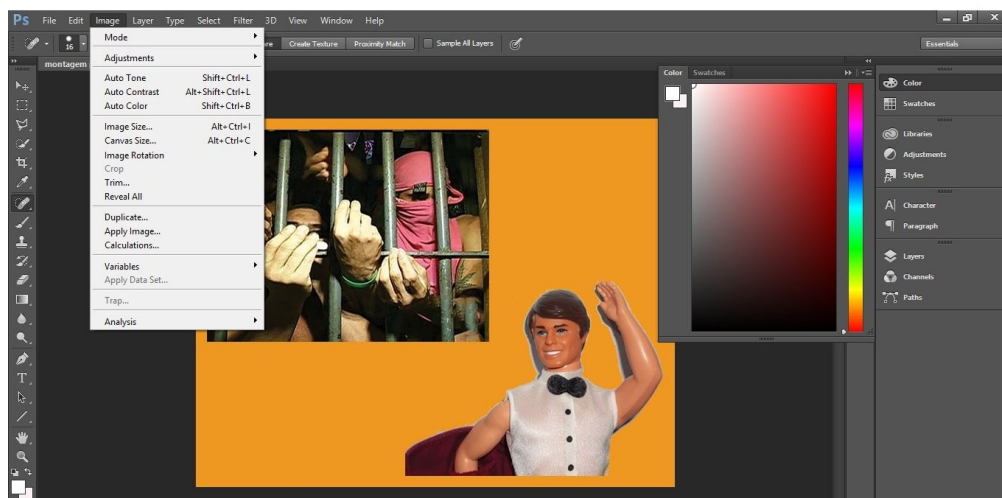
Como já foi mencionado anteriormente, defini não mais utilizar revistas e sim arquivos jpeg¹¹, desde então retorno constantemente ao arquivo para alimentá-lo. Ele é organizado e dividido por pastas de acordo com as semelhanças dos conteúdos contidos nelas.

No primeiro momento da pesquisa, estava tendo dificuldades em desdobrar os temas escolhidos, devido a quantidade enorme de conteúdos contidos nas pastas. Contudo, conforme foram sendo realizadas mais pinturas, bem como o arquivo sendo direcionado para tal finalidade, o caminho foi ficando mais claro, e o número de temas sendo reduzido.

Neste caminho, desenvolvi o hábito de pintar mais de uma tela ao mesmo tempo, isso fez com que eu pudesse observar o que estava funcionando em uma, e se poderia ser aplicada na próxima, ou o que não tinha ocorrido como esperado para que assim na seguinte fosse tomada outra solução.

Independente dos resultados obtidos neste primeiro momento do trabalho, que considero como sendo o primeiro esboço da pintura. É na parte do fazer pictórico que realmente a montagem se mostra eficiente ou não, como se fosse a prova final daquilo que foi montado no computador. A transferência de um meio para o outro exige novas questões a serem resolvidas que dizem respeito a própria linguagem da pintura.

¹¹ JPEG é um método comum usado para comprimir imagens fotográficas. O grau de redução pode ser ajustado, o que permite a você escolher o tamanho de armazenamento e seu compromisso com a qualidade da imagem.



(fig.25.) Esquema de montagem no software de tratamento de imagem.



(fig.26) Montagem realizada



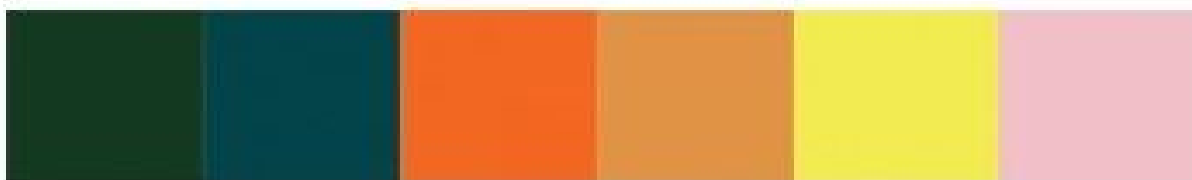
(fig.27) Processo de pintura.

2.5 O espaço da pintura

Quando mudo das pinturas de ambientes cenográficos que estavam sendo exploradas no pré projeto, para os planos de cor textura e quebra do retângulo. Houve uma modificação expressiva no espaço de meu trabalho. Como mencionado anteriormente, nisso começo a traçar novas formas de pensar o espaço.

começo a pensar estratégias de como seria esse plano da pintura. A cor de fundo, chapada, é um elemento fundamental que uso como forma de evidenciar a sobreposição das imagens sobre um plano. O fato de usar sempre elementos díspares propicia também, o contraste entre figura/fundo.

Adoto na maioria das pinturas cores chapadas de fundo (fig.28) em algumas pinturas utilizo cores suaves, isso colabora para o contraste no trabalho. Acredito que essa suavidade e aparente delicadeza criam uma oposição ao conteúdo das imagens, já que muitas vezes as representações escolhidas trazem cenas realistas de violência. Raramente utilizo a cor preta. A cor branca tem sido útil como estratégia quando são usadas para contornar as figuras simulando um recorte em torno das imagens enfatizando sua remoção de algum lugar.



(fig.28) Cores de fundo

Em alguns momentos trabalho as cores misturando a tinta ainda úmida, sendo depositada em grandes quantidades na tela, conhecido como empaste (pinceladas espessas de tinta) através desse gesto, procuro criar com o pincel, volumes, que quebram com o ilusionismo da imagem, tornando o planar. Evidenciando um recurso próprio da pintura, que é colocar a própria cremosidade da tinta em evidência (fig.29)



(fig.29) *Militarize-se*, óleo sobre tela dimensões variadas, 50x50 25x35 25x 35 10x15 2019



(fig.30) Detalhe *Militarize-se*

3. Imagens em suspeição

Eu meu processo de pesquisa foi fundamental investigar o uso da colagem ao longo da história da arte. Identificar quais questões são fundamentais para a linguagem e como elas são abordadas pelos artistas e historiadores em seus respectivos períodos. A leitura sobre o tema auxiliou-me na tomada de consciência de meu processo de trabalho bem como permitiu-me visualizar as possibilidades plásticas e conceituais que poderiam ser utilizadas.

A colagem como procedimento artístico, tem uma história antiga, verifica-se que ela foi incorporada às diferentes linguagens da arte, principalmente a partir do século XX, como o cubismo, dadaísmo, surrealismo e outros movimentos, que viram no recurso uma possibilidade de investigação e confrontação com a arte tradicional.

O termo colagem ganha autonomia no campo das artes visuais com um movimento de vanguarda específico: o cubismo. Este movimento potencializou sua manifestação por quebrar padrões em relação à pintura. Georges Braque junto a Pablo Picasso e outros artistas, começaram a utilizar métodos que subverteram o modo convencional de pintura com o uso da tipografia e a consequente inserção de materiais poucos convencionais à linguagem.(fig.31). Conforme nos diz Tassinari



(fig.31) Pablo Picasso, Carvão vegetal, tinta e jornal 52 x 30 cm 1913

No cubismo de 1911, o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. O contorno interrompido, e que possibilita a fusão, tem algo de uma incisão que marca o terreno para a entrada em cena dos recortes das colagens. Coisas e espaços postos em equivalência, os recortes e o manejo deles desenharão nas colagens tanto os cheios como os vazios sem a ajuda da técnica do claro-escuro usada antes. Não que uma coisa, de imediato, tenha puxado a outra. A colagem é um salto em relação ao cubismo anterior. Mas também por saltos trabalharam Picasso e Braque desde 1908, como se a descontinuidade típica da colagem já se prefigurasse no método de trabalho dos dois. E a importância fundamental do salto está em que, pela primeira vez, o espaço moderno ganha a dianteira sobre o espaço naturalista. (TASSINARI, 2001 p.38.)

A invenção da colagem foi um marco na História da Arte. Tassinari não exagera quando coloca como a invenção mais importante da arte moderna. Acredito que seja possível a comparação dela com a própria invenção da perspectiva no Renascimento, devido a importância de ambas as técnicas para o estabelecimento de uma nova espacialidade. Tal comparação torna-se relevante, justamente por ser a introdução da colagem no campo pictórico um momento decisivo de destruição do espaço naturalista.

Com a técnica da colagem disseminada no meio artístico pelos cubistas, os demais movimentos de vanguarda tiveram como possibilidade fazer combinações em seus trabalhos. Os dadaístas, no início dos anos 1920, adotaram essa técnica com um viés anárquico, utilizando materiais comuns em suas obras por meio da colagem atribuindo uma espécie de valor artístico ou negando um certo purismo da arte naquela época, tal como nos trabalhos de Kurt Schwitters. (fig.32)



(fig.32) Kurt Schwitters, *Merzbild 29A. Picturre with Flywhell, assemblage, 1920*

Mais adiante, no começo da década de 50, a arte pop fez uso da colagem para se aprofundar em questões atuais de consumo e visualidade da época. Naquele momento também, surgem novas nomenclaturas e ramificações do procedimento, como a utilização significativa do termo *assemblage*¹². Conforme salienta Giannotti.

A colagem volta a ter um papel decisivo em meados da década de cinquenta quando Rauschenberg, talvez influenciado por Kurt Schwitters, passa a utilizar a colagem como uma forma de se opor ao expressionismo abstrato, suas obras buscam ser figurativas e não expressivas, impessoais. Ele retoma assim a figuração a partir da fotografia e procura uma forma de dissolver o mito romântico do artista expressionista. Em busca de outros critérios para pensar a maneira como a concepção do espaço pictórico é repensada(GIANNOTTI, 2009,p.3).

¹²O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>)

Na arte contemporânea, Percebe-se que há trabalhos que lidam com o próprio uso técnico da linguagem em sua construção (o ato de colar as coisas em um mesmo contexto, sua composição) e, também, aqueles trabalhos que lidam com determinada visualidade que a colagem embutiu nos procedimentos artísticos (aliar formas e ou informações distintas de forma não literal para a criação de uma nova imagem). Nesse caso, refiro-me a um pensamento de colagem e não seu procedimento físico. Ou seja reunir imagens de contextos distintos em uma mesma situação ou suporte.

Meu trabalho já não é mais só compositivo e formalista como no princípio da pesquisa. Meu pensamento está voltado de forma a ludibriar,disfarçar ironizar um certo assunto. Me interessa a ideia das imagens não conclusivas. A violência é ponto de partida na pintura, todavia sempre procuro ao máximo não ser descritivo não deixando óbvio o acontecimento. Unir o desenho animado, a ironia, um tecido floral, são formas de disfarçar a violência, deixar o espectador em dúvida. A suspeição (Suspeita) do sentido das imagens.

A colagem do ponto de vista da linguagem cria um tipo de espaço e uma ambiguidade entre profundidade e planaridade, o espaço da pintura é planar, é a superfície da tela e o espaço na pintura é a sensação espacial que construímos no plano da pintura. Seja através do uso da perspectiva, seja pela sobreposição de planos de cor, manchas ou formas. (CORONA, 2014, pp. 190-199). Quando distribuo as figuras nesse espaço *no sense* existe um esforço por parte do expectador para conseguir identificar onde as imagens estão, essa utilização do espaço está a serviço das imagens.

3.1 Estabelecendo associações

Acredito, que a junção de imagens vindas de contextos diferentes, encontrando-se e propondo algum tipo de relação formal ou conceitual, é sempre um dos maiores desafios que encontro em minha pintura. neste capítulo, procuro esclarecer como venho pensando-as em meu processo, junto a estes esclarecimentos trago artistas e pesquisadores que tornaram-se referências importantes, e gostaria de discutir aqui brevemente algumas questões de seus processos, que identifico formas de pensar e agir relacionadas com minha produção.

Utilizo os artistas Eduardo Berliner e o Norte Americano David Salle, ambos com suas produções voltadas principalmente para a pintura, o primeiro que inicia seus estudos, por volta dos anos 90 através de cursos ministrados por Charles Watson¹³, já o segundo com uma trajetória mais longa sendo considerado, um dos artistas mais significativos da década de 80 nos Estados Unidos.

Ambos trabalham utilizando justaposições e sobreposições de imagens de diferentes origens dentro de suas composições, mas de maneiras totalmente opostas; um de uma forma visivelmente evidente e o outro de um modo menos visível e mais subjetivo.

Eduardo Berliner, tem sua produção principalmente voltada para o desenho e pintura, nos quais objetos são metamorfoseados com figuras humanas, animais híbridos encontrados em situações *no sense*, além de revisitar em muitos momentos elementos de sua infância, trazendo-os ao presente, para serem reconfigurados pela própria feitura da pintura.

Muitas questões em sua produção me instigam profundamente, contudo destaco duas nas quais procuro estabelecer relações com meu trabalho. Uma delas diz respeito a colagem em seu processo, e a outra a fatura de sua pintura.

¹³ Formado pela Bath Academy of Art, Inglaterra. É professor da EAV Parque Lage, onde foi vice-presidente, participante do conselho de direção e coordenador do núcleo de pintura.

Falar da colagem, é uma pergunta pertinente, porque mostra um aspecto duplo que tem no trabalho o tempo inteiro, Sempre quando penso em colagem penso em algo muito íntimo, na verdade tudo que eu faço parte de algo muito íntimo por um lado, e a outra matriz, é algo que é do próprio meio, que corta esse excesso de intimidade e desse meio termo surge o trabalho, é uma mistura de intimidade e intimidade com o meio[...] Invariavelmente quando penso em colagem, uma imagem vem a minha cabeça, quando na infância meu cachorro teve que ter sua pata amputada, [...] foi um dos primeiros símbolos de ausência e quando você corta algo que você não está somente tirando, o “buraco” que fica também é coisa, e não é somente ausência. (BINÔMIOS#4, 3C Centro de criação contemporânea, **Youtube**, Publicado em 19 de nov de 2014, 56min 51s Disponível e: <<https://www.youtube.com/watch?v=rE08zXxY2gM&t=609s>> acesso em: 14 de out .de 2017.

O elemento processual da colagem, também podem ser percebido por meio da série "Corpos em muda"¹⁴, observando o conjunto de obras, é visto de maneira prática o método da colagem, onde cenários a princípio banais, são atravessados por elementos e figuras que, a princípio, não configuram um sentido lógico. Somado a isso, objetos de diferentes origens são justapostos e se tornam essencialmente pertencentes ao mesmo espaço da tela.



(fig.33) “Acostamento”, 2010, óleo sobre tela, 320 x 240 cm



(fig.34) “Varal”, óleo sobre tela, 260 x 260 cm

¹⁴ Série desenvolvida para a exposição realizada na casa Triângulo SP, em 2016.

Outro aspecto que gostaria de destacar de Eduardo Berliner, diz respeito a fatura de sua pintura. No espaço da tela, o artista varia em depositar grandes quantidades de tinta em determinadas áreas e, em outras, trabalhar com a tinta bem diluída. Utiliza cores levemente soturnas, remetendo a uma atmosfera onírica. Os objetos, por sua vez, representados com esse colorido opaco, mostram-se íntegros em sua composição, contudo são disfuncionais em relação ao seu contexto. Nada funciona em seu devido lugar.

David Salle, por outro lado, traz no espaço da tela uma variedade de grupos de cores utilizadas, que vão das primárias até escalas puras de preto e branco, evidenciando de forma agressiva a diferença dos elementos retratados, resultado esse obtido, também pela mudança de tratamentos adotados nas representações.

Entre a variedade de referenciais utilizadas, o artista utiliza, fotos de revistas, embalagens de produtos e até ícones da história da arte. Outro aspecto, que desperta minha atenção ao analisar sua obra e biografia, é que o artista não está necessariamente preocupado em propor narrativas por meio das junções de suas pinturas, mas sim, que seu interesse parte da potência das imagens isoladas, e a maneira com que elas convivem simultaneamente com as demais. Como comenta logo abaixo.

Eu não penso nas imagens das minhas pinturas como referências ou citações, estou interessado apenas na imagem, não as vejo como palavras articuladas em uma frase. Elas não precisam necessariamente ser reconhecidas, eu não pergunto ao espectador nada, se eles as reconhecem, eles reconhecem, se não, não importa, não é um jogo de esconde-esconde erudito[...] Isso não importa, a simultaneidade é precisamente a experiência que eu quero transmitir (SALLE, EL PAÍS, 1988).

Ao colocar objetos comuns e elementos canonizados da história da arte em diferentes perspectivas, Salle não nos pede necessariamente uma bagagem de referenciais para processar as informações contidas em sua obra, mas que possamos, contemplar a imagem por ela mesma, e sua relação de simultaneidade com o conjunto, movimentando assim nossas associações do que seria uma representação convencional e uma atravessada por outros elementos. Penso também suas obras como sendo instantâneos de momentos dentro de um fluxo

constante de pensamentos, que depois são registrados e colocados no mesmo espaço-tempo.



(fig.35) David Salle, *Mingus in Mexico* 1990 Acrylic and oil on canvas 243.8 x 312.4 cm 96 x 123"

Na busca de encontrar os conceitos que melhor serviriam para explicar o procedimento de associação das imagens em meu trabalho. Deparo-me com um segmento da produção do artista Alfredo Nicolaiewsky¹⁵, na sua Dissertação de Mestrado, somos apresentados a uma reflexão sobre as misturas entre imagens e objetos da cultura popular e erudita, implicando também elementos de sua memória pessoal. São trabalhos que justapõem pinturas, desenhos, objetos e fotografias.

Utilizo o termo associação, com significado semelhante ao de Alfredo ao definir suas abordagens para suas obras (fig.35) *As Santinhas* e (fig.36) *Este é mais Cerebral* na sua dissertação de mestrado.

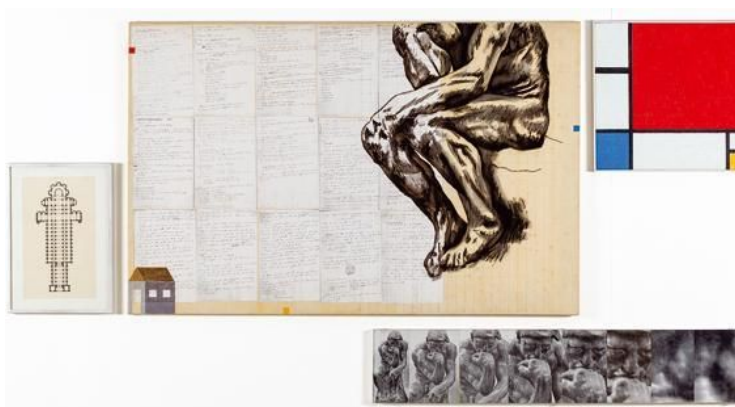
¹⁵ Alfredo Nicolawervky Formou-se em Arquitetura e Urbanismo pela UFRGS, universidade onde também concluiu mestrado (1995) e doutorado (2003) em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Desde 1991 é docente no Instituto de Artes. , Porto Alegre, 1952

Nesta pesquisa, a agregação se dá a partir de duas formas de associação. A primeira associação de imagens é por semelhanças, como no exemplo das *Santinhas*, onde como já foi dito, as posturas semelhantes e o fato de serem divindades associadas a água me remeteram uma a outra. A segunda forma de associação se dá por um conceito, algo talvez não tão explícito. É o caso do trabalho que tem o título de *Este é mais cerebral*.(NICOLAIEWSKY, 1997,p 55).

Ao longo da pesquisa, fui percebendo que opero com as duas formas de associações, tanto a formal quanto a conceitual; às vezes começo a juntar imagens de acordo com alguma possível temática em comum que pode ser percebida visivelmente. Já em outros casos se dá por algo não tão explícito, como uma ideia que norteia o trabalho e traz elementos muito contrastantes.



(fig.36.) "As Santinhas", técnica mista, 1995/96, 230 x 217 cm Porto Alegre, RS.



(fig.37) "Este é mais cerebral", técnica mista 1995/96, 130 x 252cm.

Trago o exemplo do trabalho “*Epilepsia*”(fig.37), a ideia da pintura surge, após eu ler uma reportagem, que fazia parte de um compilado de reportagens de casos estranhos ocorridas pelo mundo, a manchete dizia: “*Crianças japonesas vão parar no hospital ao assistir desenho animado*”¹⁶.

Após assistirem à série animada Pocket Monsters (Pokémon), mais de 700 crianças e jovens sofreram convulsões e princípio de epilepsia. A causa apontada seria uma repetição de flashes coloridos ocorrida em uma cena de cinco segundos, onde dois personagens entram em conflito, na luta foram disparados flashes de luz e som numa frequência desestabilizadora.

O episódio, foi banido da série, bem como os produtores pediram desculpas pelo incidente. A notícia além de beirar o sensacionalismo, me chamou atenção por outro fato também, o de ter proporcionado o efeito inverso, passando do entretenimento para a repulsa,

Pesquisando na internet, mais sobre os sintomas da doença, os algoritmos do computador direcionaram-me há diversas páginas com conteúdos semelhantes, acabei chegando em uma reportagem, acompanhada de uma foto, onde mostrava um jovem que tinha sofrido um ataque epilético durante um de campeonato de futebol. Fiz de imediato a ligação entre a imagem do personagem (Porygon) que estava na luta no desenho com a cena do jogo de futebol.

A pintura “*Epilepsia*” junta dois elementos díspares no espaço da pintura. Procurei com o desenho animado (Porygon) que orbita o espaço inferior da tela, lembrar uma padronagem “infantil” que causasse pela repetição, inquietação ou desconforto. Já a cena superior da partida de futebol que gerasse dúvidas em quem está no chão, porque e qual o motivo de seu rosto estar censurado. A associação nesse caso se deu por uma ideia não deixando evidente o que uma imagem tem a ver com a outra, assim deixando em aberto ao próprio espectador interpretar os signos e assim poder criar sua própria ligação dos fatos.

¹⁶<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2010/12/arquivo-jn-japoneses-vaio-parar-no-hospital-ao-assistir-desenho-animado.html>



(fig.38.) "Epilepsia" Acrílica e óleo sobre tela, 52 x 74 cm 2019.

Considerações finais

Agora que me aproximo deste momento simbólico de conclusão de uma etapa de práticas e reflexões, vejo como meu fazer em pintura e os demais processos experimentados ao longo dos últimos anos vêm constituindo uma maneira de olhar e uma abordagem de operações geradas a partir da percepção.

Uma atenção à maneira de como enxergo as imagens, e como elas se estabelecem diante de mim se fazem presentes no fazer artístico, todavia esta consciência do olhar acaba não se limitando apenas à arte ou a pintura, mas a toda realidade que contorna este fazer, do dia dia das informações cotidianas às diversas imagens que chegam até mim. Esta prática da pintura, o meio que neste momento me debrucei e busquei trabalhar com mais desenvoltura e fluidez, geram frequentemente imagens que carregam esta capacidade de questionar visualmente, de propor novas leituras, e também olhar para o que está para além da imagem.

Nestes movimentos de ida e volta do olhar atento, aos procedimentos de trabalho, as próprias montagens, e quaisquer imagens outras que por acaso me instiguem durante este fazer são diferentes indicativos de uma mesma investigação intuitiva que constituem este processo de trabalho. O encerramento desta etapa, longe de estabelecer conclusões definitivas, abriu muito mais possibilidades de trabalho que eu esperava, uma vez que esta reflexão e uma pesquisa mais centrada a partir de meus próprios procedimentos, tornou-me consciente de várias potencialidades que simplesmente não eram visualizadas antes do fazer prático, ou que agora vejo que ainda podem ser exploradas com maior profundidade.

Também neste momento consigo reafirmar a importância de procedimentos ou estratégias de abordagem destas referências através do meu processo de trabalho. Entendo o ato de pintar como uma prática relacionada com a ação de olhar, ver, investigar, apropriar-se de símbolos que constituem nossa vida.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques: *A imagem* editora: Papyrus, 1993.

CORONA, Marilice. Adriana Maciel: Arquitetura da Pintura in: Revista :ESTÚDIO. Lisboa: FBAUL, 2014 artistas sobre outras obras, v. 5, n 9 p. 190-199.

GIANNOTTI, Marco: *Breve História da pintura contemporânea*, editora Claridade, São Paulo, 2009.

GOMES, Paulo entre outros: *Alfredo Nicolaiewsky: Desenhos e Pinturas*, Editora Prefeitura Municipal de Porto Alegre RS,1999.

GREENBERG, Clement: *E o debate crítico* Editora: Zahar, Rio de Janeiro, 1997.

J.F Yvars: *El SIGLO DEL COLLAGE* Una apreciación radical Editora: ELBA, 2012.

NICOLAIEWSKY, Alfredo: *Mistura Fina: Uma possibilidade de arte mestiça*, Dissertação de mestrado, Porto Alegre,1997.

TAYLOR, Brandon: *Collage The Making of Modern Art*, NY: Thames Hudson, 2006.

TASSINARI, Alberto: *O espaço moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

TUYMANS, Luc: *Dusk / Penumbra. EDITION DELUXE 100 COPIES / MINT COPY*, Museu Serralves, (Porto), 2006

TUYMANS, Luc: **Luc Tuymans Contemporary Artists**, autor: Ulrich Loock, Editora: Phaidon Press; Edição: 01, 2003 TAYLOR Brandon

Sites

(Entrevista Eduardo Berliner) < <https://www.youtube.com/watch?v=rE08zXxY2gM&t=609s>>

(Entrevista David Salle < https://elpais.com/diario/1988/09/28/cultura/591404408_850215.html>

(Entrevista Luc Tuymans)<<https://achadosdailha.files.wordpress.com/2011/06/luctuymans.jpg>

(Instituto Vladimir Herzog) <<http://vladimirherzog.org/>>