

Colagem e *assemblage*: algumas considerações

Angélica Madeira¹

Resumo

O texto traz uma discussão sobre a colagem e o *assemblage*, técnicas que estão no cerne das práticas artísticas contemporâneas e que são responsáveis por importantes deslocamentos de valores na arte. Segue-se um breve percurso pela obra de artistas que podem ser considerados colagistas, desde o início do século XX, na arte internacional, até o momento presente, quando são tecidos comentários pontuais sobre artistas atuantes em Brasília.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Colagem. *Assemblage*.

Collage and *assemblage*: some considerations

Abstract

The text focuses on two techniques which are in the core of contemporary artistic practices, and are also considered as responsible for important changes in art values: collage and *assemblage*. This reflection is followed by brief comments on the works of artists considered collagistes, since the early XXth century, in the context of the international avant-garde scene, until the present days, with specific remarks on artists based and acting in Brasília.

Keywords: Contemporary art. Collage. *Assemblage*.

Introdução

A colagem e o *assemblage* – duas técnicas que estão no cerne das práticas artísticas contemporâneas – são representativas da ruptura com um conjunto de valores que tiveram vigência na arte ocidental desde pelo menos o Romantismo até a alta Modernidade, tais como a autonomia

1

Possui graduação em Português e Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1972), mestrado em Letras Modernas - Université de Paris VIII (1976) e doutorado em Ciências dos Textos e Documentos Literatura Comparada - Université Paris Jussieu - Paris 7 (1979). Atualmente é professora do Instituto Rio Branco e Professora Colaboradora e Pesquisadora da Universidade de Brasília. E-mail: <angelicabgmadeira@gmail.com>.

da arte (a finalidade sem fim, de Kant ou a “arte pela arte” dos poetas parnasianos); o artista como fonte e fulcro do sentido (recoo do sujeito e da autoria individual); e a hierarquia dos materiais classificados como nobres ou vulgares.

Se é certo que muitos futuristas, dadaístas e cubistas utilizaram em seus quadros a colagem, mesclando-a à pintura, ao desenho e à poesia – como Hans Arp, Tristan Tzara, Picasso, Braque, Max Ernst e Juan Gris –, raros são os artistas que elegeram esse meio como um método e um princípio – no duplo sentido de ponto de partida e convicção – para sua arte. A primeira referência que nos vem à cabeça quando buscamos um artista que utiliza primordialmente a colagem e o *assemblage* é Kurt Schwitters (1887-1948), tanto em seus quadros, em seus poemas como nas geringonças que surgem de materiais catados, dejetos, cacos e restos. Papéis, etiquetas, contas, matérias relegadas e estranhas à arte, providas do mundo exterior e do cotidiano, tudo servia de matéria-prima para o fazer artístico, para o encontro com o poético. Deslocavam-se ao mesmo tempo a pintura e a escultura; os valores clássicos que as sustentavam, como a unicidade e a nobreza dos materiais, são postos em causa. Também em sua poesia, Schwitters parte de lugares-comuns, textos publicitários, detalhes do dia a dia, que se transformam, como que num milagre, ora em versos de alta voltagem lírica, ora em ironia e humor, tornando mais leve sua vida de dificuldades depois da Primeira Guerra Mundial, e de fugitivo (Noruega e Inglaterra), a partir de 1937. Catava aqueles materiais usados não apenas porque não podia pagar telas, tintas e pincéis, o que era uma verdade, mas sobretudo, porque Schwitters tinha uma experiência subjetiva muito forte da arte e precisava dela como que para respirar. Daí decorria uma concepção singular de sua necessidade e função, como a de introduzir a beleza e surpresa em todas as dimensões da vida. “Também se pode gritar com resíduos de lixo, e eu fazia isso colando-os e pregando-os” (SCHWITTERS, 1930, p. 88 apud ORCHARD, 2007, p. 20). Embora mantenha algum contato e perceba afinidades entre Merz (o movimento que criou sozinho em Hannover, em 1909) e Dadá, Schwitters, em suas ideias sobre arte e vida, estava mais próximo do neoplasticismo de Mondrian e de Van Doesburg, do abstracionismo e dos movimentos construtivos, como a Bauhaus ou o

cubo-futurismo. Não se alinhava a nenhum dogma e nem mesmo à falta de projetos dos dadaístas. Tanto é que, ao recolher papéis e selecionar objetos que seriam usados em suas obras, o artista escolhe materiais onde percebe potencialidades formais, cor, textura, transparência, veladuras, gramaturas, tirando partido dos acasos tipográficos, do aleatório, do valor estético que adquirem as letras e números soltos. A cabana “Merzbau” – o quarto do artista em tamanho natural, ideia que o perseguiu por toda a vida, uma das primeiras experiências em instalação – pode ser pensada como equivalente ao apartamento de Mondrian, tanto o de Paris como o de Nova York, feito em superfícies coloridas e equilibradas entre linhas verticais e horizontais, beleza dentro da qual o ser humano deveria sempre morar, quando então a arte se tornaria desnecessária.

Com o apoio da forma e da cor, aqueles fragmentos entram em uma combinação inédita, definindo o desenho e as superfícies de pintura. Merz não encontra barreiras nem fronteiras entre os gêneros artísticos e nem entre arte e mundo. Com aqueles restos de papéis achados, sem uso, impressos, cartazes e panos, o artista constrói e inventa composições que, ao mesmo tempo, regeneram um material proscrito e provocam a derrocada da distinção entre o nobre e o vulgar na linguagem da arte (CAMPOS, 1969). O artista Merz também traz, de forma muito concreta, o mundo para dentro da arte. Os papéis e objetos – achados, macerados, pisados, rasgados – são o lastro do mundo nas obras. No mesmo gesto, ele desloca regras internas ao discurso da estética e encontra um espaço de expressão quando, em uma Europa empobrecida e em guerra, com pouco dinheiro para comprar materiais, descobre o valor plástico dos elementos rejeitados, tornando-se um catador de objetos quebrados, ferros, rodas e outras geringonças que montadas, segundo critérios estéticos rigorosos, fizeram de Schwitters um inventor e precursor do *assemblage* e uma referência para os jovens da geração de 1950/1960, introdutores de outras heresias neo-dadá. De fato, os artistas que interessavam-se pelo retorno à figuração naquelas décadas – os *pop* anglo-americanos, os europeus do *Nouveau Réalisme* e da *Arte povera* – encontraram na colagem e no *assemblage* técnicas com potencial inusitado de integrar a vida e a arte, de trazer para a arte restos do mundo, como que um material bruto, em um gesto de realismo radical;

gesto que também afirma o propósito de olhar para fora, o mundo ao redor, a sociedade em que se estava vivendo, e assim minimizar a dimensão da subjetividade e permitir que a realidade penetre na tela ou no papel.

Entre artistas europeus e americanos, nas décadas de 1950 e 1960, surge uma confluência favorável, muitas viagens, trocas e disputas. O itinerário de alguns deles evidencia como há empréstimos e recorrências, interesses comuns que reúnem os artistas dessa geração. Robert Rauschenberg (1925-2008), por exemplo, com uma obra bastante singular e um dos mais polêmicos dentre os que se lançaram sob a bandeira do *pop*, faz parte de um grupo de artistas afinados com o consumo e que preconizavam uma arte que fosse na mesma direção, olhando positivamente o mundo lá fora, a sociedade como ela era. Os artistas pop que entraram na cena artística internacional a partir da Bienal de Veneza de 1962 – Claes Oldenburg, Tom Wesselman, Andy Warhol – todos eles utilizaram em algum momento a colagem como parte de seus quadros, pinturas ou desenhos, e são, sem dúvida, marcos para uma possível arqueologia da colagem e do *assemblage* como técnica artística, como meio de retração da subjetividade e como conceito.

Rauschenberg foi também pioneiro na arte da *performance* como as que realizou, a partir de 1952 com John Cage, Merce Cunningham, Charles Olsen, entre outros, e ficou conhecido por estar muito presente na cena artística de Nova York, uma das referências mais importantes da vanguarda que então se formava em torno do galerista Leo Castelli (BUENO, 1999). Embora o debate crítico à época tentasse ver um teor satírico na incorporação de objetos da sociedade de consumo, sem mediações, ao campo da arte, como no caso dos *ready made* de Andy Warhol, os artistas eram os primeiros a desmentir tal leitura, afirmando sua adesão àquela civilização das coisas que já lhes parecia plenamente madura. Rauschenberg tinha outro foco. Era preciso instaurar o novo e apagar os traços do velho, não sem antes lhe render homenagem. Assim é que, em ação emblemática, pede a De Kooning, artista já então consagrado do Expressionismo Abstrato, um desenho que ele pudesse apagar com borracha. Apaga, com grande dificuldade pois tratava-se de um carvão, e ainda assim vê os traços do mestre; enquadra-o e expõe-no como um objeto-manifesto de superação da arte séria. Para ele

a arte era mais uma atitude que deveria incorporar o acaso e o aleatório, que fosse capaz de introduzir o inesperado. Desde suas primeiras pinturas, no início da década de 1950, as “Telas Brancas” (*White paintings*), já existe a preocupação explícita de reduzir o lugar da autoria. Pinta a tela de modo a eliminar a marca da mão, remover o gesto e deixar seus estudantes e assistentes (Cy Twombly era um deles) pintarem e desenharem sobre aquela base. Em sua crítica bastante forte ao *pop*, Mário Pedrosa (1986, p. 89) considera aquele movimento como uma réplica da sociedade de consumo, sem consistência e sem teor crítico. Vê, contudo, em Rauschenberg uma exceção: o artista retira dos dejetos a força de sua arte, mostrando o avesso do consumo, construindo zumbis feitos de ferros, rodas, eletrodomésticos, exibindo uma forte e rica metáfora para a própria arte, na beleza patética daqueles espantalhos. Deixando de lado todas as ações anarquistas que marcaram a carreira de Rauschenberg, interessa particularmente a essa reflexão seu trabalho obsessivo com a colagem, trabalho ininterrupto ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970. Suas *Combines* são obras que resultam da mistura de *ready made*, pintura, escultura, e que, inicialmente quadros, tornaram-se volumosas, passando da parede para o pedestal. Outra série que perseguiu ao mesmo tempo, ao longo da década de 1950 – *Monogram* – já retirava imagens da mídia e dos cartazes da rua para reproduzi-las em suas obras, principalmente após a descoberta dos recursos trazidos pelo *silkscreen*. Para ele, o mundo entrava em excesso pelos sentidos, invadia a vida pela TV e pelas revistas e era preciso que a arte desse conta daquela realidade que lhe parecia apocalíptica. Assim surge a série *Signos*, de 1970, feita de colagens de personagens midiáticos, mitos americanos daquele momento, o astronauta que acabava de pisar na lua, e a homenagem aos mortos recentes, John Kennedy, Janis Joplin, sua conterrânea do Texas, soldados na guerra do Vietnam, misturados aos interesses do petróleo, presente nas logomarcas da Shell e da Esso, e às famílias felizes da classe média. Tudo isso gerando associações com fatos políticos que não deixam dúvida sobre a consciência de Rauschenberg ao apropriar-se da mídia impressa. A escolha de trabalhar preferencialmente com materiais reciclados, rejeitados, mesmo tendo vindo, como muitos dos seus companheiros de geração, da arte comercial ou da publicidade,

tem um valor conceitual. O uso de fragmentos de papel ou de imagens de segunda geração (CHIARELLI, 1999) restringe a ideia de autoria e o artista compartilha com o coletivo seus achados poéticos, sem nenhum medo da vulgaridade ou do *kitsch* como se costumava rotular o pop americano inicial. Um pouco depois, e em outro continente, Mimo Rotella (1918-2008) fez dos fragmentos de cartazes colados e rasgados, a expressão de uma maneira única de ver o mundo e conceber a arte. Ela deve poder servir também para acolher subjetividades singulares que ali encontram, senão um grande prazer, pelo menos uma técnica de sobrevivência, daqueles que não podem ficar longe da criação sob pena de definhar.

Rotella participou de exposições tanto na Europa como na América, onde teve a oportunidade de conhecer artistas da nova vanguarda, entre 1951 e 1952, quando fez uma residência artística na Universidade de Kansas City, mesma escola em que estudava Rauschenberg. Teve contato com Oldenburg, Cy Twombly, Pollock e Yves Klein, mas somente em 1953 ele descobre aquilo que ele próprio definiria como uma iluminação zen: o manifesto publicitário como expressão artística da cidade. Assim surgem suas colagens, inspiradas em um princípio cubista, contaminadas pela matriz dadá com a utilização de materiais encontrados. Assim também suas descolagens, quando passa a retirar os cartazes publicitários do papelão que lhes servia de suporte, levá-los ao laboratório para rasgá-los, usando a parte lisa, detrás das obras para imprimir seu *Manifesto lacerato*, pondo em prática uma poética da laceração, intervenções com solventes e outros produtos sobre páginas publicitárias das revistas e cartazes. Amigo de Pierre Restany, participa da célebre exposição de 1960, organizada pelo crítico, ocorrida em Milão, Paris e Nova York, que apresentou ao mundo os artistas do Novo Realismo – Yves Klein, Jean Tinguely, Christo, Arman, Spoerri, além do trio Hains, Dufrêne e Villeglé. Conhecidos como *Les affichistes*, que utilizavam de preferência a colagem, com os quais Mimo Rotella compartilhou projetos e exposições.

Manifesto lacerato explora cartazes de todas as origens, propagandas, pinturas clássicas, artistas de cinema, objetos esdrúxulos. Nas séries dedicadas ao cinema, Rotella utiliza imagens que põem em primeiro plano rostos de celebridades como Marilyn Monroe, Sophia Loren, Elvis Presley,

rodeados de uma aura feita de fragmentos de papéis picados, rasgados, multicoloridos. Finalmente, sua série *Blanks* (1992) em que cobre os cartazes com papel branco, faz um gesto radical que fala da necessidade de esvaziar os olhos de tantas imagens. No Brasil também tivemos nossos colagistas. Desde pelo menos os anos 1930 que Jorge de Lima, acompanhando as tendências das vanguardas europeias surrealistas, elaborou séries de fotocollagens inusitadas; mais tarde, já nos anos 1950, Carlos Scliar e Athos Bulcão, seguidos nas décadas seguintes por Lygia Clark e Hélio Oiticica, fizeram da colagem, em um momento ou outro, uma técnica de eleição.

***Homo Ludens*: artistas em Brasília**

Pode-se dizer que o gosto pela colagem foi um traço que Fernando Madeira trouxe da formação de arquiteto. Sua transformação em artista foi lenta e exigiu rituais de despojamento, uma espécie de filtro para a enorme bagagem que trazia da arquitetura – em termos de conhecimento humanístico da teoria e da história da arte e em termos de domínio técnico do desenho, das canetas, do lápis, dos pincéis. A colagem surgiu desde lá, muito cedo, ao aplicar letraset ou outros recursos gráficos disponíveis para as apresentações de edifícios em perspectivas. Justamente o desafio era perder os vícios do desenho de arquiteto. Para isso foi preciso trabalhar com a mão esquerda. Daí resultou a série *Mitológicas* (1988-1990): desenhos de animais deformados ou inexistentes, seres que passaram por transformações genéticas, lagartos, dinossauros e anões. A aquarela em paleta de tons terrosos, dos vermelhos aos castanhos, define-se naquele momento e seguirá acompanhando o artista. Desde as primeiras obras datadas dos anos 1980, quando ainda frequentava o ateliê de Ralph Gehre, a série *Máscaras* foi feita de papéis colados e pintados, resultando em uma galeria de caras severas e amedrontadoras, meio máquinas ou tanques de guerra. Em um outro conjunto de obras, utiliza cascas de eucalipto, obtendo uma fatura pictórica única, pelas texturas, pelo colorido predominante do material – um terra siena fosco e em *dégradé* – além de um efeito quase tridimensional que se coaduna com a pintura emplastrada. A partir desse

momento, a colagem – sempre vinculada ao desenho e à pintura – será o meio técnico mais utilizado pelo artista e o papel e as telas, seus suportes prediletos.

De sua atividade como restaurador de monumentos do patrimônio histórico, trouxe também o aprendizado sobre técnicas de preservação e a consciência do trabalho do tempo sobre todos os seres. Daí essa obsessão em salvar. Salvar do fogo, salvar do lixo, salvar do esquecimento. Duas séries de grande força emocional surgiram dessa experiência: *Literatura de bolso* (1995) e os *Ex-votos* (1996). A primeira é feita a partir de livros do século XIX, já roídos por traças e deteriorados pela umidade e pelo abandono, encontrados em um velho armário retirado do quintal de um casarão da Cidade de Goiás. Surgiram pequenos retângulos feitos de um fundo pintado e repintado, sugerindo texturas marmorizadas em tons de cinza, sobre o qual são justapostas páginas dos referidos livros, amareladas, carcomidas, em diferentes composições. As colagens ainda ganham uma última demão de cola muito diluída, uma veladura respeitosa diante da antiguidade, das coisas idas. Já os *Ex-votos* estão mais próximos do *assemblage*. São 24 peças feitas a partir de madeiras, sem serventia para o restauro arquitetônico, provenientes de casarões e igrejas dos séculos XVIII e XIX. Tendo esses volumes como base, o artista trabalha sobre as superfícies, adicionando pintura, colagem, placas de metal, rodas dentadas e, como um fabricante artesanal dessas oferendas, considera-as uma forma de retribuir uma graça recebida, de entrar em contato com o sagrado, de pedir a sabedoria do tempo certo para fazer cada coisa.

Toda a obra do artista está permeada por esses acasos, pelos achados por um olho treinado que não deixa passar um papel com forma, cor ou rabisco interessante. Sua última série, *Serras Gerais*, de 2015 e 2016, leva a arte da colagem a um ponto muito elevado tanto em termos de excelência técnica quanto de uma poética que aposta no sublime das paisagens grandiosas, como na tradição romântica. Parece que, findadas expectativas e perplexidades, iniciou-se um fazer artístico mais lírico, mais leve, embora não menos sério. O que ressalta nesses trabalhos recentes de Fernando Madeira é a afirmação da dimensão lúdica do ato de fazer colagem. Prazer insuperável, forma pessoal de entender e praticar sua arte.

As novas colagens contemporâneas obedecem a regras muito particulares e têm tido suas possibilidades enormemente ampliadas devido ao acesso aos meios digitais. Trabalhos, muitas vezes intimistas, passam ao grande formato, ganham o espaço público, projetados ou impressos em imensos *outdoors*. Imagens selecionadas da internet, recortadas, coladas, trabalhadas sem nenhum suporte material a não ser a parede ou o telão onde são exibidas. As tecnologias digitais tornaram possível um grande número de experimentos que deslocam a função da arte, com sua ênfase no entretenimento ou na interação por exemplo; permitem também a realização de projetos de larga escala, de grande formato, em geral práticas colaborativas, como as intervenções urbanas ou os projetos elaborados tendo em vista um lugar específico, um shopping, uma galeria, uma casa. Assim é que Wagner Barja, artista eminentemente conceitual, em significativa antologia retrospectiva de seu trabalho, em 2015, apresenta mais uma de suas irreverentes proposições, uma colagem de 1985, digital em todas as fases de sua execução, feita em grande escala, tendo como paisagem de fundo um céu de astronautas, recortado em sua parte inferior por montanhas, onde, levanta-se, em primeiro plano, o profeta Oséas, obra do Aleijadinho, em retângulo destacado, à direita. O profeta mira uma jaguatirica que se movimenta, da esquerda para a direita, atravessando um matagal selvagem, na parte inferior do quadro. O todo é recoberto de penas de galinha d'angola que caem delicadamente sobre a paisagem insólita. Imagem movente, alegoria que remete às origens multiculturais do Brasil e ao reconhecimento do Barroco como matriz principal da arte brasileira.

Gladstone Menezes (1962) também trabalha com colagens inteiramente digitais desde 2010 e, até então, tem dado conhecimento dos resultados também pela internet, em sítios específicos criados para isso. Não se impõe limites nem constrangimentos quanto ao uso de ferramentas que permitem alterar, fragmentar, duplicar, recompor imagens deixando a imaginação livre para associações sem nexos aparentes, para os encontros insólitos. Chega-se assim a experiências de matriz surrealista, na seleção das figuras, na desproporção das escalas, libertando fantasias, experimentando gêneros, colagens que remetem a um imaginário erótico, já presente nas obras do artista desde a década de 1990. Outras colagens

são quase abstratas, focadas na composição onde o artista parece buscar uma espécie de transcendência ao introduzir interferências sob forma de linhas verticais, horizontais, diagonais. Na verdade, desde 2004, Gladstone tem tido uma colaboração regular com uma escola de dança de Vila Nova de Gaia, Portugal, encarregado de produzir os cenários para balés como *Quebra-nozes* ou *Os saltimbancos* – este último inteiramente baseado nas pinturas da Tarsila do Amaral – performados pelo grupo Kale. Para esse trabalho como cenógrafo, utiliza a colagem, tanto digital como a tradicional, imprimindo o resultado, em grande formato, sobre tela.

O coletivo Irmãos Colagem existe desde 2010. São três jovens, todos eles nascidos em meados dos anos 1980. Pedro Ivo Verçosa, Júlio Lapagesse e Felipe Cavalcante. Cada um tem sua carreira solo, mas, quando trabalham em conjunto, cria-se um outro artista, uma quarta pessoa. Os métodos que inventaram para se colocar limites e constrangimentos são notáveis. Eles são necessários em um campo a rigor ilimitado – a vertigem dos acervos disponíveis – e em que tudo parecia já ter sido feito. Primeiramente, um entendimento sobre a natureza das imagens que são o ponto de partida, e jogam com o acaso dos livros que chegaram às suas mãos: enciclopédias, coleções infanto-juvenis, *O mundo da criança*, *Barsa*, *Britânica*, livros antigos, ilustrados a bico de pena, em preto e branco, ou a cores, o amarelo vibrante, o azul-anil dos *offset* antigos. São cores chapadas, sem brilho, sem cola, que dão essa fatura excelente, granulada, sobretudo quando ampliadas. Esses livros que estão sendo recortados, de onde estão sendo retirados detalhes, fragmentos, nem têm uma relação direta com o artistas já nascidos em plena civilização digital. São livros que foram importantes para antepassados, pais ou avós. Alguns deles, muito poucos, aqueles com os quais há um elo afetivo forte, não se destinam à tesoura. Era preferível a corrida aos sebos, as doações de amigos, o garimpo das imagens que, depois de escolhidas e recortadas, entram na composição artesanal e coletiva da colagem. Algumas séries intimistas, pequenos formatos, como as bailarinas de Julio Lapagesse que lembram os personagens de Meliès; outras são compostas de colagens gigantes. Estas últimas representam um desdobramento da fase anterior, como se fosse uma segunda etapa: colagens digitalizadas e impressas em papel de *outdoors* em formatos

avantajados, adequados a dimensões pré-determinadas. Os instrumentos e recursos tecnológicos permeiam toda essa fase do processo, mas não apagam as marcas da manualidade, do prazer de fazer com as mãos, que está na origem do projeto. Em seguida, vem o trabalho de colar na parede ou no muro. Talvez essa última parte seja mesmo a culminância da função lúdica que buscam, ou aquilo que procuram, mesmo sem o saber, aqueles escolhidos para serem artistas. “É quando a gente mais se diverte, no momento da colagem final”, diz Júlio Lapagesse em conversa informal². Não partem de um desenho ou de um planejamento acabado. Cada um leva apenas suas imagens e, um após o outro, acrescenta um fragmento, uma figura ao imaginário que ali se constrói. A *performance*/ação – mesmo que os impressos e as colas fossem pesados para carregar e para manejar – parece tornar-se um momento especial, transfigurado, de jogo e de pura brincadeira, enquanto colam diretamente nas paredes animais, rostos, paisagens, detalhes de corpos e esqueletos, tirando partido da desproporção das escalas e do insólito jogo aleatório.

Tantas são as possibilidades da colagem, suas técnicas e associações conceituais que seria impossível, no curto prazo, um levantamento, um mapa dos colagistas contemporâneos. Contudo é impossível não fazer referência às artistas feministas como Myriam Schapiro, Barbara Kruger ou Cindy Sherman ou aos artistas congoleseos contemporâneos, como se viu em recente exposição na Fundação Cartier de Paris, *Beauté Congo*, como Kura Shomali, Steve Bandoma, Sammy Baloji, e outros artistas para os quais não haveria outra matéria de expressão se não fossem livros e revistas velhas, de onde tiram superfícies de cores, sugestões de formas e composições, ideias.

Todos os artistas que encontrei comentaram sobre o estado de bem-estar e descompromisso que sentiam quando se punham a trabalhar sobre os recortes e as colas. Questões de natureza plástica sim, mas principalmente questões de natureza emocional estão em jogo nesses projetos, solitários ou compartilhados, que visam a um contato vivo entre o artista e seu interlocutor. Como se essa função da arte, um pouco relegada, tomasse a dianteira com experimentos despreziosos, modelos de participação e de viver/trabalhar em conjunto, propostas de remodelagem da sociedade,

2

LAPAGESSE, Julio: depoimento
[março, 2016]. Entrevista concedida à
autora.

“modos de viver e de agir dentro da realidade, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2002, p. 13). Tentar habitar o mundo da melhor forma possível, criando espaços de convívio, mantendo a vigilância sobre as questões sensíveis do seu tempo: a necessidade de reinventar formas de sociabilidade, de lidar com o consumo e com o desgaste do planeta; a consciência da desigualdade, da precariedade, da destruição. Para isso, a arte não precisa abandonar sua função lúdica. Ao contrário, o jogo é mola propulsora da criatividade e de tudo o que transcende à satisfação de coisas imediatas.

Talvez o prazer da colagem e do juntar fragmentos e objetos em *assemblages* guarde uma afinidade com conteúdos inconscientes infantis, como a brincadeira, a concentração e a paradoxal seriedade das crianças quando se dedicam a jogos importantes. O fato de ser uma referência tão escondida traz um resultado forte para os trabalhos e benéfico para os próprios artistas. Buscas individuais e coletivas com o objetivo de criar estados de bem-estar, momentos felizes; abrir as portas para as emoções, provocar o riso e pequenas epifanias a cada dia. A felicidade, a aspiração humana mais universal, segundo os filósofos iluministas e empiristas, para cuja consecução foram criados os governos e as leis, a indústria, a ciência, a religião e a arte, volta agora não mais como uma grande utopia, mas sim nos pequenos deslocamentos das regras do bem-viver. Os gestos têm um papel muito importante na arte contemporânea, tão aberta a experiências capazes de alterar a percepção e a identidade dos artistas e de seus interlocutores. Dessa interação privilegiada surgem momentos de intensa emoção provocada certamente por um encontro intersubjetivo denso, de uma outra natureza dos modelos de felicidade propostos pela sociedade de consumo (SALECL, 2005) Em um outro território da arte contemporânea, como que para afirmar a enorme diversidade de conceitos que a sustentam e, do lado oposto à arte sombria, fantasmática e dolorosa, surge essa arte feliz que quer lidar com o desejo e o erotismo, fontes perenes de energia vital, pondo em cena um imaginário que, da Arcádia ao Nirvana, passa a fazer parte de uma espécie de sistema de prazeres refinados de que toda sociedade precisa e que só os artistas são capazes de inventar.



Figura 1 :: Irmãos Colagem
Fonte :: Fotografia de registro dos artistas.



Figura 2 :: Irmãos Colagem
Fonte :: Fotografia de registro dos artistas.



Figura 3 :: Gladstone, Sem título, colagem digital, 2013
Fonte :: Arquivo do artista.



Figura 4 :: Fernando Madeira, Serras Gerais 1, Colagem e pintura sobre papel
Canson, 60x80cm, 2015
Fonte :: Arquivo do artista.



Figura 5 :: Fernando Madeira, Serras Gerais 2, Colagem e pintura sobre papel Canson, 60x80cm, 2015
Fonte :: Arquivo do artista.



Figura 6 :: Irmãos Colagem trabalhando
Fonte :: Fotografia de registro dos artistas.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel, 2002.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- CAMPOS, Haroldo. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto. In: CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- LEFFINGWELL, Edward. Schapiro's material girl. *Art in America*. Nova York, v. 94, n. 8, p. 45-58, set. 2006.
- MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas*. Brasília: Ed. da UnB, 2013.
- ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters. Vida e obra. In: Catálogo da exposição organizada pelo Sprengel Museum Hannover em colaboração com a Kurt und Ernst Schwitters Stiftung. *O artista Merz*. Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- RAUSCHENBERG, Robert. Biography, s.d. Disponível em: <<http://www.robert-rauschenberg.artnet.com>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- RESTANY, Pierre. Conceptions of New Realism, 28-02-2016. Disponível em: <<http://pierre-restany.wikipedia.pt>>. Acesso em: 3 abr. 2016.
- ROTELLA, Mimo. Biography, s.d. Disponível em: <<http://mimorotella.artnet.com>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- SALECL, Renata. *Sobre a felicidade: ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo*. São Paulo: Alameda Editorial, 2005.

TAZZI, Pier Luigi. Art and happiness: a parallel story with odd omission. In: *Happiness: a survival guide for art and life*. Catálogo da exposição do Mori Art Museum de Tóquio, 2003.

Recebido em 20/05/2016

Aprovado em 27/06/2016