

2022

**JÚLIA GUTIERREZ  
SOUZA CARMO**

**ALÉM DA MATERIALIDADE: A COLAGEM  
COMO FERRAMENTA DA CULTURA VISUAL  
NA CONTEMPORANEIDADE**



**2022**

**JÚLIA GUTIERREZ  
SOUZA CARMO**

**ALÉM DA MATERIALIDADE: A COLAGEM  
COMO FERRAMENTA DA CULTURA VISUAL  
NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica do Professor Filipe André Cordeiro de Figueiredo.

**nota**

O presente trabalho foi desenvolvido em português do Brasil, portanto pode conter diferenças se comparado ao português de Portugal.



## **agradecimentos**

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que me ajudaram e me apoiaram durante a elaboração desta tese. Obrigada à minha família pelo incrível suporte desde o início, às amigas e amigos pelo incentivo constante, à Diana pela paciência e compreensão ao longo do desenvolvimento deste texto, e ao professor Filipe Figueiredo pela orientação e esclarecimentos das ideias aqui desenvolvidas.

Por fim, agradeço também aos meus amigos e colegas, Victor, Úrsula, Camila, Ingrid e Silvio, que dividiram comigo os obstáculos e as angústias deste desafio durante os últimos dois anos.



**palavras-chave**

Colagem, Cultura Visual, Construção-Desconstrução, Ressignificação, Intermedia.

**resumo**

A colagem é uma prática presente na sociedade há centenas de anos. Desde o século XX, com o aflorar dos movimentos artísticos de vanguarda na Europa, passou a ocupar um espaço expressivo no mundo da arte, o que proporcionou uma nova forma de linguagem e expressão não só ao longo do século, como também na contemporaneidade. Dessa forma, a presente investigação busca analisar o papel da colagem como prática artística e mecanismo de formação de discurso para além de sua materialidade.

Assim, esta dissertação busca compreender como a colagem, e os principais conceitos que a constituem, estão diretamente relacionados com os grandes paradigmas sociais desde a Modernidade até a Hipercontemporaneidade sob o ponto de vista de relevantes autores dos campos da Sociologia e da Filosofia. Além disso, são abordadas diferentes mídias, como fotografia e cinema, a fim de estabelecer a direta conexão entre os mesmos e os princípios da colagem. Também é analisada a presença da colagem na perspectiva da Cultura Visual, a partir da análise de conceitos como imagem e visualidade.

Por fim, são apresentados exemplos de expansão e popularização da colagem que endossam a pesquisa, e ajudam a validar a relevância da colagem não só como prática artística, mas como instrumento de comunicação e ferramenta da Cultura Visual contemporânea.



**Keywords**

Collage, Visual Culture, Construction-Deconstruction, Re-signification, Intermedia.

**abstract**

Collage is a practice present in society for hundreds of years. Since the 20th century, with the emergence of avant-garde artistic movements in Europe, it began to occupy an expressive space in the art world, which provided a new form of language and expression not only throughout the century, but also in contemporary times. Thus, the present investigation seeks to analyze the role of collage as an artistic practice and a mechanism for the formation of discourse beyond its materiality.

Thus, this dissertation seeks to understand how collage, and the main concepts that constitute it, are directly related to the great social paradigms from Modernity to Hypercontemporaneity from the point of view of relevant authors in the fields of Sociology and Philosophy. In addition, different media are approached, such as photography and cinema, in order to establish a direct connection between them and the principles of collage. The presence of collage in the perspective of Visual Culture is also analyzed, based on the analysis of concepts such as image and visuality.

Finally, examples of the expansion and popularization of collage are presented that support the research, and help to validate the relevance of collage not only as an artistic practice, but as a communication instrument and tool of contemporary Visual Culture.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
Problemática	3
Objetivos	4
Metodologia	4
Estrutura do trabalho	5
<b>1. COLAGEM: CONTEXTO HISTÓRICO</b>	<b>7</b>
1.1 O início	7
1.2 A colagem como meio artístico	10
1.2.1 A colagem e as vanguardas artísticas do século XX	14
1.2.2 Além da vanguarda	33
<b>2. DESCONSTRUÇÃO/CONSTRUÇÃO</b>	<b>38</b>
2.1 Desmontando o objeto “colagem”	38
2.2 As grandes mudanças: do moderno ao hipermoderno	50
2.3 Novos olhares	60
2.4 Sob o prisma da Cultura Visual	75
<b>3. POSSIBILIDADES DA COLAGEM CONTEMPORÂNEA</b>	<b>90</b>
3.1 Um reflexo atual	90
3.2 Um olhar mais atento: a colagem no trabalho de 3 artistas	95
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>116</b>

# ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> cartão de São Valentim, <i>Sincerely Yours</i> , Esther Howland (1870s)	<b>8</b>
<b>Figura 2.</b> <i>Untitled (Victorian Collage)</i> , <i>Unidentified</i> (1880-1890)	<b>9</b>
<b>Figura 3.</b> <i>Fruit Dish and Glass</i> , Georges Braque (1912)	<b>12</b>
<b>Figura 4.</b> <i>Head of a Man with a Hat</i> , Pablo Picasso (1912)	<b>13</b>
<b>Figura 5.</b> <i>A Tumultuous Assembly: Numerical Sensibility</i> , Filippo Tommaso Marinetti (1919)	<b>16</b>
<b>Figura 6.</b> <i>Corner Counter Relief</i> na <i>Last Futuristic Exhibition</i> , Vladimir Tatlin (1914-1915)	<b>17</b>
<b>Figura 7.</b> <i>Here they are, Hitler's Reserve</i> , Aleksandr Zhitomirsky (1942)	<b>18</b>
<b>Figura 8.</b> <i>Krisis</i> , Aleksandr Rodchenko (1923)	<b>19</b>
<b>Figura 9.</b> <i>The Hat Makes The Man</i> , Max Ernst (1920)	<b>20</b>
<b>Figura 10.</b> <i>The Proposal</i> , Kurt Schwitters (1942)	<b>21</b>
<b>Figura 11.</b> <i>Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany</i> , Hannah Höch (1919-1920)	<b>22</b>
<b>Figura 12.</b> <i>The Art Critic</i> , Raoul Hausmann (1919-1920)	<b>23</b>
<b>Figura 13.</b> <i>The Fountain</i> , Marcel Duchamp (1917)	<b>24</b>
<b>Figura 14.</b> <i>Electrical items for the home</i> , Grete Stern (1949)	<b>26</b>
<b>Figura 15.</b> <i>Illumined Pleasures</i> , Salvador Dalí (1929)	<b>27</b>
<b>Figura 16.</b> <i>Milkweed</i> , Lee Krasner (1955)	<b>29</b>
<b>Figura 17.</b> <i>Buffalo II</i> , Robert Rauschenberg (1964)	<b>31</b>
<b>Figura 18.</b> <i>Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?</i> , Richard Hamilton (1956)	<b>32</b>

<b>Figura 19.</b> <i>capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> , Peter Blake (1967)	<b>33</b>
<b>Figura 20.</b> <i>The Liberation of Aunt Jemima</i> , Betye Saar (1972)	<b>35</b>
<b>Figura 21.</b> <i>Money Can Buy You Love</i> , Barbara Kruger (1985)	<b>36</b>
<b>Figura 22.</b> <i>detalhe de Histology of the Different Classes of the Uterine Tumors</i> , Wangechi Mutu (2004-2005)	<b>37</b>
<b>Figura 23.</b> <i>1944 - Year of the Monkey</i> , da série <i>Manimals</i> , Daniel Lee (1993)	<b>74</b>
<b>Figura 24.</b> <i>perfil do collagear no Instagram</i>	<b>92</b>
<b>Figura 25.</b> <i>tela do aplicativo Mixerpiece</i>	<b>93</b>
<b>Figura 26.</b> <i>capa da Kolaj Magazine, vol.36</i> (2022)	<b>94</b>
<b>Figura 27.</b> <i>Let Them Be Children</i> , Deborah Roberts (2018)	<b>96</b>
<b>Figura 28.</b> <i>The Body Remembers</i> , Deborah Roberts (2022)	<b>98</b>
<b>Figura 29.</b> <i>Untitled 2018</i> , Deborah Roberts (2018)	<b>99</b>
<b>Figura 30.</b> <i>What If?</i> , Deborah Roberts (2021)	<b>101</b>
<b>Figura 31.</b> <i>capa da revista Glamour</i> , Johanna Goodman (2020)	<b>103</b>
<b>Figura 32.</b> <i>The Catalogue of Imaginary Beings, Plate No.425</i> , Johanna Goodman	<b>104</b>
<b>Figura 33.</b> <i>The Catalogue of Imaginary Beings, Plate No.458</i> , Johanna Goodman	<b>106</b>
<b>Figura 34.</b> <i>A God Called Self: God Is Love</i> , Cydne Jasmin Coleby (2018)	<b>108</b>
<b>Figura 35.</b> <i>Ushered In</i> , Cydne Jasmin Coleby (2021)	<b>110</b>
<b>Figura 36.</b> <i>Crowning Ceremony</i> , Cydne Jasmin Coleby (2021)	<b>112</b>

# INTRODUÇÃO

Desde há milhares de anos, a prática artística e criativa está presente na vida do ser humano. Sejam as pinturas rupestres da Pré-História, sejam as produções digitais do século XXI, a arte é uma forma de expressão e comunicação que acompanha o desenvolvimento da história da humanidade. Segundo o pintor e crítico de arte Julian Bell (2007), a história da arte é como uma moldura dentro da qual a história mundial, em toda a sua amplitude, é continuamente refletida de volta para nós – ao invés de uma janela que se abre para algum reino estético independente. As reflexões presentes neste estudo partem, então, da ideia de que a arte pode ser compreendida como meio do ser humano refletir suas emoções, suas histórias e sua cultura.

Existem diversos tipos de arte e formas de práticas artísticas a serem consideradas, mas o presente projeto tem como recorte temático a colagem. Alguns estudos apontam que esta é uma prática utilizada desde o início do século XII, mas, quando se tenta definir o que de fato é a colagem, algumas confusões podem surgir — afinal, vai-se muito além de exercícios de cola e papel. Sendo assim, é importante que algumas considerações sejam feitas a fim de preparar o leitor para uma melhor compreensão do texto. Desde logo, deve ser evidenciada a escolha de abordagem do tema sob a perspectiva da colagem a partir da cultura ocidental. Outro aspecto importante de notar diz respeito ao recurso a alguns conceitos que serão a base de toda a estrutura de informações e argumentos debatidos ao longo da dissertação, nomeadamente: apropriação (tomar para si a fim de atribuir novo significado), desconstrução (transgressão de um sentido construído), deslocamento (transposição, mudança de lugar), fragmento (parte extraída), literacia visual (capacidade de ler, entender uma imagem), *readymade* (objeto pré-fabricado, muitas vezes produzidos em massa, isolados de seu uso pretendido e elevado ao status de arte pelo artista que o escolhe e designa como tal) e, ainda, ressignificação (atribuição de um novo significado).

É relevante ressaltar que o principal período abordado engloba os séculos XX e XXI. Embora as origens longínquas da colagem possam ser retratadas previamente a esses anos, foi a partir dos trabalhos de Pablo Picasso e George Braque no início do século XX que um novo significado artístico foi atribuído a esta prática, e será sob essa perspectiva que o presente trabalho se balizará.

Ademais, vê-se a necessidade de abordar qual a definição de “colagem”, ou, nesse caso, quais as definições que serão levadas em consideração, visto que o termo possui diversas acepções possíveis. Rona Cran, especialista em literatura norte americana do século XX, ao citar a professora e crítica Marjorie Perloff, indica que o processo de colagem é apenas o começo da colagem, ou seja, a natureza do processo de criação da colagem carrega uma riqueza semiótica que não se resume apenas na sua materialidade (2014, p.17, tradução livre).

Em relação ao significado da palavra em si, ao se deparar com as novas criações de Picasso e Braque, o poeta francês Guillaume Apollinaire atribuiu às mesmas o termo em causa, que deriva da palavra francesa *coller*. Sob uma perspectiva mais atual, Cran (2014) afirma que, apesar da ampliação e diversificação da prática ao longo dos anos, as definições de dicionário de colagem tendem a ser redutoras. O *Oxford English Dictionary*, por exemplo, define colagem como uma forma abstrata de arte na qual fotografias, pedaços de papel, recortes de jornais, barbantes, etc., são colocados em justaposição e colados à superfície pictórica. E o *Cambridge Dictionaries Online* descreve colagem como uma imagem na qual vários materiais ou objetos, por exemplo papel, tecido ou fotografias são colados em uma superfície maior.

Seguindo a ideia do artista polonês Si Lewen (n.d.), para definir a colagem, é preciso ir além de uma definição muito estreita de seu conceito, filosofia e técnica. Muitas pinturas modernas podem ser consideradas, nesse sentido, como tendo uma relação direta com a colagem. Sem alguns dos conceitos e técnicas inovadores da colagem, muito da arte moderna não teria sido possível. O que ocorreu foi uma espécie de fertilização cruzada entre as várias escolas, ideias e técnicas da Arte Moderna.

Junto a essa colocação de Lewen, pode-se acrescentar o pensamento de Cran (2014) de que a colagem é uma prática que exige uma multiplicidade de abordagens e, delineá-la rigorosamente como uma coisa ou outra, é limitar severamente nossa compreensão do trabalho dos que passaram a usá-la de maneira tão tradicional. Desde o início do século XX, então, a colagem evoluiu como um processo de criação plástica com fortes associações poéticas, uma aliança expansiva que, por si só, afirma sua não exclusividade. Ao longo do tempo, a colagem foi adotada, ampliada e adaptada por uma série de artistas, escritores e músicos, cujo trabalho ajudou a dismantelar as barreiras entre suas disciplinas.

A partir das inúmeras possibilidades de recursos materiais, composições e inovações oferecidas pela colagem, a abordagem da mesma que será ressaltada e enfatizada ao longo do projeto é a que foi muito bem definida pelo professor e crítico Daniel Belgrad e citada por Cran (2014): a colagem vista como um engajamento intelectual, emocional e físico que combina corpo e mente ao seu meio ambiente.

Ou seja, será exaltada e defendida a ideia de que a colagem é uma prática que reflete não só a materialidade em si, mas também o contexto em que seu autor estava inserido, assim como o ambiente em que foi criada, dialogando diretamente com o contexto da Cultura Visual. Tal contexto é descrito pelo antropólogo, sociólogo e investigador social Ricardo Campos como um universo de “relações social, cultural e historicamente forjadas que se firmam no âmbito do visível e da visualidade” (2013, p.5)

## **Problemática**

Ao estabelecer o tema e compreender seu enquadramento geral e as direções a serem tomadas a nível de pesquisa, o problema a ser investigado pode ser traduzido na seguinte pergunta:

*Como validar o discurso da colagem não só como prática artística, mas como instrumento de comunicação e ferramenta da Cultura Visual que se mostra ainda relevante no mundo contemporâneo?*

Sob o ponto de vista da arte, pode-se dizer que a visão da importância da colagem é facilmente reconhecível. Durante o século XX, o aproveitamento de diferentes camadas, o cortar e recombinar, e a utilização de imagens e objetos mudaram os rumos do fazer artístico. Como exemplo de tais mudanças, é possível apontar Cran (2014), quando menciona John Cage, um compositor da era das vanguardas pós-guerra, ao citar que a colagem, como uma forma artística, foi a “única inovação formal mais revolucionária na representação artística do século XX”. Diante disso, a questão se torna o ponto central para a investigação, sendo esta iniciada pelo

esclarecimento acerca do tema, seguido pelo aprofundamento nas pesquisas e, posteriormente, pelo desenvolvimento textual.

## **Objetivos**

A presente dissertação pretende demonstrar, para além da importância da colagem como prática de desenvolvimento criativo e crítico, a possibilidade da colagem como meio de discurso e comunicação e como influência e reflexo do desenvolvimento do pensamento cultural.

A pesquisa também busca demonstrar a disseminação e popularização da colagem nos dias atuais, ao apresentar diversos meios de divulgação, como publicações e exposições ao redor do mundo. Além disso, com o objetivo de evidenciar esta representatividade, serão apresentadas três artistas contemporâneas e o ponto de vista de cada uma em relação à colagem e o uso da mesma em seus trabalhos.

Por fim, a investigação pretende refletir sobre as diversas leituras da linguagem da colagem, e busca encontrar uma dimensão estrutural nesta linguagem através de períodos tão distintos. Ao mesmo tempo, procura definir a colagem como uma linguagem que representa as condições do mundo contemporâneo, questionando suas possibilidades e o lugar que ocupa nos dias de hoje.

## **Metodologia**

Segundo Prodanov e de Freitas (2013), a metodologia examina e avalia métodos de pesquisa, aplicando procedimentos e técnicas que buscam, além da resolução da questão de investigação, a construção do conhecimento, com o propósito de comprovar sua validade e utilidade nos diversos âmbitos da sociedade.

Este trabalho de investigação foi realizado a partir de uma abordagem de método qualitativo, através do levantamento bibliográfico sobre a temática definida. Primeiramente, a pesquisa se desenvolveu a partir da interpretação e análise da produção de autores que falam sobre os principais tópicos apontados, sob o ponto de vista da colagem em si, das artes visuais, da filosofia, da sociologia e da Cultura Visual. A partir desta seleção bibliográfica, foi realizado um

estudo sobre a literatura crítica a partir de fichas de leitura que absorvem citações relevantes ao tema e ao problema que se propõe solucionar.

Posteriormente, foram apresentados exemplos e estudos de caso para compreender a relevância e a popularização da colagem nos últimos anos. Cada um dos estudos de caso trata da contextualização do trabalho de uma artista, sob a perspectiva da utilização da colagem como prática essencial de seus trabalhos. Assim como na primeira etapa da pesquisa, nesta parte são utilizadas variadas imagens para que haja uma melhor compreensão por parte do leitor.

Como resultado e resposta da questão de investigação, pretendeu-se comprovar e validar a prática da colagem como meio criativo, interdisciplinar e criador de discurso na contemporaneidade.

## **Estrutura do trabalho**

O presente estudo se divide em três capítulos, seguidos pela conclusão. No primeiro capítulo, é apresentado ao leitor um contexto histórico da colagem, enquanto prática artística, ao longo da história até os dias atuais. Neste primeiro momento, pretende-se que o leitor construa uma base de conhecimento para a compreensão da seguinte reflexão realizada sobre o tema.

O segundo capítulo, a partir da análise de cada um dos conceitos que constituem a base da pesquisa, analisa as estruturas sócio-culturais sob a perspectiva dos conceitos de Modernidade, Pós-Modernidade e Hipercontemporaneidade. Em seguida, são trazidos à tona fatores cruciais para o desenvolvimento da linguagem cultural ao longo dos momentos previamente analisados. Deve-se ressaltar que todas as análises feitas neste capítulo levam em consideração a relação entre os tópicos analisados e os conceitos apontados, a fim de comprovar uma relação, ainda que às vezes possa ser subjetiva, com a colagem.

Já o terceiro capítulo, retoma uma linha de raciocínio mais direta sobre a colagem ao expor argumentos e elementos que justificam a popularidade da mesma em diferentes lugares do mundo. Posteriormente a isso, são apresentados e analisados o uso da colagem por três artistas contemporâneas e o que esta prática — e suas possibilidades — representa para elas.

Por fim, o último capítulo apresenta a conclusão do estudo, a fim de validar a prática da colagem, justificando a mesma como uma linguagem transversal, interdisciplinar e válida em

tempos diferentes. Busca-se também elucidar as limitações e melhorias que ainda podem ser feitas na esfera da temática investigada, e quais os caminhos que podem surgir como úteis para o desenvolvimento de uma futura investigação.

# 1. COLAGEM: CONTEXTO HISTÓRICO

Em busca do desenvolvimento argumentativo acerca do tema, julgou-se necessária a abordagem do contexto histórico da prática da colagem enquanto forma de criação artística. Para que futuras análises, que serão apresentadas nos seguintes capítulos, sejam pertinentes e compreensíveis, é importante que se tenha um básico conhecimento da história da colagem, sempre tendo em vista os conceitos-chave mencionados previamente na introdução, e o âmbito da reflexão sob o ponto de vista da cultura ocidental. Ao identificar o desenvolvimento da colagem ao longo da história, será possível perceber que essa prática está presente na sociedade há centenas de anos. E, ainda que, em grande parte, a mesma seja abordada como prática artística, deve-se sempre ter em mente que a colagem trouxe, ao longo dos anos, estéticas distintas e novas formas de representar a sociedade e a tecnologia. Além disso, também segue refletindo os anseios, desejos e ambições de quem a pratica.

## 1.1 O início

De acordo com a escritora, editora e curadora Francesca Gavin (2020), os primórdios da colagem datam de bem antes do século XX, como se verifica. por exemplo, nos calígrafos japoneses que colavam poemas em folhas de papel já no início do século XII ou, já mais tarde, a partir da metade do século XVII, no hobby popular de criação de silhuetas e colagens de papel decorativas para figuras devotas em livros religiosos. Segundo a autora Rona Cran (2014), a colagem também foi utilizada no trabalho de encadernadores persas do século XIII, cujo elaborado trabalho em couro compreendia imagens recortadas e faixas delicadamente costuradas de pele de cabra. No século XVI, a prática pode ser vista em brasões heráldicos e recortes de papel, em roupas mexicanas decoradas com penas trazidas do Novo Mundo por exploradores, além de se ser identificada em mosaicos de palha e grãos de milho feitos por prisioneiros europeus do século XVII, em colagens feitas por freiras europeias do século XVIII, em cartões de São Valentim feitos mais ou menos na mesma época e na arte folclórica religiosa da Europa Central e da Rússia, em que ícones de santos eram embelezados com brocados e pedras preciosas.

**Figura 1**

cartão de São Valentim, *Sincerely Yours*



Esther Howland, 1870s

(Retirado de: <https://time.com/4663003/esther-howland-valentines/>)

A editora e poeta norte-americana Rebecca Seiferle aponta que, no século XVIII, o hábito de recortar tornou-se um passatempo popular entre a aristocracia europeia. Usar recortes de papel para criar uma variedade de obras inventivas e imaginativas tornou-se uma tendência cultural dominante na era vitoriana. Embora a *Royal Academy of Art*<sup>1</sup> não reconhecesse a forma de arte, os artistas de decupagem muitas vezes tinham seguidores populares, e seu trabalho parecia mais contemporâneo do que nunca. (Seiferle, 2020)

De acordo com Cran, à medida que o século XIX avançava, ocorreu a primeira mudança significativa na produção de colagens: o advento da produção mecânica em massa e da impressão cada vez mais mercantilizada<sup>2</sup> de jornais, fotografias, anúncios e selos postais, fez com que a

---

<sup>1</sup> A *Royal Academy of Art* é uma renomada instituição de caridade independente, com sede em Londres, que defende a arte e a arquitetura desde 1768. (Retirado de: <https://www.royalacademy.org.uk/support-us>)

<sup>2</sup> Mercantilizar: fazer com que algo seja comercializado, transformar alguma coisa em mercadoria. (Retirado de <https://www.dicio.com.br/mercantilizacao/>)

forma embrionária da prática da colagem se tornasse um subproduto da modernidade, enraizada em uma cultura descartável. (Cran, 2014)

**Figura 2**

*Untitled (Victorian Collage)*



*Unidentified, 1880-1890*

(Retirado de: <https://unframe.london/collage-history/>)

Deve-se ressaltar também que, no final do século XIX, a repetição estava emergindo como um princípio artístico por si só — Monet, por exemplo, começou a organizar suas vistas de paisagens em séries a partir de 1890, enquanto Degas começou a cortar e colar estudos de figuras destacadas, provocando suas ressonâncias estéticas combinadas. A mecanização e o esteticismo musical sobredeterminavam a aparência da nova arte, e esse é um padrão que se tornou inteiramente característico da história da arte à medida que se aproxima do presente. (Bell, 2007)

A liberdade artística para alguns artistas como Monet, Renoir ou Degas não implicava responsabilidade política, no entanto, a questão da relação da arte com a política repetidamente veio à tona em toda a Europa do final do século XIX. Segundo Bell (2007), um grande exemplo disso são as atividades do designer, escritor e ativista William Morris (para quem a arte era capaz de restaurar “a sanidade da paisagem urbana”, já que a natureza não era mais capaz devido aos

efeitos causados pela Revolução Industrial) que se ramificaram em direções diferentes em busca pelo belo. Ele estava preocupado não apenas com o deslocamento da natureza pela indústria, mas também com o banimento do artesão tradicional. Aplicando suas mãos no tear e na bancada de trabalho, o “craft” assumiu um novo status privilegiado como remédio exemplar para as fissuras da sociedade.

## **1.2 A colagem como meio artístico**

O artista polonês Si Lewen (n.d.) afirma que foi a partir da motivação de explorar a arte além dos limites da pintura tradicional que aconteceram os primeiros experimentos de colagem como um meio criativo sério. O que aconteceu na Europa no início do século XX foi uma revolução, quando, em poucos anos, ocorreram mudanças mais radicais e drásticas nas Artes do que em todos os séculos anteriores. Essa súbita reviravolta na criatividade artística fez parte de todas as outras revoluções que ocorreram quase ao mesmo tempo nos campos da ciência, tecnologia, medicina, economia, sociologia e política. As mudanças drásticas e rápidas nas artes desse período devem ser consideradas relacionadas a tudo o mais que estava acontecendo ao redor do artista. Segundo Lewen (n.d.), o artista não vive isoladamente, mas é parte integrante do tempo, do lugar e da sociedade em que vive, e sua arte deve refletir o ambiente em que é criada.

Sob essa ótica da aproximação entre arte e realidade no início do século XX, é inevitável mencionar a incorporação de materiais e pequenos objetos (que até então eram considerados estranhos no fazer artístico) na composição de uma obra. Nesse sentido, a pesquisadora de história da arte Cristina Pratas Cruzeiro ressalta a colagem como meio introdutório das práticas artísticas:

A inserção destes materiais e objetos deu-se inicialmente no contexto da pintura e da escultura, comportando uma ligação destas disciplinas à realidade tangível a dois níveis: o objectual, uma vez que os materiais e objetos introduzidos não tinham sido criados com propósitos artísticos e circulavam no cotidiano com funções diversas da arte e o cultural, uma vez que, por um lado, esta introdução se fez por via da colagem, uma técnica maioritariamente utilizada em contexto popular e até então só residualmente nas

belas-artes e por outro lado, porque a natureza dos materiais carregava consigo significações sociais. (Cruzeiro, 2014 p.27-28)

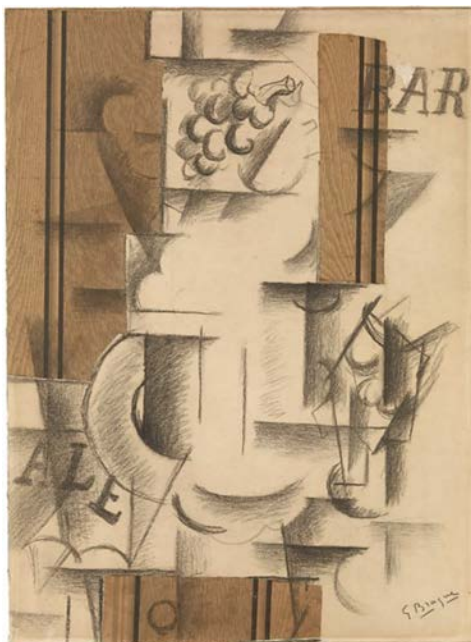
Pode-se dizer, então, que a colagem passou a ser uma forma de representação estética transversal, “ultrapassando a barreira institucional e hierárquica da cultura e ultrapassando de igual forma os limites disciplinares até então convencionados e que as vanguardas, apresentando-se enquanto alternativa, tanto se empenharam em alterar.” (Cruzeiro, 2014, p.35)

Em 1912, quando a colagem começou a evoluir para longe de suas raízes na arte popular, a questão da representação na pintura (e, de fato, a necessidade de representação direta) estava se tornando progressivamente mais problemática. A arte representativa que prevaleceu na Europa desde o Renascimento estava se mostrando cada vez mais inadequada para os propósitos de vários jovens artistas europeus que buscavam expressar o crescente sentimento de desconforto e deslocamento que começou a permear a Europa nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. A pintura figurativa por si só já não parecia ter capacidade suficiente de expressão verdadeira e, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, dois jovens pintores trabalhando juntos na França lançaram um desafio à esfera da arte. Suas pinturas já haviam começado a romper com as restrições de representação, mas em 1912 Pablo Picasso e Georges Braque começaram a colar objetos nas superfícies de suas obras, usando fragmentos materiais de suas experiências cotidianas, como artigos de jornal e ingressos. Para os artistas, e para os colagistas que os seguiram, o papel da arte era incorporar a vida, e não apenas documentá-la, como defende Cran (2014) Eles usaram a colagem para, simultaneamente, romper a lógica e o imaginário em seu trabalho.

Picasso e Braque foram pioneiros ao reconhecerem as dimensões conceituais da colagem, e não apenas seus elementos puramente práticos. Segundo Cran (2014), para ambos artistas, e para os que vieram depois que desenvolveram e diversificaram a colagem, esta era um meio de subverter formas já estabelecidas de fazer arte. Os *papiers-collés* e as colagens de Picasso e Braque eram mais uma tentativa de mostrar e ver as coisas de maneira diferente, e menos um ataque à própria instituição da arte.

**Figura 3**

*Fruit Dish and Glass*



Georges Braque, 1912

(Retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612>)

O uso da colagem, que resultou da combinação de um desejo de explorar novos métodos de representação e um mal-estar generalizado sobre a crescente instabilidade política na Europa, mudou a maneira como se vê a arte, dando ao espectador um papel essencial e único como intérprete. Além disso, devido ao sistema desvinculado e não hierárquico que estabelece, pelo qual fragmentos cotidianos foram inseridos em suas pinturas, a experiência do olhar poderia ser relatada democraticamente por qualquer intérprete, independentemente de sua formação artística, formação educacional ou posição social.

Em *Head of Man With A Hat* (1912), Picasso questionou o próprio conceito sobre o qual se constituíam as Belas Artes quando colou pedaços de jornal, algumas cores e linhas. Afinal, incorporar algo tão inútil como um pedaço de jornal a uma obra de “Belas Artes” era algo inédito e um questionamento direto a respeito dos conceitos de requinte e gosto. (Lewen, n.d.) Essa transformação de um ou vários materiais em uma nova realidade ou objeto pictórico deve ser

considerada fundamental para o conceito e meio de colagem. Uma cabeça recortada de jornal passa a ter uma nova existência; conseqüentemente, o objeto e a resposta do observador a ele também mudam. Embora a natureza original do material ainda possa ser discernida, a nova criação assumiu uma forma renovada, uma nova vida e uma nova resposta.

**Figura 4**

*Head of a Man with a Hat*



Pablo Picasso, 1912

(Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/35867>)

A busca dos dois pintores e as suas novas abordagens artísticas elevaram a colagem a um novo patamar, e, ao fazê-lo, trouxeram a mesma à luz como forma de expressão crítica, social e ideológica. A partir desse deslocamento, os principais movimentos artísticos do século XX abordaram, de uma forma ou de outra, a colagem como prática. Para o crítico de arte Clement Greenberg (1986), citado por Cran (2014, p.22, tradução livre), a colagem é “a mais sucinta e direta pista para a estética da arte genuinamente moderna”.

### **1.2.1 A colagem e as vanguardas artísticas do século XX**

Tendo em consideração que Picasso e Braque, artistas do movimento cubista, foram os percussores da colagem como prática artística, pode-se dizer que o Cubismo – que durou cerca de 7 anos, entre 1907 e 1914 – foi uma grande mudança, um ataque à perspectiva que vinha sendo utilizada há séculos, desde o Renascimento. Para o renomado artista David Hockney, que também recorre à gramática da colagem na sua criação,

A colagem como invenção modernista era uma coisa muito intelectual. É colocar uma camada de tempo em outra; você precisa de um mínimo de dois. No momento em que você faz isso, torna-se algo como um desenho. Não há uma única maneira de se juntar a eles. (Hockney, 2016, p.434, tradução livre)

A exploração da colagem pelos cubistas trouxe um significado cada vez mais abrangente e mais complexo: uma maneira inteiramente nova de fazer arte. Fragmentos de jornal e anúncios começaram a aparecer na obra de artistas que antes se firmavam como pintores. A colagem cubista foi fundamental para estabelecer não apenas a validade do signo linguístico dentro de um meio pictórico, mas também o que se tornaria uma longa e fértil desconfiança da representabilidade do signo em si, sustenta Cran. (2014)

Para Lewen (n.d.), a relação entre cubismo e colagem é baseada tanto na forma quanto no conceito: a realidade parece ter sido "cortada" em novas galáxias de fragmentos. O tempo também parece ter sido deslocado, é como se uma quarta dimensão, a dimensão do tempo, tivesse sido adicionada à imagem tradicional, congelada no tempo e também no espaço.

Ao mencionar Braque, Cran afirma que a arte da colagem estava explicitamente ligada a um questionamento quase indispensável da natureza da representação e da realidade. Embora fosse de fato possível quebrar ou deformar uma imagem – algo que Picasso em particular vinha fazendo em sua pintura e desenho há algum tempo – as letras que agora apareciam na arte cubista eram, como afirma Braque, resistentes à mesma manipulação, provocando tanto o artista quanto o espectador a contemplar a linguagem como uma dimensão extra no contexto da obra, uma faceta

adicional da identidade da pintura. Isso, em particular, é o que atraiu os dadaístas e surrealistas para a prática da colagem; é também o que posteriormente tornou a colagem disponível e atraente para a literatura, a música e o cinema, bem como para as artes plásticas. (2014) Ainda sobre o novo entendimento trazido pela colagem cubista, Cruzeiro (2014) destaca que os cubistas foram os primeiros artistas a recolherem e montarem todos os componentes da obra, e não a criá-los, sendo que tais elementos eram provenientes do ambiente próximo ao artista, que produzia uma imagem a partir de materiais diversos. Tudo isso levantou “toda uma problemática que relaciona a dimensão material com a experiencial, uma vez que é a partir dos materiais que se ativa a experiência sensorial tátil.” (2014, p.37, tradução livre)

Paralelamente ao Cubismo, a partir de 1909, teve início o Futurismo. De todos os movimentos artísticos do início do século XX na Europa, o futurista foi o que mais entusiasmo manifestou com o progresso tecnológico. Os artistas futuristas superaram o dinamismo trazido pela sociedade industrial e mecanizada, a fim de moldar os variados aspectos da produção visual à nova condição desta realidade. Sob a perspectiva da colagem, tal realidade era representada como “vórtices, círculos, toques em staccato e palavras em uma variedade de idiomas eram todos aspectos da colagem futurista empregados na tentativa de livrar a arte da representação interior da forma humana.” (Cran, 2014, p.45, tradução livre)

Os futuristas viam o mundo do transporte de massas, mercadorias e comunicação como um desafio em vez de uma ameaça, uma nova fonte de imagens e de estruturação. Deleitavam-se particularmente com o movimento e o que o mentor do movimento, Filippo Tommaso Marinetti, chamou de "a beleza da velocidade", e incorporaram em suas colagens verbais e pictóricas um sentido explícito de ritmo e dinamismo, seguindo a busca de Marinetti por uma sequência ininterrupta de novas imagens.

**Figura 5**

*A Tumultuous Assembly: Numerical Sensibility*



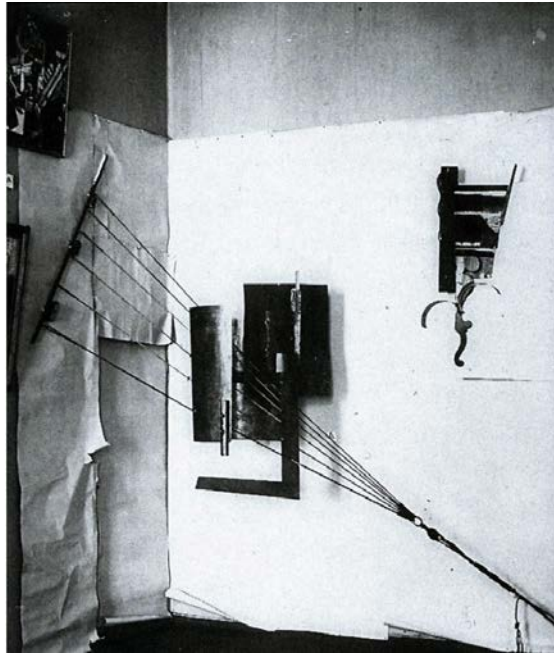
Filippo Tommaso Marinetti, 1919

(Retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345679>)

Cran (2014) defende que a influência futurista penetrou nas estruturas criativas americanas com notável longevidade. Influenciados pelo que acontecia artisticamente na Europa Ocidental, especialmente pelo Cubismo e Futurismo, artistas russos iniciaram um movimento de vanguarda que viria a influenciar fortemente a arte moderna: o Construtivismo Russo. Em 1913, o artista russo Vladimir Tatlin fez uma visita ao estúdio de Picasso, e o que lá viu foram os experimentos com objetos colados. Esse encontro influenciou profundamente Tatlin, que embarcou em uma exploração própria no meio da colagem, criando colagens abstratas e tridimensionais feitas de metal e madeira. Ele os exibiu ao lado das pinturas suprematistas de Kasimir Malevich na “*Last Futuristic Exhibition*”, em 1916. Isso marcou o início do Construtivismo, um movimento artístico em que os artistas se interessavam pela construção, pela ideia de que a arte era para ser construída.

**Figura 6**

*Corner Counter Relief na Last Futuristic Exhibition*



Vladimir Tatlin, 1914-1915

(Retirado de: <https://smarthistory.org/tatlin-tower/>)

No Construtivismo, o papel do artista foi reimaginado – o artista tornou-se um engenheiro empunhando ferramentas, em vez de um pintor segurando um pincel. De acordo com a historiadora da arte Herta Wescher (1976), pode-se destacar a experimentação associada a artistas que estão ligados a diferentes instituições artísticas, nomeadamente pelo recurso a novos materiais como materiais cinéticos, líquidos, e ceras, associados por vezes a colagem ou assemblagens.

Para os construtivistas, as obras de arte faziam parte de um programa visual maior destinado a despertar as massas e levá-las à consciência das divisões de classe, desigualdades sociais e revolução. Sobre a colagem para esse grupo de artistas russos, Cran (2014) afirma que, para muitos, a brutalidade e o caos do envolvimento russo na Primeira e na Segunda Guerras Mundiais refutaram totalmente a síntese de elementos discretos (enquanto Schwitters desejava

que os fragmentos de seu mundo pudessem de alguma forma ser sintetizados novamente, ainda que disjuntivamente). Para esses artistas, e de fato para muitos poetas russos, a “natureza bruta” da colagem era uma parte intrínseca de sua estrutura operacional básica. Cada vez mais, havia uma brutalidade correspondente em sua demonstração do processo criativo, culminando em obras poderosas como as fotomontagens antinazistas e agressivamente macabras de Aleksandr Zhitomirsky.

**Figura 7**

*Here they are, Hitler's Reserve*



Aleksandr Zhitomirsky, 1942

(Retirado de: [http://www.artnet.fr/artistes/alexander-zhitomirsky/here-they-are-hitlers-reserves-d6ZMiSz9uAJou\\_E1DLIBdA2](http://www.artnet.fr/artistes/alexander-zhitomirsky/here-they-are-hitlers-reserves-d6ZMiSz9uAJou_E1DLIBdA2))

De acordo com Cran (2014), artistas como Zhitomirsky, o futurista Kazimir Malevich, os construtivistas Aleksandr Rodchenko e Vladimir Tatlin, e certos poetas futuristas, incluindo Aleksei Kruchenykh, Velimir Khlebnikov e Vladimir Mayakovsky atribuíram pouca importância

à obtenção da síntese que seus colegas italianos (futuristas) tanto estimavam, preferindo canalizar a ruptura, a desconstrução e o deslocamento que a colagem representava em um diálogo contínuo e dinâmico entre o artista, seus materiais e seu ambiente.

**Figura 8**

*Krisis*



Aleksandr Rodchenko, 1923

(Retirado de: <https://www.widewalls.ch/magazine/russian-constructivism>)

Concomitantemente a vários movimentos de vanguarda, no ano de 1916, teve início um dos movimentos mais transgressores do século XX: o Dadaísmo. Este movimento surge como uma reação aos horrores da Primeira Guerra Mundial, ao racionalismo e ao nacionalismo que figuravam na sociedade daquela época. Segundo Gavin (2020), a industrialização bélica e o carácter absurdo das decisões políticas deixaram uma Europa coberta de decadência e desesperança. Neste contexto, a pintura figurativa já não parecia ter tanta relevância.

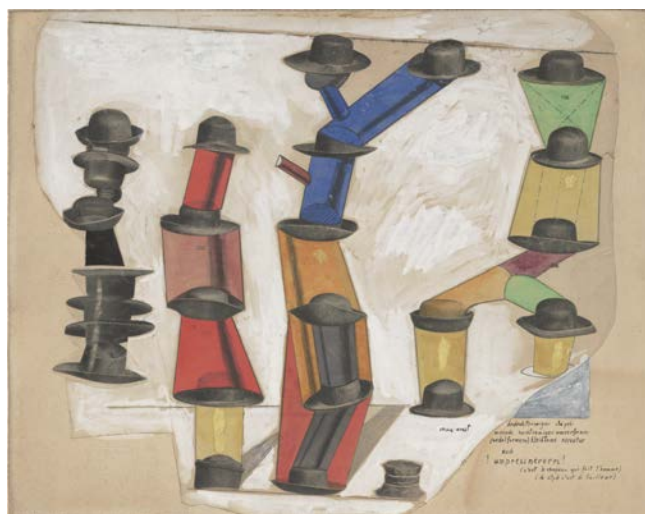
Por meio de diferentes métodos, como literatura e artes visuais, os dadaístas deram vazão às suas inquietudes e revoltas por meio de uma linguagem *nonsense* e de ressignificação que, ao mesmo tempo, criticava as convenções políticas, sociais e culturais.

A interconectividade sensorial, bem como a utilização de materiais diversos e inovadores prometidos pela colagem, foi particularmente apelativa para os dadaístas, quer pela sua fundamental valorização dos princípios da interdisciplinaridade, quer pelo “barulho que a colagem causou pela sua sabedoria brilhante em ser nem arte nem pintura”. (Tzara, 1981, citado por Cran, 2014, p.41, tradução livre) Ao destacar as colagens do dadaísta Max Ernst (que também fez parte do movimento surrealista), o poeta, romancista e ensaísta Louis Aragon, se atenta para a capacidade de ressignificação da colagem:

também é necessário levar em conta o fato de que os elementos emprestados foram usados de várias maneiras, dependendo se foram tomados para representar o que já representavam, ou então, por uma espécie de metáfora absolutamente nova, representar algo absolutamente diferente. (Aragon, 1980, p.66, tradução livre)

**Figura 9**

*The Hat Makes The Man*



Max Ernst, 1920

(Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/35478>)

Hans Arp e Kurt Schwitters são exemplos de artistas que usaram a técnica para renunciarem às estruturas sociais, os valores da vida e da verdade, a fim de expressarem a alienação e discordância - muitas vezes com doses de humor. (Gavin, 2020) Em relação à utilização da colagem como um recurso discursivo para criticar a ideia de moral e formal, o teórico e geógrafo britânico David Harvey afirma:

O recurso às técnicas de montagem/colagem fornecia um meio de tratar desse problema, visto que diferentes efeitos extraídos de diferentes tempos (velhos jornais) e espaços (o uso de objetos comuns) podiam ser superpostos para criar efeito simultâneo. (Harvey, 1994, p.30)

**Figura 10**

*The Proposal*



Kurt Schwitters, 1942

(Retirado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-the-proposal-t12398>)

O tumulto de natureza mais explicitamente política e revolucionária também foi possibilitado pelas técnicas de fotomontagem, também trouxe a linguagem da ressemantização,

que, de acordo com Cruzeiro, foi “conseguida pela conjugação de diversos elementos que em conjunto adquiriam novas significações semânticas a partir da inter-relação que criavam.” (2014, p.97) É válido destacar, em particular, os dadaístas berlinenses Hannah Höch, John Heartfield, George Grosz e Raoul Hausmann, que continuaram fazendo arte muito depois que o movimento Dada central atingiu o pico e terminou, descobriram que a prática da colagem encapsulava seu senso de alienação e era um ideal veículo de questionamento (Cran, 2014). A técnica de fotomontagem derivou da cultura popular, quando cartões postais e gravuras frequentemente combinavam imagens, e, como observou a historiadora de arte Kathy Halbreich, os dadaístas "gostavam das conotações mecânicas - e proletárias - associadas ao termo, e o usavam para distinguir seu trabalho das colagens cubistas, ou papiers collés, cuja abstração formalista eles consideravam um beco sem saída." (Seiferle, 2020)

**Figura 11**

*Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany*

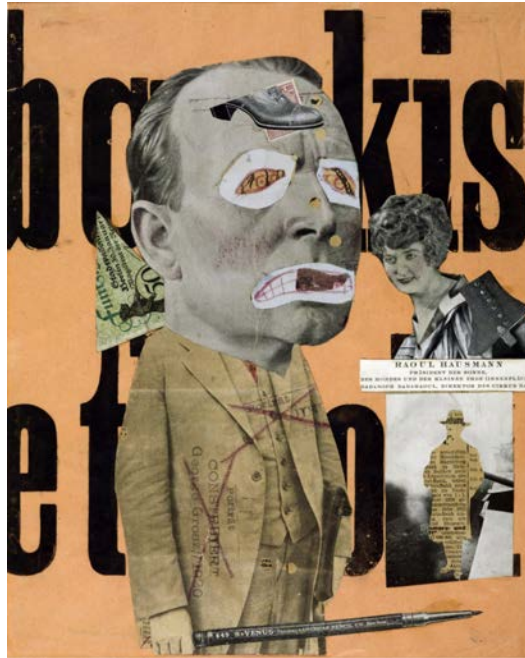


Hannah Höch, 1919-1920

(Retirado de: <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/>)

**Figura 12**

*The Art Critic*



Raoul Hausmann, 1919-1920

(Retirado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>)

Por fim, não se pode falar das rupturas dadaístas sem mencionar Marcel Duchamp, a partir de seus *readymades* e os conceitos por trás dessa inovação histórica do mundo da arte. Suas primeiras pinturas foram influenciadas por Manet, Matisse e Picasso, mas seu *Nu descendo uma escada no. 2* (1912) — inspirado pelos primeiros estudos fotográficos de stop-action de movimento — era inteiramente dele. Rejeitada pelo júri do Salon des Indépendants de 1912 em Paris, a pintura causou sensação nos Estados Unidos quando foi exibida em Nova York no Armory Show de 1913 (a primeira exposição internacional de arte moderna em grande escala do país). Já em Manhattan (1915), Duchamp encheu seu estúdio com objetos que ele chamava de *readymade*. Explicando suas escolhas alguns anos depois, ele disse: “(...)A escolha dos *readymades* baseia-se sempre na indiferença visual e, ao mesmo tempo, na total ausência de bom ou mau gosto.” Duchamp não exibiu seus *readymades* a princípio, mas viu neles mais uma maneira de minar as ideias convencionais sobre arte. (Trachtman, 2006)

Em 1917, ele comprou um mictório de porcelana em uma loja de canalizações da Quinta Avenida, que intitulou de *Fountain*, assinou *R. Mutt* e o submeteu a uma exposição da *Society of Independent Artists em Nova York*. (...) A publicidade que se seguiu ajudou a tornar a *Fonte* um dos símbolos mais notórios de Dada. (Trachtman, 2006) Traduzindo em palavras a atitude de Duchamp, Cruzeiro esclarece que “a descontextualização objetual operada pelo *readymade* evidenciava que a separação entre o campo de produção de objetos artísticos e o campo de produção de objetos do cotidiano era uma divisão de ordem conceitual.” (2014, p.84) A autora continua ainda, referindo que:

O que o constitui é o objeto mais a consciência da sua transposição contextual, pelo que a partir do objeto devemos conseguir reconhecer a sua função e contexto original e em simultâneo o facto dessa mesma função estar suspensa ou interdita no novo contexto. Ou seja, o efeito do ready-made é conseguido não pela apropriação do objeto em si, mas pela sua deslocação contextual, pela antinomia que isso provoca, (...) (Cruzeiro, 2014, p.84-85)

**Figura 13**

*The Fountain*



Marcel Duchamp, 1917

(Retirado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>)

A obra de Duchamp revolucionou o caminho das artes visuais, abrindo portas para inúmeras possibilidades e influenciando diversos artistas. Seu efeito transgressor pode ser notado ao longo do século XX e na contemporaneidade. De acordo com a crítica de arte, filósofa e escritora Anne Cauquelin,

Como Duchamp, Warhol abandona a estética, deixa seu ofício de desenhista, renuncia ao estilo, à habilidade manual, e se dedica à Arte – esfera que se dissocia das questões de gosto, de belo e de único. (...) Os objetos que mostrará serão banais, kitsch, de mau gosto. Serão objetos de consumo usual: garrafas de Coca-Cola, fotos publicadas em jornais e rearranjadas. Em suma, duplicatas, *remade*. Exatamente como Duchamp, trata-se de mostrar o que já existe, mas ao ready-made “acrescentado” de Duchamp, que permanece único e quase impossível de ser encontrado, Warhol opõe a repetição em série, a saturação das imagens e o paradoxo de uma despersonalização hiperpersonalizada. (Cauquelin, 2005, 110)

Ilustrando a importância do legado de Duchamp, pode-se citar o artista e escritor Joseph Kosuth: “Na verdade, é Marcel Duchamp a quem podemos creditar por dar à arte sua própria identidade... Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (na natureza) porque a arte só existe conceitualmente.” (2005, p.80, Kosuth, tradução livre)

As abstrações de Arp, as construções de Schwitters, os alvos e listras de Picabia e os *readymades* de Duchamp logo foram aparecendo na obra de grandes artistas e movimentos artísticos do século XX. Dada foi pioneiro, abrindo as portas para a arte moderna e contemporânea, como as abstrações de Stuart Davis à Pop Art de Andy Warhol, dos alvos e bandeiras de Jasper Johns às colagens e combinações de Robert Rauschenberg.

Diretamente influenciado pelo Dadaísmo, na década de 1920, surgiu em Paris o Surrealismo, movimento que carregava em sua vertente artística o pensamento livre, o abstracionismo, a espontaneidade, a influência das teorias da psicanálise e a valorização do inconsciente. Para os surrealistas, as justaposições criadas pela colagem e fotomontagem criaram novos significados empolgantes e forneceram um novo jeito de explorar o funcionamento inconsciente da mente e novos temas, a reflexão sobre o objeto e sua integração na prática

artística também foi uma preocupação central. Um exemplo são as poderosas fotomontagens da fotógrafa Grete Stern, nas quais essa expressão subconsciente está inextricavelmente ligada à sua condição de mulher.

**Figura 14**

*Electrical items for the home*



Grete Stern, 1949

(Retirado de: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/grete-stern/>)

A influência de Freud e o novo conceito da natureza subconsciente e até irracional da mente do homem se somaram ao imaginário e ao processo do Surrealismo. Os artistas perceberam que nem tudo é pré-concebido, consciente e predeterminado. Grande parte da criatividade vem do subconsciente e por acaso. Essa nova percepção encontrou aplicação especial na colagem, onde a modelagem de peças individuais e sua colocação na tela é menos autoconsciente, talvez até lúdica, do que na pintura ou no desenho.

Ao abordar o movimento, Cran (2014) destaca que os surrealistas se deleitavam com a justaposição de elementos não relacionados de uma maneira que combinava com as noções

freudianas de associação livre, sonhos, visões e inconsciente, e o surgimento da psicanálise. Particularmente depois de 1929 e da chegada a Paris de Salvador Dalí, Albert Giacometti e René Magritte, vários temas (como ironia, violência, erotismo e ateísmo) passaram a operar como componentes em colisão de um movimento cada vez mais politizado, que se apoiava nas tensões opostas, porém sintetizadas — de vida e morte, real e imaginado, passado e futuro, comunicável e incomunicável, alto e baixo — e que usou a colagem como veículo para o projeto entre guerras de mudança radical do Surrealismo. As colagens surrealistas foram cada vez mais subversivas em sua crítica social e farpadas em sua mensagem, particularmente, porque, no final da década de 1920, o movimento começou a se expandir internacionalmente.

**Figura 15**

*Illumined Pleasures*



Salvador Dalí, 1929

(Retirado de: <https://smarthistory.org/surrealist-techniques-collage/>)

André Breton, uma das principais vozes do Surrealismo, se questionava sobre a importância de objetos de proveniência e significados distintos, e se sentia seduzido pela “introdução de fragmentos da realidade tangível na pintura por passarem de uma utilização não-estética a uma utilização estética, na qual ganhavam valor artístico, mas também pela

ambiguidade perceptiva que criavam em conjunto com os objetos pintados.” (Cruzeiro, 2014, p.101) Cruzeiro defende precisamente que o desenvolvimento do pensamento teórico-prático surrealista acerca do objeto teve sua origem na colagem e no *readymade*:

É possível discernir que o objeto surrealista, construído a partir do subconsciente, era a concretização física dos impulsos subjetivos do sujeito artista. Contudo, como esse objeto era constituído ele próprio de vários objetos e materiais pré-existentes, interferia com a realidade do cotidiano mostrando o que estava para além dela, o que era “surreal” ainda que também pertencente à realidade.

Recontextualizados, os objetos utilizados eram como que memórias da realidade quotidiana e em simultâneo reduto da subjetivação humana. A questão que lhe tinha sido essencial – a utilidade prática – desaparecia e a ele era adicionada uma utilidade simbólica. (Cruzeiro, 2014 p.107)

Enquanto a Europa vivenciava profundas mudanças artísticas que retratavam os turbulentos contextos sociais e políticos ao longo do século XX, nos Estados Unidos, durante a década de 1940, se originou a primeira corrente artística norte-americana de expressão internacional: o Expressionismo Abstrato. Com o subjetivismo, a emoção e o imprevisto, esse movimento, também chamado de “Escola de Nova York”, trouxe uma nova forma de manifestação da arte na época.

Ao mencionar os expressionistas e sua relação com a colagem, Gavin (2020) cita que artistas dos anos 50 também trabalharam com essa prática, especialmente Lee Krasner, Jasper Johns, Larry Rivers e Anne Ryan. Krasner, por exemplo, utilizava suas próprias pinturas descartadas e de seu parceiro, Jackson Pollock, como materiais para uma nova peça. Segundo a artista, suas colagens conversavam com o tempo e a mudança.

**Figura 16**

*Milkweed*



Lee Krasner, 1955

(Retirado de: <https://www.artsy.net/artwork/lee-krasner-milkweed>)

Outra figura importante que surgiu durante a época é Robert Rauschenberg, apesar de ter transitado por outros movimentos e não pertencer a um grupo em particular. De acordo com Gavin (2020), nos EUA, no pós-guerra, o consumismo explodiu, se viu um aumento da impressão comercial, refletindo os custos de impressão baratos e o advento da fotografia colorida. Nos anos 50, a máquina publicitária estava em uma impressionante ascensão, e a colagem se tornou uma técnica para atrair consumidores. Sob essa atmosfera que Robert Rauschenberg começou a trabalhar, inicialmente com assemblage escultural e, em seguida, com camadas de impressões de material fotográfico (especialmente a serigrafia), que o consagrou. O artista utilizava imagens fragmentadas, mas era capaz de manter a identidade das mesmas. Imagens de guerra, da agitação sociopolítica, e das transformações tecnológicas, eram transformadas em algo criativo e novo. Rauschenberg adaptou a colagem à era industrial.

Em um cenário pós-guerra da segunda metade do século XX, surgem as neovanguardas (podendo ser incluído o Expressionismo Abstrato), como o Neo Dada, a Pop Art, a Arte

Conceitual e o Minimalismo. Para o crítico e historiador Hal Foster, tanto a instituição da arte, quanto a convenção da mesma, não podem ser separadas, entretanto não são totalmente equivalentes. Afinal, “a instituição da arte pode enquadrar convenções estéticas, mas não as constitui.” (1999, p.17, tradução livre) Essa diferença traz à luz a distinção entre as ênfases das vanguardas históricas e das neovanguardas, uma vez que a neovanguarda tem seu foco no institucional, diferentemente da vanguarda histórica, cujo foco é o convencional. Em outras palavras, Foster afirma que “a neovanguarda no seu melhor dirige-se a esta instituição com uma análise criativa ao mesmo tempo específica e desconstrutiva (não um ataque niilista ao mesmo tempo abstrato e anarquista, como muitas vezes ocorreu com as vanguardas históricas)” (1999, p.20, tradução livre)

Um atributo comum das neovanguardas é “uma autorreflexividade que problematiza, antes de mais, o que é arte e quais as condições que levam a que qualquer objeto possa ser aceite como tal.” (Silveira, 2021) Esta proposta neovanguardista tem em sua natureza o deslocamento e a ressignificação do objeto introduzidos pelos *readymades* de Duchamp.

Considerando estes movimentos, algumas conexões e comparações podem ser feitas e têm sido assumidas em diversos textos de divulgação, inclusive a nível escolar. Por exemplo, assim como Expressionismo Abstrato, segundo André Silveira, o Minimalismo também explorou os limites plásticos dos seus meios de expressão, mas no contexto minimalista, “essas fronteiras se encontram já no modo como o objeto é constituído pelo próprio espectador no momento da apreensão da obra” (Silveira, 2021)

Em reação ao Expressionismo Abstrato, a partir da década de 1950, surgiu o Neo Dada. O termo é aplicado ao trabalho de artistas que atuavam na América por causa de seu uso de colagem, assemblage e materiais encontrados e sua agenda aparentemente antiestética, que lembrava a arte do movimento dadaísta no início do século XX. O movimento foi marcado pela pluralidade de meios artísticos, pela incorporação de materiais cotidianos, ícones da cultura pop e escolha de temas absurdos.

No início dos anos 1950, Neo Dada marcou um afastamento da pintura tradicional no mundo da arte do pós-guerra quando Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Allan Kaprow se afastaram do Expressionismo Abstrato para enfatizar o uso da mídia de massa, objetos encontrados e performance. Seus trabalhos frequentemente empregam a técnica da colagem para

desafiar as distinções entre os meios de arte e questionar as convenções artísticas. A exploração da colagem e da assemblagem pelos artistas desse movimento teve consequências para os experimentos contemporâneos na Performance Art, bem como na Pop Art.

**Figura 17**

*Buffalo II*



Robert Rauschenberg, 1964

(Retirado de: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-50-million-300-000-times-seller-paid>)

Um traço em comum entre a Pop Art e o Neo-Dada se estabelece, segundo Silveira (2021), a partir do momento em que ambos criticam a autorreferencialidade, ao utilizarem imagens ou objetos da cultura popular. A isso, junta-se ainda “um questionamento radical sobre a formação de significado no seio de uma cultura de massas e de uma vivência do mundo por estes.” (Silveira, 2021)

Segundo Seiferle (2020), a Pop Art britânica começou em 1947 com as colagens de Eduardo Paolozzi, mais precisamente descritas como fotomontagens, uma vez que eram compostas por imagens recortadas de revistas da mídia de massa. Junto com Richard Hamilton e Peter Blake, ele explorou, criticou e, às vezes, celebrou a cultura de consumo do pós-guerra.

Artistas pop americanos como Andy Warhol e Roy Lichtenstein também utilizaram imagens populares em suas obras, enfatizando principalmente a cultura do consumidor e das celebridades. Cristina Cruzeiro defende que estes autores “centraram-se precisamente no destaque de objetos e ambientes comuns sem qualquer integração em contexto ou narrativa a não ser a sua simples imposição de existência”. (2014 p.149)

Desde 1958 e durante os anos 60, o limite entre a cultura pop e as Belas Artes ficou confuso. A Pop Art era uma abordagem anti-hierárquica que refletia a era dos supermercados e a saturação midiática. Eduardo Paolozzi já criava suas colagens no Reino Unido desde os anos 40, mas ganhou reconhecimento nas décadas seguintes. Sua série *Bunk*, de 1947 a 1952, que foi impressa em 1972, apresentava colagens que combinavam *pinups*, cultura popular e propagandas. Paolozzi chegou a chamar a série de “metáforas dos *readymades*”. Richard Hamilton e Peter Blake, contemporâneos de Paolozzi, também tinham referências e inspirações similares em suas paródias referentes à propaganda contemporânea. A mídia de massa se transformou em matéria-prima. (Gavin, 2020)

**Figura 18**

*Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?*



Richard Hamilton, 1956

(Retirado de: <https://smarthistory.org/richard-hamilton-just-what-is-it/>)

**Figura 19**

*capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*



Peter Blake, 1967

(Retirado de: <https://www.moma.org/collection/works/185449>)

### **1.2.2 Além da vanguarda**

É importante ressaltar que vários movimentos artísticos do século XX aconteceram de forma simultânea, sendo que artistas transitavam entre os mesmos, e diferentes contextos sócio-políticos se aplicavam a diferentes países. De qualquer forma, apontar alguns aspectos contextuais ao longo do tempo (não necessariamente ligados a um movimento específico) se mostra relevante, visto que a colagem e suas implicações são o centro do trabalho em questão.

#### **O cenário nos E.U.A.**

Sob o contexto da sociedade norte-americana, é interessante citar que, embora os movimentos artísticos da Europa – o surrealismo em particular – tenham grande importância para os jovens artistas americanos, isso não significa que eles meramente os imitaram. De fato, a tensão entre o desejo de não imitar e um respeito e admiração simultâneos por seus predecessores

ou contrapartes europeus produziu uma corrente de identidades cambiantes e criativamente incertas em Nova York, que foi em parte como a arte americana conseguiu não apenas finalmente ganhar reconhecimento em o palco cultural do mundo, mas em última análise, transfigurando-o. (Cran, 2014)

Em 1943, Peggy Guggenheim<sup>3</sup> realizou *The Exhibition of Collage*, para a qual foram especialmente encomendadas as primeiras colagens de Robert Motherwell, Jackson Pollock e William Bazotes, e que também mostrou trabalhos de Cornell, Picasso, Braque, Schwitters, Ernst, Ad Reinhardt e David Lebre. A colagem prosperou na cidade de Nova York nas duas décadas e meia seguintes, com grandes artistas, todos usando papel cortado em seus trabalhos. A cidade, cenário dessa extensa experimentação em colagem, atuou como denominador comum. Na cultura de massa urbana de Nova York eram abundantes os constituintes básicos da colagem, desde seu início enraizado no descarte, nos detritos, nos pedaços de papel rasgado, nos itens encontrados e na publicidade subvertida. (Cran, 2014)

Ao longo da 2ª metade do século XX, as práticas físicas de colagem, especificamente o uso de cola, entraram em declínio, à medida que os artistas se voltaram cada vez mais para a fotografia, impressão e mídia digital. Para o escritor norte-americano Brandon Taylor (2004), com algumas exceções, a incerteza foi estabelecida no uso do meio até o final da década de 1960. Esta crise na colagem surgiu de vários fatores, incluindo a ascensão do processo de foto-silkscreen baseado em estúdio, mas principalmente pela perda de sua capacidade de alienação, depois de ter entrado na corrente sanguínea da cultura visual geral.

Quando, no final dos anos 1950 e 1960, a escrita de vanguarda e até a música começaram a imitar a colagem visual a sério, a arte pareceu se afastar dela e, até certo ponto, a prática começou a retornar às suas origens na arte popular. Mas artistas como Lee Krasner, Romare Bearden, Aleksandr Zossimov, Sarah Lucas, Star Black e John Ashbery continuaram a usar colagem em seus trabalhos, e a ideia – ou princípio – de colar persistiu, independentemente se a substância física estava presente. Permaneceu importante porque passou a representar a junção de objetos e ideias díspares, democraticamente, despoticamente ou por acidente, permitindo que a prática da colagem sobrevivesse e florescesse como um modelo teórico operando em todas as

---

<sup>3</sup> A sobrinha de Solomon R. Guggenheim, Peggy Guggenheim (1898–1979), era uma autodenominada “viciada em arte” que procurava distinguir-se de seus parentes voltados para os negócios e deixar sua marca no mundo através de colecionar e viajar em círculos de vanguarda. (Retirado de <https://www.guggenheim.org/history/peggy-guggenheim>)

disciplinas, em oposição a um simples ato prático confinado ao domínio das artes plásticas. (Cran, 2014)

### **A colagem como manifestação da resistência**

Em sua análise sobre a história da colagem, Gavin (2020) ressalta que a prática também foi um método fundamental para artistas negros encontrarem uma nova voz e audiência. Romare Bearden, artista norte-americano, atingiu seu reconhecimento nos anos 60 através de colagens figurativas de cenas de rua e narrativas fotográficas. Para Bearden (citado por Gavin, 2020, p.9), a colagem o atraía por sua acessibilidade para a audiência negra, enquanto possibilitava o contraste da natureza abstrata. Segundo o artista, a colagem simboliza a junção entre tradição e comunidade. Artistas negros que trabalhavam e expunham em Los Angeles, entre 1960 e 1980, estavam atentos aos detritos presentes no ambiente para transformá-los em obras de arte. Um importante exemplo é a artista Betye Saar, que começou a criar suas *assemblages* no final dos anos 60, utilizando objetos descartados que tinham conotações racistas. A artista transformava o depreciativo em resistência.

**Figura 20**

*The Liberation of Aunt Jemima*



Betye Saar, 1972

(Retirado de: <https://www.theguardian.com/society/2021/sep/23/betye-saar-the-brilliant-artist-who-reversed-and-radicalised-racist-stereotypes>)

Gavin (2020) também aponta que a colagem se mostrou uma linguagem central para artistas feministas no começo dos anos 70. Mary Beth Edelson, uma das pioneiras, criou uma instalação, entre os anos de 1972 e 2011, de 146 colagens que exploravam a representação da mulher na história. Edelson (citada por Gavin, 2020, p.9, tradução livre) já descreveu seu objetivo como “um trabalho por mudança social em uma cultura assimétrica, trazendo aspectos políticos identitários e visibilidade ao corpo feminino.” Outra artista pioneira a ser citada como exemplo é Miriam Schapiro, cujas colagens intencionalmente refletem a história da tradição artesanal por meio de reposições de objetos feministas. Pode-se dizer que é uma espécie de retorno à história da decupagem, sob uma perspectiva moderna. Trazendo a justaposição como um dos elementos-chave da prática colagista, pode-se apontar também como exemplo do movimento artístico feminino contemporâneo, a artista Barbara Kruger. A artista norte-americana questiona a capacidade das imagens de consolidarem ideias dúbias sobre aspectos como gênero e política, convidando o espectador a questionar sua própria posição no mundo e o sistema que o rodeia.

**Figura 21.**

*Money Can Buy You Love*



Barbara Kruger, 1985

(Retirado de: <https://www.thecollector.com/barbara-kruger/>)

Por fim, deve-se salientar a obra da artista queniana Wangechi Mutu, que se tornou conhecida por suas colagens complexas e provocativas, nas quais faz uso de mídias mistas, como fotografia etnográfica, pornografia de revista, ilustrações médicas do século XIX e muitos outros materiais de revistas que estão presentes no cotidiano. Em seu trabalho a artista explora e questiona temas como gênero, raça, guerra, colonialismo, consumo global e exotização do corpo feminino negro.

**Figura 22**

*detalhe de Histology of the Different Classes of the Uterine Tumors*



Wangechi Mutu, 2004-2005

(Retirado de:

<https://www.artfund.org/whats-on/more-to-see-and-do/features/wangechi-mutu-and-the-revelation-of-inequities>)

## **2. DESCONSTRUÇÃO/CONSTRUÇÃO**

Após ter sido apresentado um contexto histórico da colagem e sua relevância, pretende-se neste capítulo um aprofundamento em outros aspectos pertinentes para o desenvolvimento da reflexão e do pensamento crítico que buscam responder a problemática da presente dissertação.

### **2.1 Desmontando o objeto “colagem”**

Inicialmente, deve-se frisar que os conceitos aqui trabalhados podem ser definidos de formas diversas por meios e autores diversos. Levando isso em consideração, também é importante destacar que as definições apresentadas foram preferidas devido ao tema e objeto de estudo, sob o ponto de vista de que a colagem é uma prática que ultrapassa sua materialidade. Em outras palavras, a colagem é também um processo disjuntivo que rearranja e interrelaciona contextos, proporcionando novos significados a fragmentos ou objetos preexistentes, ou como aponta a artista tcheca Eva Kotátkova, “uma metodologia, uma forma de lidar criticamente com as imagens” (citada por Gavin, 2020, tradução). Na presente dissertação, buscou-se também atentar aos estudos da Cultura Visual como ferramenta de pesquisa e estratégia para compreensão do objeto “colagem”.

Os conceitos a serem desenvolvidos são: apropriação, desconstrução, deslocamento, fragmento, literacia visual, *readymade* e ressignificação. Ao trabalhar tais conceitos, verifica-se que os mesmos (que constituem a linguagem da colagem de alguma forma) podem ser entendidos de uma maneira ainda mais abrangente. A intenção é elucidar o que cada um deles traz como pertinente para a presente pesquisa, cujo foco é validar a colagem como uma prática também abrangente e significativa na sociedade contemporânea.

#### **Apropriação**

Um importante autor que aborda esse conceito é o escritor, sociólogo, crítico, semiólogo e filósofo Roland Barthes. Sem a intenção de problematizar a visão do autor sobre o conceito de

“autoria”, a presente dissertação considera o pensamento do autor francês de que a apropriação é uma forma de fragmentar o mundo, dividi-lo em objetos finitos, submetidos ao homem na proporção mesma de sua descontinuidade, porque não se pode separar sem nomear e classificar. (1974) Além da ideia de Barthes, pode-se citar a visão da investigadora de Semiologia<sup>4</sup> e autora Martine Joly (1994) sobre o estatuto da imagem, ao afirmar que a mesma transforma o texto, ao passo que o texto também transforma a imagem (esta é apropriada pela literatura, imprensa e sinalização, que as trituram e apresentam o que lemos ou ouvimos a propósito da própria imagem).

Em uma interpretação mais subjetiva e pessoal, mas que também dialoga com a consideração anterior, o conceito de apropriação está presente na obra do escritor e filósofo Paul Valéry a partir da ideia de que “as coisas nos olham” e o “mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa que o olhar constrói”. (Valéry, 2003, p.125) Levando em consideração a colagem, é possível considerá-la como uma atividade de descontinuação e divisão de uma imagem em partes, sendo estas posteriormente reclassificadas e apropriadas de acordo com as ideias e perspectivas de quem a produziu.

Sob o ponto de vista da Cultura Visual, o professor e investigador Armando Vilas-Boas alude a um processo de apropriação recorrente nos dias atuais que abrangem os setores comercial e cultural:

O que a atividade comercial vai buscar à esfera cultural é geralmente bem identificável: credibilização, criatividade, novidade e inovação. É por isso frequente que manobras culturais vanguardistas acabem por ser assimiladas pela voragem comercial: no panorama atual, qualquer artefato ou manifestação cultural que solicite interesse se torna candidata a ser digerida pelo mercado, quer através do patrocínio, quer através da compra pura e simples, ou ainda pelo uso como referência credibilizadora. Esta apropriação foi tornada possível pelo acesso generalizado aos meios de comunicação social, o que democratizou a

---

<sup>4</sup> Segundo Joly (1994), a Semiologia é uma ciência dos signos. A ideia de elaboração desta ciência surgiu no século XX, e abrange o estudo de diferentes tipos de signos, integrando-os em uma tipologia e encontrando as leis de funcionamento das diferentes categorias de signos.

cultura, reforçando o imaginário social coletivo e tornando-o mutável à velocidade da televisão ou da internet. (Vilas-Boas, 2010, p. 96-97)

Nota-se então, que a apropriação está presente nos mais variados meios como recurso de criação, manifestação, interpretação e compreensão de assuntos e temas em diferentes culturas.

## **Desconstrução**

De acordo com o *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, o termo “desconstrução”, tem como significado o método de análise literária originado pelo filósofo francês Jacques Derrida em meados do século XX. Com base na sua visão, pela própria natureza da linguagem e uso literário, nenhum texto tem um significado fixo e único. Além disso, à sua definição é acrescentado que o movimento desconstrutivista, também conhecido como Pós-estruturalismo, questionava suposições tradicionais sobre certeza, identidade e verdade, afirmando que as palavras se referem apenas a outras palavras. A crítica literária desconstrutivista era altamente subjetiva, pois tentava demonstrar como as afirmações sobre qualquer texto subvertiam seus próprios significados. (Danesi, 2000)

A partir da percepção de que a colagem está intrinsecamente ligada à variação e pluralidade de significados, leva-se também em conta outros pontos de vista sobre a “desconstrução”. Segundo o professor norte-americano Thomas Deane Tucker (2009), o filósofo e crítico Christopher Norris define o termo como “o processo de leitura retórica atenta que se apodera daqueles momentos em que a filosofia tenta – e falha de forma notável – apagar todo o conhecimento dessa deriva figural” (p.4, tradução livre), enquanto para o crítico e professor Rudolph Gasché a desconstrução representa, em primeiro lugar, uma crítica da reflexividade e da especularidade. Ainda de acordo com Tucker (2009), Derrida descreveu o termo como “a experiência do impossível”. Tal definição também foi descrita como a impossibilidade de entregar a verdade à sua própria referência, de fixar fronteiras disciplinares, de atribuir e devolver as ideias à sua origem, e a própria impossibilidade de definição.

Por fim, um entendimento que corrobora com as definições anteriores é o de que a desconstrução também é associada à reconstrução, e sob o ponto de vista da produção de uma

imagem, Joly afirma que “fazer uma imagem é antes de mais olhar, escolher, aprender. Não se trata da reprodução de uma experiência visual, mas da reconstrução de uma estrutura modelo, a qual tomará a forma de representação melhor adaptada aos objetivos que tivermos fixado (mapa geográfico, diagrama ou pintura realista, impressionista, etc.).” (1994, p.68)

Como é possível notar, o termo “desconstrução” é frequentemente atrelado aos campos da Literatura e da Filosofia, mas, também será referido sob uma ótica mais generalizada que traz o termo como uma transgressão de algo ou de um sentido construído.

### **Deslocamento**

De acordo com o *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, o termo “deslocamento” (aqui livremente traduzido da palavra *displacement*), significa uma característica dos signos por meio da qual tudo o que eles representam pode ser evocado mesmo que não esteja presente para os sentidos perceberem. (Danesi, 2000)

A atuação humana pode ser considerada como um exercício sempre mediado por signos, uma busca para estabilizar a relação entre algo que é exterior ao homem (a expressão) e algo que lhe é interior (o conteúdo). A esse respeito, o professor e pesquisador Jacques Fontanille afirma:

Essa “fronteira” não é nada mais do que a posição que o sujeito da percepção atribui-se no mundo quando ele se põe a apreender seu sentido. A partir dessa posição perceptiva, delineiam-se um domínio interior e um domínio exterior entre os quais o diálogo semiótico vai instaurar-se. No entanto, nenhum elemento, com a exceção dessa tomada de posição do sujeito, é destinado a pertencer mais a um domínio que a outro, já que a posição da fronteira decorre, por definição, da posição de um corpo que, para se apropriar do mundo significante, desloca-se *ad libitum*. (Fontanille, 2007, p. 43)

Sob uma perspectiva semelhante, a teórica Tiziana Terranova (2004) destaca que o remetente e o receptor se aliam, fazendo valer seus diferentes saberes, em uma única luta contra o ruído (distorções, desvios e incertezas). Para a autora, o deslocamento dos signos traz a condição mínima da comunicação.

Ainda a respeito da condição de interpretação da mensagem a partir do deslocamento de sentidos (como se retira uma imagem, uma pessoa ou um objeto de seu contexto inicial, afetando não só o seu sentido, mas também o entendimento sobre a “mensagem final”), é levada em consideração a seguinte abordagem feita por Joly:

Colocar uma roda de bicicleta<sup>5</sup> num museu elevando-a assim ao nível de obra de arte; promover a imagem de um político com os mesmos instrumentos do lançamento de uma nova lixívia; colocar personagens nobres em situações burguesas, são diversos processos de descontextualização que nos são familiares e que deslocam o sentido, de um domínio para outro, brincando com o nosso saber e as nossas expectativas. (Joly, 1994, p. 71)

Frente a tais definições, entende-se que a comunicação, independente do meio em que seja estabelecida, pode sempre implicar o deslocamento de sentidos, ainda que variados tipos de linguagem (sendo a colagem um exemplo) sejam acionados para que essa troca ocorra. Sendo a atividade comunicacional algo inerente à atividade humana, infere-se que o deslocamento é característica substancial desta prática.

### **Fragmento**

O conceito de fragmento é constantemente trabalhado levando em consideração a identidade no mundo contemporâneo. Uma das principais figuras que tratam o tema é o sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman, que, ao observar a transformação da sociedade de produção para a sociedade de consumo no século XX, destacou o processo de fragmentação da vida humana. Para Bauman (2001) “o que foi separado não pode ser colado novamente. Abandonai toda esperança de totalidade, tanto futura como passada, vós que entrais no mundo da modernidade fluida.” (p.58) O autor destaca que

com o advento do tumulto moderno, a fragmentação das tradições e comunidades, colocando à deriva as categorias outrora rígidas e “desencaixando” as identidades

---

<sup>5</sup> Referência à obra *Bicycle Wheel* (1913) de Marcel Duchamp.

individuais, a solução pré-moderna para o problema da pluralidade logo se revelou inadequada para prevenir ou mitigar a resultante ansiedade nascida da confusão. (Bauman, 1998, p.352)

Ainda sobre a relação entre o fragmento e a identidade, o teórico e sociólogo Stuart Hall declara que antes o sujeito possuía uma identidade unificada e estável, mas agora está se tornando fragmentado, composto de diferentes identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, que é confrontado por uma multiplicidade perturbadora e mutável de identidades possíveis. (2000) A partir das visões de Bauman e Hall, é possível traçar uma relação direta entre a colagem e a fragmentação, uma vez que ambas trazem consigo a essência da multiplicidade de possibilidades de construção, seja em relação a uma obra ou à formação da identidade de um indivíduo.

Ao se referir mais especificamente sobre a decodificação das imagens e da fronteira que separa o visual do verbal, Joly afirma que

Na realidade, uma imagem (tal como o mundo) pode ser infinitamente descrita: das formas às cores, passando pela textura, ao traço, às gradações, à matéria pictórica ou fotográfica, até as moléculas ou aos átomos. O simples fato de designar unidades, de fragmentar a mensagem em unidades nomeáveis, remete para o nosso modo de percepção e de fragmentação do real em unidades culturais. (Joly, 1994, p.83)

A fragmentação também pode ser associada à fotografia, e tal associação é feita pelo professor e crítico François Soulages, quando o próprio sustenta o pensamento de que “o específico da fotografia é cortar a aparência do mundo em pequenos pedaços de imagens – sendo cada uma delas fragmentação do fenômeno visto, remetendo cada uma delas a instantes diferentes e, portanto, a espaço-tempo e a fenômenos diferentes.” (2010, p.285) Ao levar em consideração as colocações de Joly e Soulages, se mostra plausível conectá-las com a colagem, principalmente quando imagens são utilizadas. Em outras palavras, a colagem representa uma fusão de várias imagens fragmentadas que trazem mensagens e instantes fragmentados, que formam uma nova composição repleta de alternativas interpretativas.

À vista das colocações anteriores, nota-se que a ligação entre o conceito de fragmento e a colagem é nítida, e tal relação é brilhantemente expressa pela crítica, teórica e professora Rosalind Krauss:

De forma mais acentuada, mais aparente que os elementos tradicionais da imagem – uma mancha de cor, por exemplo, ou um borrado de tinta -, o pedaço de colagem afirma sua existência enquanto objeto real e, ao mesmo tempo, sua capacidade de representar, significar, substituir algo mais. Porém é precisamente por ser um pedaço da realidade que ele toca em algo inerente ao próprio processo de representação. Pois o elemento da colagem é sempre, ou quase sempre, um fragmento, e se for um objeto inteiro – como uma caixa de fósforos ou um maço de cigarros -, tratar-se-á com toda evidência de um objeto desenraizado, arrancado de seu próprio mundo. Sua condição de fragmento é essencial para a colagem, permite-lhe agir nas pretensões à integralidade de toda representação. A mais realista das representações sempre põe em risco um conjunto de ausências: o volume do modelo original, sua textura, sua escala – nenhum destes elementos está presente. O elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação. (Krauss, 2020, p. 167)

Corroborando com o posicionamento de Krauss e de que a colagem é capaz de uma nova perspectiva da realidade representada a partir de fragmentos, o professor Gregory Leland Ulmer pondera sobre a função da colagem:

Cada elemento citado quebra a continuidade da linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem; a do mesmo fragmento incorporado a um novo todo, uma totalidade diferente. O truque da colagem consiste também em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos numa composição temporária. Assim, a arte da colagem revela-se

uma das estratégias mais eficazes para pôr em causa todas as ilusões de representação.” (Ulmer, 1989, p. 146, tradução livre)

Por fim, reitera-se o pensamento da autora já citada antes, Cristina Cruzeiro, de que a técnica da colagem utiliza “fragmentos de realidade”, e estes “são também uma forma de lidar com o tempo e o espaço ou, por outra, de conseguir simultaneidade com vários tempos e espaços que se experienciam por via dos materiais e objectos utilizados.” (2014, p.39) A utilização da colagem incorpora a fragmentação como característica que, como demonstrado anteriormente, condiz com a experiência e construção da identidade do indivíduo.

### **Literacia Visual**

De acordo com o *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, o termo “literacia” pode significar a habilidade adquirida para ler e escrever um idioma em algum nível de proficiência, ou o adquirido conhecimento técnico de como decodificar sinais escritos e textos de qualquer tipo (literacia mediática, literacia televisiva, etc.). (Danesi, 2000) De acordo com a segunda definição, pode-se tratar da Literacia visual como a capacidade de “ler” imagens. Acerca desse tema, Joly afirma que

A sua leitura, mesmo a mais ingênua e quotidiana, mantém em nós uma memória que apenas exige ser um pouco estimulada para se tornar num utensílio mais de autonomia do que de passividade. Vimos, com efeito, que a sua compreensão necessita que seja tomado em linha de conta o contexto da comunicação, da historicidade da sua interpretação, assim como as suas especificidades culturais. (Joly, 1994, p.155)

Segundo a autora, uma imagem é lida, ou até mesmo observada, e entendida pelo seu leitor a partir de seu entendimento pessoal, de seu repertório e *background* cultural. Também sobre o aspecto da abordagem interpretativa, de acordo com a acadêmica portuguesa Isabel Capelo Gil, a literacia visual é pensada como

conceito-em-curso, a fazer-se (...) É multividente, renegociando-se em contexto, ou, dito de outro modo, a literacia visual é um transconceito que se socorre da vocação hermenêutica da interpretação textual, articulando-a com a ancoragem sócio-histórica, própria da abordagem historicista, mas simultaneamente valorizando a especificidade sógnica do meio visual, se bem que sem deixar de considerar o modo como esta remedeia media anteriores ou mesmo posteriores (...). A literacia visual designa assim simultaneamente uma competência e uma estratégia”. (Gil, 2011, p.14-15)

Ao dissertar sobre a Cultura Visual e as relações que se criam entre o sujeito e sua interpretação de uma imagem, Vilas-Boas analisa a produção de significados decorrente de tais relações. Para o autor, “decifrar uma imagem é um ato simultaneamente consciente e inconsciente, evocando memórias, conhecimento e enquadramento cultural, para além das características da própria imagem e dos significados dominantes que lhes são associados.” (2010, p.74) Vilas-Boas ainda destaca como um dos pontos de vista essenciais sobre a literacia visual a ideia de que esta é considerada como sendo um pré-requisito para a compreensão dos meios visuais (paradoxalmente, ela é normalmente adquirida através da exposição cumulativa aos meios visuais).

Ao considerar que a colagem é, não só uma técnica, mas também um meio discursivo, conclui-se que sua análise e compreensão também é baseada no conceito de Literacia Visual. Reafirmando esta perspectiva e a importância da colagem para este contexto, aponta-se a colocação de Cruzeiro:

Assim, em jeito de recapitulação, dir-se-ia que em relação à colagem enquanto procedimento se destacam duas questões: o facto de ser técnica popular antes de ser artística e o facto da sua emergência no contexto da arte institucionalizada fazer parte de um momento decisivo de recapitulação da importância da representação mimética na pintura e na arte em geral que alterou tanto os modos de produção como os modos de leitura da obra de arte. (Cruzeiro, 2014, p.40)

Postas as definições sobre o conceito em questão, pode-se notar que a colagem se mostra presente, intrinsecamente, na relação entre o indivíduo e a imagem. Relação esta que ganha vida quando uma ligação entre ambos é criada, seja nas inúmeras alternativas de leitura, seja na constante produção de diferentes significados.

### ***Readymade***

Segundo o crítico de arte Michael Archer (2001), o artista Marcel Duchamp inventou o termo “readymade” para “descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte. (...) Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos”. (p.3) Na importante publicação “Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido”, com entrevistas concedidas ao historiador e crítico de arte Pierre Cabanne (1997), o artista revela o seguinte sobre o surgimento do *readymade*:

Note bem, eu não queria fazer uma obra de arte. A palavra *readymade* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia qualquer ideia de *readymade* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. (...) Foi sobretudo em 1915, nos Estados Unidos, que fiz outros objetos com inscrições, como a pá de neve, na qual escrevi qualquer coisa em inglês. A palavra *readymade* veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico. Foi por isso que fiquei tentado a fazê-lo. (p.79-80)

Dialogando com a revelação de Duchamp, Krauss discorre sobre o aspecto circunstancial, imprevisível e transgressor do *readymade*:

Para Duchamp, todavia, o trabalho deixara de ser um objeto comum, pois sofrera uma transposição. (...) Esse ato de inversão compreende um momento em que o observador é obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar — um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna “transparente” a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção — o enigma do como e do porque isso aconteceu. (...) A natureza desse reconhecimento difere daquele da escultura construtivista ou cubista. Não se trata de decifrar a construção formal do objeto ou o modo como as partes podem relacionar-se mutuamente na natureza dos signos ou conjuntos de significados. É um reconhecimento que, muito embora deflagrado pelo objeto, de certa forma não *diz respeito* ao objeto. (Krauss, 20017, p.94-95)

Desta maneira, é presumível que se crie uma associação entre o conceito de *readymade* e a colagem, uma vez que, para a concepção de ambos, a transposição de objetos e significados é parte crucial do processo.

Duchamp questionou o sentido da arte, quebrando o paradigma da perfeição estética e do ideal artístico. A respeito da importância de sua criação, o autor Steven Goldsmith (1983) declara que os *readymades* desafiaram os limites e até os fundamentos da arte como um conceito. Essas obras, não só os *readymades*, chegaram às coleções permanentes dos museus, como solidificaram sua posição na história acadêmica da arte, influenciando de forma crucial os desenvolvimentos posteriores. Sem os experimentos de Duchamp, é provável que a celebração da Pop Art de objetos do cotidiano ou a atual profusão de esculturas "lixo" nunca tivessem ocorrido. Por fim, Greenberg (1971) reitera que desde os *readymades* tornou-se mais evidente também que tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte. Trata-se então da ideia de que a arte e a estética não só se sobrepõem, mas coincidem.

### **Ressignificação**

De acordo com o *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, o termo “significação” (aqui livremente traduzido da palavra *signification*), consiste em um

significado de um ou mais signos em um contexto específico. (p.210) E, de acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o prefixo “re” pode ser definido como um elemento designativo de repetição, ação repetida ou retroativa. Sendo assim, pode-se definir a ressignificação como atribuição de um novo significado.

Ao trazer o termo para o contexto da semiótica, é possível citar de novo Joly (1994). A autora destaca que uma palavra remete a um conceito que, por sua vez, pode ser variável de acordo com as circunstâncias, ou seja, pode-se esquecer da significação de um determinado som por esse ser muito familiar. Joly exemplifica:

Ouvimos, por exemplo, o conjunto de sons cuja transcrição gráfica conhecemos sob a forma de rolha. Estes sons, que constituem a face significante, isto é, percebida, da palavra (ou signo lingüístico), tomam o lugar de ou remetem para o conceito da peça normalmente cilíndrica que entra no gargalo de uma garrafa e que se destina a fechá-la; mas, conforme eu esteja a preparar o jantar ou esteja a escutar as notícias para me informar acerca do estado do trânsito no regresso das férias, o mesmo significante (rolha) terá uma significação (ou significado) bem diferente. (Joly, 1994, p.37)

A ressignificação tem uma ligação profunda com a colagem, já que, segundo Cruzeiro, é a partir da colagem que a emergência e a questão da significação do objeto ou material utilizado foi levantada. “Várias discussões se fizeram sentir no seio dos movimentos procurando ora abstratizar os materiais retirando-lhes a significação social ora conservando-a ora ainda procurando novas significações” (2014, p.41)

Sob outra ótica, a colagem é um processo de ressignificação, visto que os fragmentos transpostos e justapostos fazem mais do que apenas representar deslocamento e estranheza, eles enfatizam a existência em outro lugar do resto do fragmento, de seu contexto original, seja destruído completamente ou continuando mutilado de alguma forma. (Cran, 2014) A apropriação, desconstrução, fragmentação — de uma imagem, texto, som ou objeto — e construção de algo novo trazem em sua totalidade, a ressignificação como efeito e resultado desses processos.

## **2.2 As grandes mudanças: do moderno ao hipermoderno**

Modernidade, Pós-Modernidade e Hipermodernidade são conceitos utilizados para designar fases vividas pela humanidade ao longo dos tempos, mas é importante esclarecer que a presente dissertação não busca ditar seu balizamento temporal, ou tampouco fazer uma análise profunda sob o ponto de vista histórico. É necessário dizer que existem diferentes perspectivas sociológicas e filosóficas acerca desses conceitos ao longo da história, entretanto, a intenção é traçar algumas das principais características de cada período sob o ponto de vista de alguns dos principais pensadores e críticos, a fim de relacioná-las com os conceitos trabalhados anteriormente. Dentre as linhas de pensamento consideradas estão as ideias de Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Jean-François Lyotard e Gilles Lipovetsky; entretanto, outros autores também serão pincelados ao longo do texto com o objetivo de exemplificar e corroborar os argumentos sobre o tema em questão.

### **A razão de ser moderno**

Quando se fala em Modernidade, há vários conceitos que podem ganhar sentido. Muitas vezes se fala no conceito de Modernidade como a emergência de uma nova cultura no século XIX, de um novo paradigma. Por outro lado, fala-se do Modernismo como movimento estético associado às vanguardas artísticas do início do século XX. E, por outro lado, fala-se também na época moderna que se inicia com o Renascimento. (Rodrigues, 2020) De uma maneira geral, o moderno está em todas elas no sentido de que o moderno é a marca de um novo modelo de racionalidade. Nesta dissertação é considerada a visão de que

A experiência moderna procede de um imperativo de refundação, de busca incessante de uma origem legitimadora tanto da dimensão simbólica como da dimensão pragmática, tanto de um sentido para o discurso como de um sentido para a ação, as duas dimensões da experiência cultural. (Rodrigues, 2020)

Também entende-se aqui por Modernidade o período em que o desenvolvimento do conhecimento humano passou a ter por base a razão, especialmente na sua dimensão instrumental, e a ciência moderna, que surgiu a partir do século XVI, se integrando às esferas econômica, política, cultural e social.

A partir de seu surgimento no século XVIII, o Iluminismo é um dos marcos de início desse período, e pretendia ir além das formas de explicações religiosas, místicas e supersticiosas, estabelecendo a ciência e a razão como princípios norteadores do conhecimento humano.

Durante esse período, outras duas grandes transformações aconteceram e “exigiram” uma nova forma de conhecimento para pensar as relações sociais modernas que emergiam nesse cenário histórico: a Revolução Francesa (1789 a 1799, que rompe com a estrutura social e a estrutura política do antigo regime, lançando as bases para a organização do estado e da política moderna) e a Revolução Industrial (iniciada na Inglaterra na década de 1760, que transforma radicalmente a quantidade e a velocidade das mercadorias produzidas, provocando mudanças econômicas decisivas que aceleram e consolidam o capitalismo).

Tais transformações resultaram em uma sociedade estruturalmente urbano-industrial, um sistema capitalista comandado pela burguesia, uma sociedade que buscava traçar seu destino livre de referenciais absolutos, e que se caracteriza como sendo a época de metanarrativas. Passou então a ser necessária uma nova forma de conhecimento para suportar essa nova realidade sociopolítica cultural. De acordo com o filósofo brasileiro Danilo Marcondes (2004), a sociedade passa a ser guiada pelos ideais do progresso, da valorização do novo, do pensamento como critério de validade e certeza e da oposição à tradição, da valorização do indivíduo ou da subjetividade como lugar da certeza, da verdade e origem dos valores. A sociedade moderna e sua estrutura é também explicada pelo sociólogo francês Alain Touraine nos seguinte termos:

A ideia de modernidade, na sua forma mais ambiciosa, foi a afirmação de que o homem é o que ele faz, e que, portanto, deve existir uma correspondência cada vez mais estreita entre a produção, tornada mais eficaz pela ciência, a tecnologia ou a administração, a organização da sociedade, regulada pela lei e a vida pessoal, animada pelo interesse, mas também pela vontade de se libertar de todas as opressões. (Touraine, 1995, p.9)

O autor ainda continua sua análise acerca do papel da razão nesse contexto social:

É a razão que anima a ciência e suas aplicações; é ela também que comanda a adaptação da vida social às necessidades individuais e coletivas; é ela, finalmente, que substitui a arbitrariedade e a violência pelo estado de direito e pelo mercado. (Touraine, 1995, p.9)

Desta forma, pode-se dizer que o espírito da Modernidade carrega o desenvolvimento e a intensificação de descobertas científicas, a autonomização e fragmentação das ciências, o desenvolvimento das tecnologias e a ideia de progresso.

### **A representação estética da modernidade**

Sob a perspectiva da filosofia da arte e da estética, para analisar o conceito de Modernidade é de interesse destacar as visões do filósofo e crítico francês Charles Baudelaire e do ensaísta, crítico, filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin. O autor alemão desenvolveu seus pensamentos referentes à Modernidade assumindo uma postura crítica quanto ao cenário cultural de sua época através de constantes questionamentos sobre o pensamento materialista. De acordo com a professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, para Benjamin se deve “proceder a uma releitura profundamente desconfiada da historiografia vigente”. (1993, p.50-51)

Entre suas críticas, Benjamin também reflete sobre as modernas transformações sofridas pela técnica e seus efeitos sobre a produção artística contemporânea. Segundo o sociólogo Rolf Wiggershaus (2010), o filósofo desenvolveu a noção de “perda da aura” nas obras de arte, cujo significado está na constatação do desaparecimento do sentido “sagrado” que antes havia sido conferido ao artista e sua obra. Caberia a eles, agora, a mera categoria de mercadoria. Contra esse cenário, Benjamin posicionará a temática a respeito de Baudelaire, a quem reconhecia como “o primeiro representante exemplar da modernidade estética” (Wiggershaus, 2010, p.223)

Para Cruzeiro, o escritor francês assumiu a modernidade estética “não como uma condição e uma contingência, mas como uma opção da produção artística”. (Cruzeiro, 2014, p.226) Em sua concepção, a beleza contém um lado eterno e outro transitório, segundo ele, “a beleza absoluta e eterna não existe, ou não é mais que uma abstração extraída da superfície geral

das belezas diversas.” (Baudelaire, 1986, p.687) Para o escritor, o belo é composto por duas partes: um elemento eterno e invariável, e outro relativo e circunstancial. Este segundo é representado pela época, moda, moral e paixão, e é essencial para que o primeiro seja perceptível. Para o escritor, esse segundo elemento é a modernidade, ou seja, “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2010, p. 35), sendo os acontecimentos cotidianos e mundanos o objeto de sua mais viva contemplação estética (Baudelaire, 2010). Segundo a acadêmica Martha D’Angelo,

A desarticulação das relações espaço temporais, intrínseca à modernidade, encontra na lírica de Baudelaire uma forma de resistência. O tom aparentemente enigmático de suas alegorias está intimamente ligado à história, e é exatamente por não transcender a história que sua poesia contém enigmas e não mistérios. (D’Angelo, 2006, p.237)

Para Benjamin, Baudelaire representa o declínio da figura clássica do artista. No centro dos aglomerados urbanos da Modernidade, os choques são inevitáveis, e “Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (Benjamin, 1989, p. 111). Choques esses que têm seu lugar no encontro das massas, formadas pelos vários transeuntes, cujas aparências e trajetórias se embaralham numa aparição sem formas determinadas. (Benjamin, 1989). Assim, no interior turbulento da metrópole moderna este artista verá sua condição radicalmente transformada. De acordo com o filósofo alemão, Baudelaire coloca-se em oposição à multidão. Isto é, a multidão que outrora fascinou o *flâneur*<sup>6</sup>, agora é fonte de dor e amargura, recebendo-o a cotoveladas (Benjamin, 1989) E avança ainda que Baudelaire “determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (Benjamin, 1989, p. 145). Por conseguinte, Benjamin reconhecerá em Baudelaire uma representação da época moderna e capitalista, época esta da “desvalorização dos objetos transformados em mercadorias e dos sujeitos (aí incluídos os poetas) em produtores e consumidores de mercadorias” (Gagnebin, 2009, p. 44). Mais especificamente, Benjamin relacionará a “desintegração” do antigo papel da arte e do artista às tecnologias atuais de

---

<sup>6</sup> Segundo Benjamin (1989), a ideia do *flâneur* representa o homem das multidões, o homem observador cuja casa é tanto a rua, como a grande cidade.

reprodução das obras estéticas, cuja conseqüência é o declínio gradual de seu caráter de exclusividade, sobre o qual estava apoiada sua autenticidade (Wiggershaus, 2010).

Uma última consideração referente ao traço da Modernidade de ruptura em relação à tradição sob a ótica da arte se revela interessante, dadas as informações acerca dos movimentos artísticos mencionados no capítulo anterior. Trazendo em seu DNA o espírito moderno,

as propostas de vanguarda afirmam-se rejeitando o passado e lançando-se num presente que olha para o futuro através do empenhamento na transformação. Assim, quando se fala de vanguarda no contexto da arte, fala-se de um posicionamento crítico assente na inovação e na ruptura com a tradição artística. Durante o século XX algumas propostas de vanguarda fundiram a intervenção política com a intervenção artística, como são exemplo as vanguardas russas, o futurismo ou o dadaísmo. Nestes casos, os artistas comportam-se à semelhança de uma organização política, organizando-se em coletivos militantes com manifestos que promovem revoluções várias. (Cruzeiro, 2014, p.226)

Ainda que existam diferenças entre os movimentos de vanguarda do início do século XX em relação aos movimentos pós-Segunda Guerra Mundial, algumas características se mantiveram como, por exemplo, a negação da ideia da arte como representação. Segundo Cruzeiro, “esta negação diz respeito não só ao sistema de representação perspéctico como à representação como uma forma de mediação, como se constata tanto nas primeiras como nas segundas vanguardas.” (2014, p.226)

### **O sólido e o líquido**

Paralelamente às ideias anteriores, estão as concepções do sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, para quem a principal característica da modernidade é a de “derreter sólidos”. Isso significa que as estruturas políticas, sociais, econômicas, bem como as relações sociais sólidas, que ela recebia da sociedade tradicional são dissolvidas. Sobre o caráter transgressor da modernidade o autor afirma:

Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois novamente moldado e refeito; essa foi a fase de “quebrar a forma” na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar. (Bauman, 2001, p.13)

Bauman divide a modernidade em duas etapas: Sólida e Líquida. Segundo o autor, a sociedade francesa, antes da revolução, era essencialmente agrária, com comunicação e transportes precários, e se organizava em torno de uma hierarquia extremamente rígida que impedia a mobilidade social. Os ideais iluministas queriam romper e dissolver a solidez da estrutura social tradicional. A sua intenção, no entanto, não era apenas a de dissolver, mas de criar novos sólidos fundamentados na razão. E os famosos ideais da Revolução Francesa, liberdade, igualdade e fraternidade, eram também símbolos desses novos sólidos que estavam sendo criados. Havia então uma estrutura de estado, ordenada, racional e previsível, na qual havia um equilíbrio nas estruturas sociais.

No entanto, o diagnóstico de Bauman é que esse modelo sólido foi ultrapassado. Na segunda metade do século XX, ocorreu uma decepção com os sólidos criados pela modernidade e os exemplos disso são a própria crise da democracia representativa do estado-nação e a incapacidade do mercado de lidar com a desigualdade. A esses aspectos, deve-se acrescentar, novos fenômenos sociais, como a globalização, a individualização e um grande avanço da tecnologia das comunicações que transformaram a natureza da modernidade.

Alguns pensadores propõem que essa grande transformação social trouxe a pós-modernidade. Por um momento em sua trajetória, Bauman aderiu a essa ideia de pós-modernidade. Mas, com a publicação de “Modernidade Líquida”, Bauman afirma que o termo “pós-modernidade” só consegue dizer o que não somos, mas não consegue dizer o que somos, ou seja, decreta o fim de uma era, mas não possui conteúdo suficiente para descrever ou para criticar o presente. Para Bauman, a característica de derreter os sólidos da modernidade não apenas continua presente, mas ela se intensificou, seu diagnóstico sobre as sociedades contemporâneas globalizadas e individualizadas é o de que permanecemos na modernidade, mas agora em uma modernidade líquida. A partir de uma mudança da sociedade de produção para a sociedade de consumo, para o autor (2004) esse novo cenário em que vivemos apresenta uma o

caráter efêmero das relações entre indivíduos, em que a busca da felicidade se torna estritamente individual envolvida por uma ansiedade e depende exclusivamente do indivíduo. O prazer, também passageiro, requer estímulo contínuo, e o tempo não é mais percebido como algo linear, mas algo pontilhista e fragmentado.

## O “pós”

Diante das grandes mudanças ocorridas ao longo do século XX que culminaram em um novo panorama abundante em pluralidade e complexidade, dissolveram-se as grandes narrativas ideológicas, os grandes metadiscursos e filosofias totalizantes que sustentavam a Modernidade. Um dos principais filósofos que pensou a Pós-modernidade a partir de tais mudanças foi o francês Jean-François Lyotard. Em suas palavras:

(...) considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos ‘metarrelatos’. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. (Lyotard, 1993, p. 3)

Segundo Lyotard (1993), o conhecimento muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. O saber torna-se operacional, está marcado pela dúvida, desconstrução, perspectiva, desconfiança, interpretação, além de se transformar em mercadoria, em outras palavras, ocorre uma mercantilização generalizada do saber. Ademais, a ideia de coletividade se dilui, abrindo espaço para o individualismo: “Desta decomposição dos grandes Relatos, [...], segue-se o que alguns analisam como a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos<sup>7</sup> individuais.” (1993). Em relação à comunicação, Lyotard defende que os jogos de linguagem se tornam aspecto central do vínculo social:

---

<sup>7</sup> Átomo é a partícula microscópica que é base da formação de toda e qualquer substância. É a partícula base formadora de toda a matéria. (Retirado de <https://www.manualdaquimica.com/quimica-geral/atomo.htm>)

numa sociedade em que a componente comunicacional torna-se cada dia mais evidente, simultaneamente como realidade e como problema, é certo que o aspecto de linguagem (...) adquire uma nova importância, que seria superficial reduzir à alternativa tradicional da palavra manipuladora ou da transmissão unilateral de mensagem, por um lado, ou da livre expressão ou do diálogo, por outro. (Lyotard, 1993, p. 29)

Pode-se então dizer que o caráter individual não está sozinho, pois o tempo todo é atravessado por mensagens diferenciadas. Além do que, o indivíduo não é um ser passivo, pois tem sempre um poder sobre essas mensagens que o atravessam: é remetente, destinatário ou referente. E seu deslocamento entre os jogos de linguagem é tolerado e proporcionado pelo próprio sistema.

Alinhado à ideia de Lyotard, podemos apontar o filósofo franco-magrebino Jacques Derrida, considerado o pai do Desconstrutivismo, uma corrente que influenciou a sociedade contemporânea (principalmente na arquitetura) e foi uma mistura de construtivismo e modernismo. Tal corrente foi influenciada pelo pós-modernismo, pelo expressionismo e também pelo cubismo. O estilo desconstrutivista foi então caracterizado pela assimetria e descontinuidade, além de apresentar um tipo de design não linear, que desafia formas e está interessado em manipular ideias sobre a superfície e as estruturas.

Outra visão acerca da Pós-modernidade a ser considerada é a do crítico e teórico norte-americano Fredric Jameson. De acordo com ele, a Pós-modernidade pode ser compreendida como a lógica cultural do capitalismo tardio, o que implica dizer que para “atribuir à cultura pós-moderna qualquer originalidade histórica equivale a afirmar, implicitamente, que há uma diferença estrutural entre o que se chama, muitas vezes, de sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo no qual esta cultura emergiu” (Jameson, 1996, p.80). Considerando, portanto, a radical mudança histórica ocorrida no último quarto do século XX, Jameson (ao se referir à década 1990) sustenta que, como fenômeno social, a Pós-modernidade representa “uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo” (Jameson, 1996, p.31).

## **O “hiper”**

Considerando a visão do filósofo francês Gilles Lipovetsky, a Modernidade deu lugar a um novo estágio: a Hipermodernidade. Como o nome indica, esta é uma fase na qual existe um desenvolvimento radical e exagerado da Modernidade, ou seja, se a Modernidade se caracteriza por valores do consumo, a Hipermodernidade vai ser gerida pelo hiperconsumo, sendo o fluxo consumista cada vez mais desenfreado e impelido por dinâmicas econômicas globais. A sociedade carrega o forte traço do narcisismo, ou seja, o que traz prazer e felicidade se confunde com o que pode ser consumido:

O que denomino a sociedade do hiperconsumo é aquela que vê erodirem-se os antigos enquadramentos de classe e surgir um consumidor volátil, fragmentado, que não está submetido a regulação. Ao mesmo tempo, assiste-se à rápida expansão de um consumo muito mais experiencial ou emocional do que ligado ao status. Consume-se muito mais para satisfazer o eu (saúde, repouso, boa forma, sensações, viagens) do que para ganhar o reconhecimento de outrem. (Lipovetsky, 2004, p.121)

Outras características desta hipermodernidade também podem ser apontadas como o efêmero, o obsoleto, o imediatismo e o individualismo. Sobre o último e outros aspectos relacionados ao indivíduo, Lipovetsky afirma:

Os indivíduos hipermodernos são ao mesmo tempo mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários das modas, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos. (Lipovetsky, 2004, p.27-28)

Nesse contexto, a indústria cultural de massa, por intermédio de suas técnicas de manipulação, cria e forja necessidades a cada instante e os consumidores, ansiosos para preencher o vazio constante, submetem-se às promessas de uma felicidade descartável. Para Lipovetsky (2004), a

globalização implica um “processo de fragmentação cultural e religiosa que mobiliza mitos e relatos fundadores, patrimônios simbólicos, valores históricos e tradicionais.”

A Hipermodernidade tem como seu principal paradoxo o fato de que, ao mesmo tempo que a mercantilização da vida chega a seu nível máximo, valores como a amizade e o amor se reforçam, e os direitos dos homens são mais celebrados. “Ainda que se generalizem as trocas pagas, nossa humanidade afetiva, sentimental, empática, não está ameaçada” (Lipovetsky, 2004, p.122).

Em suma, pode-se dizer que, ao longo dos séculos XX e XXI, a fragmentação e a desconexão passam a fazer parte do modo ocidental de ver o mundo dando origem a um tipo de pensamento desagregador e a uma perspectiva distanciada do sujeito. Na Hipermodernidade essa fragmentação é acentuada e introduz uma atenção dispersa e uma vivência em ritmo muito acelerado que não dá grande espaço à reflexão quieta do indivíduo consigo próprio.

### **Mas... e a colagem?**

Ao traçar um breve panorama da sociedade sob o viés filosófico ao longo, principalmente, dos séculos XX e XXI, pode-se notar que a mesma sofreu significativas mudanças e rupturas em sua estrutura sócio-política, cultural e econômica. A colagem é particularmente pertinente, porque é uma das práticas que reflete de uma forma muito evidente alguma dessas características que são traços da Modernidade, da Pós-Modernidade e da Hipermodernidade. A colagem reflete seu tempo em suas complexidades e com suas características, em particular os séculos em que a Modernidade e suas implicações na Cultura Visual são mais evidentes, afinal, como afirma o escritor e historiador Florian Rodari, “muito identificada com as práticas artísticas do cubismo, dadá e surrealismo, a colagem possui uma retórica associativa que se dá por choques, acumulações, substituições e é um dos momentos essenciais da modernidade na arte.” (2007, p.11, tradução livre) Não se trata apenas da colagem da racionalidade moderna, mas também da colagem do fragmento, da liberdade de confrontação, da articulação de conceitos e da pulverização das imagens.

O poeta e colagista Miguel de Carvalho cita características da colagem que tornam possível traçar uma relação da mesma com as mudanças no mundo previamente apontadas:

A *collage* reflete uma linguagem plural da expressão e da sensibilidade, uma voz recuperada do mar morto dos resíduos da modernidade e do que permanece no final *lorsque les gens sont de retour à la nuit*<sup>8</sup>. Colabora com a mesma gramática dos sonhos, tornando-os realidade. Dela resultam objetos frágeis desformatados, requerendo aptidões cognitivas que evocam o mundo infantil do jogo, da loucura e do sonho. [...] Na minha perspectiva, a *collage* é uma ação imediata, ao passo que o desenho e a pintura são uma reflexão. Poderia elaborar desenhos a partir das *collages*, mas perderiam todo o sentido do acaso e da espontaneidade, do momento e da sua objetividade emocional. A *collage* constitui um impulso de atenção visual perpetuada e interrompida pelo instante da eternidade. (Carvalho, 2015)

Considerando a transição da Modernidade e os tempos que a sucederam, é possível traçar um paralelo com os movimentos de vanguarda que fizeram da colagem não só uma prática artística, mas também uma linguagem de possibilidades discursivas: o Dadaísmo, por exemplo, que fazia frente aos horrores da guerra através de uma arte transgressora, a Pop Art que dialogava com a sociedade do consumo pós-moderna, ou, de acordo com Bauman, uma sociedade líquida. Deve-se destacar também os avanços tecnológicos que transformaram as relações entre tempo e espaço, além de transformarem a própria prática da colagem, oferecendo cada vez mais possibilidades. Na sociedade atual, tomada por hábitos tecnológicos, observada por meio de telas e relações fragmentadas, a colagem se torna também uma grande metáfora do indivíduo e das culturas vigentes.

## 2.3 Novos olhares

Compreender as mudanças de paradigmas sociais a partir da análise da Modernidade e seus desdobramentos é necessário quando se analisa o desenvolvimento da colagem, não só

---

<sup>8</sup> Tradução livre: “quando as pessoas estão de volta à noite”.

enquanto prática artística, mas também como forma de comunicação. Por outro lado, também é de interesse apontar mudanças fundamentais que acompanharam esse tempo (provenientes dos avanços tecnológicos no processo de produção de imagens), mudanças estas que carregam em suas essências a linguagem da colagem e que revolucionaram a designada Indústria Cultural, transformando a relação entre indivíduo e imagem.

Preliminarmente deve-se acrescentar que “Indústria Cultural” foi um termo criado por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), integrantes da Escola de Frankfurt<sup>9</sup>, a fim de denominar a situação da Arte durante o desenvolvimento da sociedade capitalista industrial no século XX. Segundo Adorno e Horkheimer (2002), a Indústria Cultural surgiu para transformar as expressões artísticas e culturais, fazendo com que as mesmas fossem facilmente reproduzidas, e, conseqüentemente, se tornassem em produtos de mercado.

Sob um recorte das práticas artísticas nesse contexto, Cruzeiro acrescenta que os artistas, ao longo do século XX, se afastaram progressivamente da “tradição pictórica e de elementos como a manualidade, a referencialidade e a objectualidade) apostando no sentido intelectual, conceitual, contextual e social do seu trabalho, desvinculando-o daquilo que poderia ser associado a uma condição auto-referencial.” (2014, p.243-244) Dessa forma, “os efeitos do afastamento a esses elementos, alguns deles em marcha num período anterior ao século XX, fizeram-se notar lentamente e sobretudo quando a questão de reprodutibilidade começou a ser verdadeiramente considerada no âmbito das artes plásticas. (Cruzeiro, 2014, p.244)

### **2.3.1. Reprodutibilidade Técnica**

Os estudos de Walter Benjamin, também ligado à Escola de Frankfurt, sobre a reprodutibilidade técnica se mostram essenciais para o entendimento das mudanças no mundo moderno causadas pelos avanços tecnológicos e suas implicações. Como afirma o teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva, para Benjamin, “o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise da técnica”. A técnica, para ele, sempre determina nossos modos de percepção.” (2013, p.23)

---

<sup>9</sup> A Escola de Frankfurt foi uma escola de análise e pensamento filosófico e sociológico, que se dedicou a elaborar uma teoria crítica sobre a sociedade. Surgiu na Universidade de Frankfurt, Alemanha, e tinha como objetivo estabelecer um novo parâmetro de análise social com base em uma releitura do marxismo.

De acordo com Benjamin (2013), a obra de arte sempre foi, em princípio, passível de reprodução e imitação por parte de outras pessoas. Mas a reprodução técnica da obra é um fenômeno novo, mas que ocorre de maneira intensa. A imprensa, a xilogravura, a litografia (que permitiu a produção massiva das artes gráficas), a fotografia e o cinema transformaram os processos reprodutivos das imagens ao longo dos séculos XIX e XX:

Por volta de 1900 a reprodução técnica atingira um padrão que lhe permitiu não somente começar a tornar a totalidade das obras de arte convencionais em seu objeto, submetendo seus efeitos às mais profundas modificações, mas também conquistar um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (Benjamin, 2013, p.57)

Além dos procedimentos artísticos, esse fenômeno descrito pelo autor também impacta na relação entre as massas e a apropriação de um objeto ou imagem. Cada vez mais se nota a necessidade de “aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem – ou melhor, da cópia, da reprodução (...)”. E a reprodução, do modo como é disponibilizada pelos meios de comunicação, “diferencia-se de modo inconfundível da imagem. Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e repetibilidade naquela.” (Benjamin, 2013, p.62) Logo, pode-se dizer que Benjamin trouxe à tona as questões da visualidade e da percepção do mundo modificadas e aceleradas pelas transformações técnicas.

Benjamin ainda ressalta o fato de que a reprodutibilidade coloca em pauta a autenticidade da obra de arte ao revelar que

Mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o *aqui* e *agora* da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. (...) O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico. A totalidade do campo da autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade – e naturalmente não somente à reprodutibilidade técnica. (Benjamin, 2013, p.58)

Entretanto, não se pretende aqui analisar a questão da autenticidade, mas sim as transformações provenientes da reprodutibilidade técnica que atingiram meios de criação diretamente ligados à colagem, como veremos a seguir. Afinal, os estudos de Benjamin, segundo Seligmann-Silva (2013), marcaram de modo permanente o pensamento acerca das artes no século XX e coadjuvaram decisivamente para o surgimento de novas disciplinas, como os estudos culturais.

### **2.3.2. Fotografia**

A técnica fotográfica trouxe uma nova forma de pensar a arte, não mais apenas enquanto reprodução de um objeto ou tema, mas enquanto produção da obra em si. Para Benjamin (2013), a fotografia é intrinsecamente reprodutível, dispensando padrões anteriores e permitindo um desligamento do passado. Com isso, houve uma quebra na tradição que trouxe um novo paradigma para a Modernidade, onde a imitação ou originalidade não contam mais, mas sim a inexistência de uma identidade única da obra, do seu produtor ou do que ela representa. A fotografia, de acordo com Benjamin, era capaz de transportar o original para um lugar inalcançável, facilitando a circulação visual das coisas e permitindo a apreciação das mesmas em lugares que eram habituais.

Uma outra forma de entender a fotografia é sob seu caráter fragmentário. A filósofa, crítica e cineasta Susan Sontag, diz compreender a fotografia não como manifestação do mundo, mas como pedaços dele, “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (Sontag, 2004, p. 13). Para ela, a ideia do recorte está ligada à fotografia, visto que “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia de tempo, e não um fluxo” (Sontag, 2004, p. 28).

Sobre esse mesmo recorte, pode ser apontada a visão do fotógrafo, historiador e pesquisador Boris Kossoy (2007) de que a fotografia permite a memorização dos detalhes, o que revela sua linguagem documental e sua capacidade de fixar elementos da memória histórica individual e coletiva. Em outras palavras, para Kossoy,

A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. (Kossoy, 2007, p. 133).

A partir da ideia que aqui defendemos, de que a colagem pode ser definida como a fixação de um material em alguma superfície, pode-se entender essas sobreposições de tempos — através da fixação de uma imagem — em um papel fotográfico como colagem. E este “produto final” passa então a representar algo novo. Tal ideia pode ser bem exemplificada por Krauss, quando a mesma afirma que:

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

### **2.3.3. Fotomontagem**

Fundamentalmente ligada à fotografia, a fotomontagem é entendida como uma forma de composição de imagens, na qual diferentes fragmentos são aplicados em um mesmo suporte, criando uma peça única. Nessas criações, tais fragmentos sofrem um deslocamento de sentido, estabelecendo novas relações interpretativas. Tal consideração é reafirmada pela definição do termo “montagem”, proveniente do francês *montage*, segundo o *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*, enquanto “arte de fazer uma imagem composta reunindo em uma única composição várias imagens ou partes de imagens diferentes e organizando-as,

sobrepondo-se umas às outras, de modo que formem um todo misturado e permaneçam distintas(...).” (2000, p.149)

Resulta claro que a fotomontagem foi uma técnica inovadora, além de carregar um “carácter simbólico que residia no facto de provir da cultura industrializada e urbana e ter sido adoptada em primeiro lugar pela cultura popular.” (Cruzeiro, 2014, p.97) Esta característica pode ser exemplificada pela afirmação de Hannah Höch - um dos grandes nomes associados à difusão da técnica da colagem como prática artística - de que seu objetivo era “integrar objetos do mundo da máquina e da indústria no mundo da arte.” (cit. por Ades, 1974, p. 8, tradução livre)

A historiadora de arte Dawn Ades (1976), em seu estudo sobre a fotomontagem, reitera que a manipulação da fotografia através duplas exposições, efeitos fantasma, duplas impressões e composições dos mais diversos tipos eram entusiasmadamente discutidas em livros populares de truques fotográficos ao longo do século XIX. Invenções de artefatos como o calótipo<sup>10</sup> e a utilização de negativos em papel facilitaram e tornaram mais usuais a manipulação fotográfica.

Através do Pictorialismo<sup>11</sup>, as composições fotográficas ganharam espaço nas artes visuais. Os pictorialistas buscavam elevar a fotografia ao mesmo patamar da pintura, ao mostrarem trabalhos que ultrapassavam a técnica em si, que eram rodeados de subjetividade e desvincilhados do carácter documental. De acordo com Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004), o ápice do Pictorialismo na Europa ocorreu durante os anos de 1890 e 1915, e a partir daí a fotografia artística foi incorporada na linguagem experimental das vanguardas. Os autores evidenciam as características dos pictorialistas e seus posicionamentos, como sublinham Costa e Silva:

A estratégia dos pictorialistas na afirmação da natureza artística da fotografia foi precisa. Forjaram uma estética que visava destruir o carácter revolucionário do seu meio de expressão. Por um lado, atacavam sua referência direta à natureza, aquilo que acreditavam ser a cientificidade fria da imagem fotográfica. Através da intervenção na cópia, a fotografia perdia sua ligação com um referente concreto e passava a evocar um lugar ideal, bem ao gosto do idealismo metafísico da arte romântica. Perdia também o carácter

---

<sup>10</sup> Criado pelo escritor e cientista britânico William Fox Talbot em 1836, o calótipo, também conhecido como talbótipo, é considerado um processo fotográfico primitivo para obter negativos.

<sup>11</sup> O Pictorialismo surgiu na segunda metade do século XIX.

empírico da prática fotográfica do século XIX. Por outro lado, atacavam a democratização dos procedimentos técnicos e a reprodutibilidade infinita da imagem. O alto nível de sofisticação da técnica pictorialista tornava a prática fotográfica outra vez inacessível e, além disso, impossibilitava a reprodução das imagens que ficavam confinadas a uma circulação muito restrita, totalmente elitizada. (Costa, H. & Silva, R. R., 2004, p.26)

O autor e especialista em fotografia Gabriel Bauret discorre sobre alguns artistas do século XX que utilizaram a fotomontagem como técnica artística, e anota uma certa influência que se verifica dos pictorialistas sobre eles:

A preocupação dos fotógrafos em realizarem peças únicas que tivessem o mesmo valor do que as telas, levou-os a outros caminhos, e, em particular, a ir ao encontro da linguagem utilizada pelos pintores. Um pouco à maneira dos pictorialistas do século XIX, começaram por intervir nas suas imagens, a retocar as provas, por exemplo, acrescentando a cor ao preto e branco; depois, enveredaram por complexas montagens. Conhecíamos as de John Heartfield, cuja vocação foi essencialmente a denúncia de fatos políticos e, em particular, a subida ao poder do nazismo. O inglês David Hockney, num contexto completamente diferente, a década de oitenta, realizou pesquisas sobre a imagem fotográfica múltipla, inventando uma espécie de puzzle que mistura vários pontos de vista e, portanto, várias perspectivas, um pouco como tinham feito os pintores ligados ao princípio do cubismo analítico. (Bauret, 2010, p. 102)

Deve-se notar a importância dos pictorialistas para os desdobramentos da fotomontagem, mas também é imprescindível mencionar os movimentos de vanguarda do século XX que fizeram uso do método para trazer à tona novos questionamentos. Os dadaístas, por exemplo, utilizavam as fotografias como uma espécie de ready-made, uma vez que as mesmas eram retiradas do seu contexto primário para a criação de imagens provocativas e de ruptura com a realidade. Sob outro enfoque, a versatilidade da fotografia foi evidenciada pelas publicações de fotomontagens em revistas, jornais, livros e outras produções gráficas.

Esta pluralidade do uso da técnica é afirmada pelo crítico de arte François Soulages nos seguintes termos:

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

Diante de todos os aspectos da fotomontagem apresentados, conclui-se que a mesma e a colagem estão intimamente ligadas. Tal ligação tem como base o efeito subversivo e reestrutural causados por ambas as técnicas. Essa relação é apresentada pelo estudioso da fotografia Fernando Braune:

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

Assim como afirma Cruzeiro (2014), é possível afirmar que tanto a fotomontagem, quanto a colagem, carregam a heterogeneidade, proveniente de diversos elementos excêntricos. Além disso, partindo da ideia de que ambas permitem combinar estruturas, dimensões e perspectivas, revela-se que as possibilidades de composição da imagem são semelhantes para as duas técnicas.

Por fim, é possível constatar a importância da fotomontagem como um marco do entendimento da visualidade, através de sua decisiva reformulação do uso da imagem. Assim como a colagem, por meio do ato de desconstruir, deslocar e recombinar, este método criativo abriu um novo caminho para a percepção do mundo sob o ponto de vista da cultura visual.

#### **2.3.4. Cinema**

Uma forma possível de considerar o cinema como relevante para esta pesquisa é sob enfoque da reprodutibilidade técnica. Tal relevância é claramente expressa por Benjamin:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva, e, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. Seu agente mais poderoso é o cinema. (Benjamin, 2013, p.60)

Também considerando a relevância da reprodutibilidade da produção visual, o historiador Eric Hobsbawm, tem em conta o cinema como propulsor do que ele julga a verdadeira revolução do século XX: a combinação entre tecnologia e o mercado de massas. Por consequência, “a vida cotidiana” foi inserida “numa experiência estética” e “as massas” se acostumaram “a atrevidas inovações na percepção visual, o que fez dos revolucionários do cavalete artistas ultrapassados, isolados e insignificantes.” (Hobsbawm, 2001, p.42)

Já sob um ponto de vista mais amplo, o ensaísta e crítico de cinema Vincent Amiel, nos revela:

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

Ao entender que para produzir um rolo filmico era necessário recortar e colar as sequências de imagens fotográficas, percebe-se que a colagem está presente no cerne do cinema (assim como é indiscutível a relação do cinema com a montagem). O escritor e teórico do cinema Jacques Aumont sustenta a ideia de que esta relação vai um pouco além:

Todo ou quase todo filme é montado, ainda que certos filmes comportem muito poucos planos e que a função da montagem esteja longe de ser a mesma para todos. Deixo aqui de lado todas as suas funções narrativas e expressivas, para ressaltar que a montagem dos planos de um filme é antes de tudo a sequencialização de blocos de tempo, entre os quais nada mais há do que relações temporais implícitas. Toda a montagem clássica, resultante do que se chama às vezes estética da transparência, supõe que o espectador seja capaz de “recolar os pedaços” do filme, isto é, de restabelecer mentalmente as relações diegéticas, logo, temporais, entre blocos sucessivos. (Aumont, 2004, p. 169)

Analisando ainda mais o conceito da colagem na constituição do cinema, Amiel cita Serguei Eisenstein<sup>12</sup>, Orson Welles, Alain Resnais e Jean-Luc Godard como diretores que utilizaram a montagem de uma forma mais extrema. Uma maneira em que as imagens “entrechocam-se, colidem, respondem-se, sem propor o trajeto límpido de um olhar que unifica.” (2007, p.16) Enquanto sobre os planos de imagens, estes não apresentam uma continuidade, mas

---

<sup>12</sup> Serguei Eisenstein nasceu na Letônia em 1898.

sim sobressaltos que levam a um olhar interrogativo. O conceito da colagem ainda é destacado pelo autor ao afirmar que “a montagem executada como uma “colagem”, substitui pela surpresa e pelo aleatório qualquer espécie de necessidade, (...), que associando matérias e figuras inesperadas, provocam formas novas, acasos apaixonantes.” (Amiel, 2007, p.17)

Em relação a Eisenstein, vale destacar sua ênfase pelo caráter fragmentário que a montagem possibilita na criação imagética e pela técnica de edição cinematográfica como importante contribuição estética e política quando se fala em construção da sociedade. (Cruzeiro, 2014) Quanto ao fator ideológico da montagem, o próprio Eisenstein, um dos mais relevantes cineastas soviéticos, reitera:

Nós, nossa época – nitidamente ideal e intelectual – não podíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, ter lido sua natureza ideológica e, portanto, encontrar na justaposição de planos um arranjo de um novo elemento qualitativo, uma nova imagem, um novo entendimento. (Eisenstein, 1977, p.24)

Junto a Eisenstein está um outro importante cineasta soviético: Dziga Vertov<sup>13</sup>. Ambos convergiam na ideia da politização da arte e da sua inferência ideológica, assim como na constatação da importância estratégica da técnica da montagem. Entretanto, divergiam na questão da concepção desta técnica. Se para Eisenstein a qualidade da montagem era atribuir significado à imagem, para Vertov essa qualidade residia no poder de transformar as imagens da realidade em objeto fílmico. (Cruzeiro, 2014) Uma colocação de Vertov, que não só demonstra essa afirmativa, mas também, em um contexto geral, a importância presença dos conceitos de fragmentação, deslocamento e ressignificação em sua produção, diz o seguinte:

Montagem significa organizar fragmentos de filme (tomadas) em um filme-objeto. Significa “escrever” algo cinematográfico com as tomadas gravadas. Não significa selecionar os fragmentos para “cenas” (o viés teatral) ou para os títulos (o viés literário).

---

<sup>13</sup> Dziga Vertov nasceu na Polônia, em 1896.

Toda produção *kino-eye*<sup>14</sup> está sujeita a montagem desde o momento em que o tema é escolhido até o lançamento do filme em sua forma completa. Ou seja, é editado durante todo o processo de produção do filme. (Vertov, 1929, p.88, tradução livre)

Ao evocar todas essas informações, também se faz necessária uma rápida alusão à Nouvelle Vague e sua linguagem de ruptura. Esse importante movimento estético do cinema, iniciado no final da década de 1950 na França, trouxe muitos questionamentos acerca da produção audiovisual. Um de seus principais nomes, Jean-Luc Godard<sup>15</sup>, é analisado por Amiel e, a partir desta análise, pode-se identificar as relações entre cinema, montagem, colagem e os conceitos que os rodeiam:

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

Com base nas ideias apresentadas, é possível dizer que a colagem está presente no cinema tanto de maneira técnica, quanto como escolha estética. Por isso, muitas vezes o cinema assemelha-se a uma fotomontagem dinâmica e isso contribui para o desenvolvimento de narrativas surpreendentes e, por vezes, conceituais.

---

<sup>14</sup> Técnica cinematográfica desenvolvida por Vertov como meio de capturar o inacessível ao olho humano. A partir da edição de fragmentos de filmes, busca-se criar uma nova realidade e uma nova mensagem.

<sup>15</sup> Jean-Luc Godard nasceu na França, em 1930.

### 2.3.5. Digital

A invenção dos computadores pessoais e da fotografia digital, alavancadas pelos avanços tecnológicos, foi primordial para que ocorresse uma mudança drástica na relação que temos com as imagens. Segundo Brandon Taylor (2004), o acesso a processos eletrônicos de manipulação de imagens se tornou, gradativamente, mais acessível a partir dos anos 1980 devido à utilização dos computadores pessoais. A esta novidade se acrescenta, nos anos 1990, o recurso da digitalização. Dessa forma, a tela se tornou um novo meio para a colagem virtual, à qual intervenções como cortar, copiar e colar ganharam novos significados e passaram a representar procedimentos informáticos. Ao se falar mais especificamente da fotografia digital e do seu impacto sem precedentes na produção de imagens, o artista, escritor, pesquisador e curador Julio Plaza já, em 1996, declarava:

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

Entretanto, vale observar que, para Plaza, imagens construídas com computadores não seriam bem definidas como fotografias, mas como infografias. Isso porque, a produção dessas imagens é feita por impulsos eletrônicos, por cores-luz, e, sobretudo, por programas que reunificam as relações escrita-imagem. (1996) Posto isto, entende-se aqui que a fotografia digital pode ser entendida como infografia, sendo ambas também abarcadas pelo termo “imagem digital”.

Ainda sobre a profunda implicação dessas mudanças no processo de produção imagética, ressalta a reflexão da curadora e escritora Charlotte Cotton:

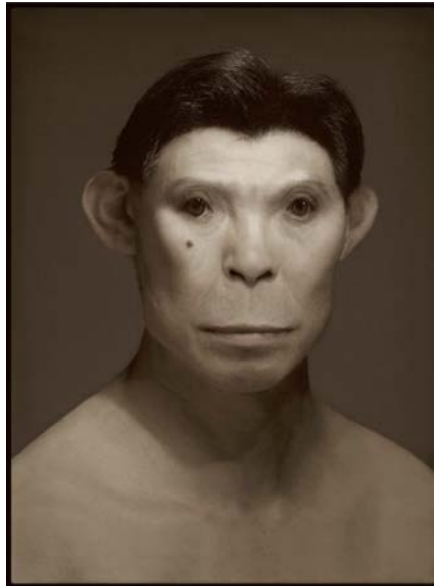
Em termos gerais, a fotografia digital – e a facilidade e velocidade de sua disseminação – remodelou radicalmente tanto a indústria comercial da fotografia como as maneiras como a usamos em nossa vida pessoal e profissional. Houve uma mudança no modo como atualmente entendemos o que a fotografia abarca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

Sob outro ponto de vista, ao discorrer sobre a obra *Manimals* (1993) do artista chinês Daniel Lee, Plaza (1996) revela a capacidade da imagem digital de expandir as possibilidades de transformação:

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

### Figura 23

*1944 - Year of the Monkey*, da série *Manimals*



Daniel Lee, 1993

(Retirado de: <http://www.daniellee.com/projects/manimals>)

Uma conexão que pode ser estabelecida entre o digital e a colagem é relacionada à produção e ao uso de imagens nas novas plataformas. Apropriação, fragmentação e deslocamento são conceitos que transitam não só na colagem, como também na interação com as produções culturais no mundo cibernético. Esta afirmação é justificada pelo filósofo, sociólogo e pesquisador Pierre Lévy:

Se não fosse pelos problemas jurídico-financeiros que tolhem seus produtores, as hipermídias seriam muitas vezes construídas a partir de imagens e textos já disponíveis. Programas de computador montam textos “originais” por meio da recombinação de fragmentos de corpus preexistentes. Os sites remetem uns aos outros, sua estrutura hipertextual gerencia uma interpretação de mensagens, um mergulho recíproco dos espaços virtuais. É, portanto, a questão dos limites da obra ou de seu contexto que, após as vanguardas do século XX, é recolocada de outra forma, e com uma outra intensidade particular, pela ciberarte. (...) Participação ativa dos intérpretes, criação coletiva,

obra-acontecimento, obra-processo, interconexão e mistura dos limites, obra emergente - como uma Afrodite virtual - de um oceano de signos digitais, todas essas características convergem em direção ao declínio (mas não ao desaparecimento puro e simples) de duas figuras que garantiram, até o momento, a integridade, a substancialidade e a totalização possível da obra: o autor e a gravação. Uma grande arte do virtual é possível e desejável, mesmo se essas figuras passarem para segundo plano. (Lévy, 2000, p.136-137)

Por fim, constata-se a relevância não só da produção digital, como também do cinema, da fotomontagem e da fotografia para este estudo. A colagem, em todos os seus contextos, está presente de alguma forma nessas produções. Tal presença se dá ou pelo recorte de um momento capturado por uma câmera, pela sobreposição de imagens, pela edição de imagens alteradas a fim de construir uma narrativa, pela utilização de dispositivos e softwares como o Adobe Photoshop® (que possibilita a edição de imagens com sobreposições de camadas, por exemplo), ou pelo entendimento da produção cultural no mundo contemporâneo.

## **2.4 Sob o prisma da Cultura Visual**

Esta última seção busca analisar alguns dos principais aspectos da cultura visual sob o recorte investigativo já estabelecido na primeira seção deste capítulo. O objetivo aqui é demonstrar como esses elementos e características que a constituem compreendem a colagem como instrumento de comunicação e de pensamento crítico de entendimento do mundo.

Preliminarmente, é necessário salientar que a definição do que é a cultura visual é complexa dadas as diversas análises feitas por muitos teóricos e investigadores da área. Posto isso, considera-se aqui a ideia de Vilas-Boas (2010) de que “a concepção de cultura visual parte da constatação que diferentes formas de comunicação partilham características comuns.” (2010, p.26) Uma definição do termo considerada é dos autores Sarah Chaplin e John Walker, que traduzem a cultura visual como

aqueles artefactos materiais, edifícios e imagens, mais os *media* temporais e as performances, produzidos pelo labor e imaginação humanos, que servem fins estéticos,

simbólicos, rituais ou ideológico-políticos, e/ou funções práticas, e que se dirigem ao sentido da visão numa medida relevante. (Chaplin & Walker, 1997, p.3, tradução livre)

Junto a esta ideia está a concepção de Campos (2013) de que a cultura visual está associada às relações social, cultural e historicamente forjadas que se firmam no âmbito do visível e da visualidade, e não apenas à imagem (ainda que a mesma possua papel central). A respeito do carácter investigativo da cultura visual enquanto campo de estudo, destaca-se a ponderação de Campos ao definir essa área como um “empreendimento interdisciplinar envolvendo múltiplos programas epistemológicos. Tal diversidade apenas revela quão complexo e multifacetado é o horizonte da visualidade humana e dos artefactos e dispositivos que o compõe.” (2013, p.5)

Uma outra definição aqui considerada sobre o que se entende como cultura visual, é do relevante teórico, crítico e professor William J. T. Mitchell:

Prefiro ampliar o termo “cultura visual” (*visual culture*) de modo a abranger tanto a área como seu conteúdo e deixar que o contexto esclareça seu significado. Também prefiro o termo por ser menos neutro que “estudos visuais” (*visual studies*) e por comprometer-se, logo de início, a uma série de hipóteses que precisam ser testadas – por exemplo, que a visão é (como dizemos) uma construção cultural aprendida e cultivada e não somente concedida pela natureza; que por essa razão deve haver de algum modo, ainda que indeterminado, uma relação entre ela e a história da arte, tecnologia, media e das práticas sociais de exibição e do papel do espectador; e (finalmente), de que está profundamente envolvida com as sociedades humanas, com a ética e a política, a estética e a epistemologia de ver e ser visto. (Mitchell, 2005, p.337, tradução livre)

De uma maneira geral, vê-se que o universo da cultura visual é vasto, abrange “uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar.” (Hernández, 2007, p.22.) À vista disto, assume-se que a cultura visual é uma prática de produção de significados que depende do ponto de vista do observador/espectador, uma vez que a percepção também pode ser uma interpretação. Por

consequente, não se resume apenas a materiais visuais palpáveis, mas envolve modos de ver, sentir e imaginar através dos quais os meios e dispositivos visuais são utilizados e compreendidos. Em suma, a cultura visual transcende sua característica de disciplina acadêmica, é um meio de compreensão da vida contemporânea, conforme defende o teórico Nicholas Mirzoeff, a cultura visual “é uma estrutura interpretativa fluida, centrada na compreensão da resposta à mídia visual de indivíduos e grupos.” (1999, p.4)

Por fim, destaca-se a ideia de Mirzoeff de que cultura visual “é uma tática para estudar a genealogia, a definição e as funções da vida cotidiana pós-moderna a partir da perspectiva do consumidor mais que do produtor.”, já citada, inclusive, anteriormente (1999, p.3, tradução livre) Pode-se inferir, então, que a cultura visual está atrelada à experiência cotidiana do indivíduo, na qual este, enquanto consumidor, busca informações, significados e prazer a partir das práticas visuais. Em atenção a isso, entende-se, como é aferido por Mirzoeff, que a “cultura visual tem que aceitar seu status provisório e mutável, dado o conjunto em constante mudança das mídias visuais contemporâneas e seus usos.” (1999, p.13, tradução livre)

### **Imagem e Visualidade**

Frente às análises realizadas neste capítulo, foi possível notar que o conceito de arte sofreu mudanças a partir do século XX. O fato de artistas começarem a pensar em um contexto social e político causou uma intensa aproximação da arte com o indivíduo e seu cotidiano. Desde então, o expectador passou também a ser intérprete, e seu olhar e suas várias maneiras de perceber (que dependem do contexto ou situação nos quais o indivíduo está inserido) adquiriram uma grande dimensão cultural.

É interessante que se analise o contexto social no qual essas relações entre indivíduo e imagem estão inseridas. São diversos teóricos contemporâneos que se debruçam em investigações sobre o assunto, mas aqui, convém lembrar da reflexão pioneira do escritor, teórico e filósofo Guy Debord. Em sua mais relevante obra, *A Sociedade do Espetáculo*, publicada na década de 1960, o autor reflete e afirma que “Tudo o que era vivido diretamente, tornou-se uma representação” (Debord, 1997, p.13). Tendo em vista que a vida se mostra rodeada por imagens e inúmeras formas de visualização em uma sociedade capitalista inserida em modos de produção e

consumo, ele considera a vida social inserida em uma sociedade do espetáculo, na qual o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (Debord, 1997, p.14) O espetáculo, seja na forma de informação, publicidade ou consumo pessoal, é entendido como “o âmago do irrealismo da sociedade real.” (Debord, 1997, p.14)

Na sociedade do espetáculo, a mediação imagética passa a substituir a convivência direta e o indivíduo assume a condição de espectador e consumidor passivo ou ativo de imagens. E, a partir dessa ideia, traz a seguinte afirmação:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana — o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui. (Debord, 1997, p.18)

Nesse contexto, a imagem passa a ser uma nova realidade ficcional, visto que ultrapassa a realidade na intenção do indivíduo de transmitir a imagem de si mesmo ou de seu modo de vida. A aparência e a mercadoria são pilares sociais, à medida em que “aparentar ser” e “ter” preenchem o “viver”, tornando as experiências sociais objetificadas e artificiais.

Ao se pensar rapidamente no poder das imagens no universo das mídias sociais e como os usuários tornam-se o próprio produto que necessitam de uma boa imagem, vê-se que as implicações de Debord ainda se mostram relevantes. Suas ideias são extremamente atuais, levando em consideração o predomínio das imagens na cultura de massa que condiciona as relações sociais em suas maneiras de pensar, sentir, desejar, consumir e se comportar em meio ao extenso alcance e propagação das redes comunicacionais.

Traçado este panorama prévio, é necessário que seja abordado o conceito de imagem em si. Aqui defende-se, assim como Joly (1994), que a imagem, antes de mais nada, é algo que se assemelha a qualquer outra coisa e é capaz de produzir conhecimento, ou como afirma Campos, que “as imagens funcionam como suportes de conhecimento e orientação no mundo.” (2013, p.9) O autor ainda afirma que

Apesar de as imagens serem produtos singulares de um gesto individual (ou, em certos casos, de equipa), não escapam a um modelo cultural mais amplo, em que processos, convenções, tecnologias e códigos tomam parte, delimitando as condições de criação. Acresce que, em domínios diversos da vida social, diferentes tipos de imagem são fabricados. (Campos, 2013, p.15-16)

A noção de imagem assume uma pluralidade complexa, uma vez que a mesma pode “ser uma reprodução ou uma representação, pode assumir-se como metáfora, uma reminiscência de percepção ou um símbolo.” (Campos, 2013, p.11) Corroborando com esta afirmação, está o posicionamento do historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman de que

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. (Didi-Huberman, 2012, p.207)

O autor ainda revela o que, para ele, é uma das principais forças da imagem: “criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos).” (Didi-Huberman, 2012, p.214)

Ao tratar a imagem de uma forma ainda mais profunda, Mitchell (2005) defende que é necessário considerá-las não apenas como objetos estáticos que transmitem significado, mas como seres animados com desejos, necessidades e impulsos próprios, em outras palavras, “a ideia de que as imagens possuem uma espécie de poder social ou psicológico próprio é, na verdade, o clichê imperante na cultura visual contemporânea” (Mitchell, 2005, p.32, tradução livre)

Dessa forma, a avaliação de que a imagem se tornou um pilar das culturas ocidentais e de que não há como deixar de relacioná-la com a percepção visual (e com os mecanismos de produção e atribuição de sentido associados à visualidade, sendo que seu poder evidencia uma sociedade voltada para a visão, para o ato de olhar ou ver) (Cruzeiro, 2014) torna-se inegável. Pode ser também destacada a ideia de Mitchell acerca da importância da visão:

A visão é tão importante quanto a linguagem na mediação das relações sociais, e não pode ser reduzida à língua, ao signo ou ao discurso. As imagens querem direitos iguais aos da língua, e não se tornarem uma. Elas não querem ser elevadas à “história das imagens” ou à “história da arte”, mas serem entendidas como indivíduos complexos ocupando posições e identidades múltiplas. (Mitchell, 2005, p.47, tradução livre)

Em vista do preponderante status das imagens na sociedade permeada pela cultura visual (e aqui é válido lembrar a relevância de tais ponderações sob a premissa de que a colagem é também considerada imagem), torna-se imprescindível contextualizar a importância da percepção e interpretação das mesmas. Tendo isso em vista, é ressaltada a ideia de que “a percepção está imersa num processo cognitivo, emocional e mental complexo, em que variáveis internas e externas ao indivíduo participam”. (Campos, 2013, p.40) Logo, constata-se que nem o olhar e nem a percepção visual são lineares, assim como não existe um jeito mais correto ou superior de olhar. As maneiras de representar e pensar visualmente o mundo dependem da época em que são desenvolvidas, e o olhar, como afirma o político e historiador da arte Jacques Sauvageot (Sauvageot, 1994, citado por Campos, 2013), é fundamentado em modelos de pensamento.

É importante ressaltar que o “olhar” em questão está, não só atrelado à visão (função fisiológica humana), mas também à visualidade. Esta pode ser entendida como “aquilo que se apresenta ao campo do visível e que, como tal, é percebido pelo olhar”. (Campos, 2013, p.41).

Considera-se então, assim como Campos, que a visualidade

é um conceito que endereça para a forma como social e historicamente o olhar (ferramenta de percepção) e o visível (percebível) são forjados. Logo, parece

salientar as condições estruturais e conjunturais que designam discrepantes formas de observar e de representar visualmente a realidade.

A visualidade é, então, o corolário<sup>16</sup> de uma ação coletiva que visa atribuir sentido ao mundo. (Campos, 2013, p.41-42).

Mirzoeff (1999) também aborda a visualidade ao indicar que a cultura visual traz em si a tendência moderna de visualizar a existência. É possível dizer que na sociedade atual, imersa na globalização, na tecnologia e no sistema capitalista, esta tendência, assim como a capacidade de absorção e interpretação da informação visual, é uma característica compulsória. Em outras palavras, Campos reafirma o predomínio da carga simbólica da imagem e da visão, “que se deteta não apenas na proliferação das tecnologias óticas, visuais e audiovisuais, mas, igualmente, no alargamento sem precedentes dos processos de comunicação visual a múltiplas esferas do cotidiano. A visualidade parece, assim, colonizar grande parte da nossa vida.” (2013, p.56) Nota-se então que a visualidade está relacionada à experiência e à percepção visuais não só por meio da visão enquanto competência fisiológica, como também por meio da construção social da visão enquanto ação capaz de produzir subjetividades, questionamentos, apropriações e deslocamentos no âmbito cultural.

### **Análise e interpretação**

Não é objetivo aqui tratar a abordagem semiótica da imagem. Contudo, ao delinear os entendimentos sobre as imagens e a visualidade, é interessante notar, ainda que de forma breve (e sem discutir métodos específicos), que, afinal, as imagens são “veículos de significado”. (Campos, 2013, p.23) Partindo da ideia de que cada imagem carrega uma mensagem, pode-se considerar que “interpretar e analisar uma mensagem, não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significações determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora (...).” (Joly, 1994, p.48)

Também torna-se relevante apontar o crítico de arte, escritor e pintor John Berger, que teve como principal obra a série televisiva *Ways of Seeing* (1972), em que propõe uma nova

---

<sup>16</sup> Corolário aqui é entendido como consequência de uma verdade já estabelecida. (Retirado de <https://dicionario.priberam.org/corolario>)

forma de ver a arte sob uma análise da imagem e o questionamento do olhar. Aqui, é considerada a ideia de Berger de que “uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada — por alguns momentos ou por uns séculos.” (1999, p.13) Em outras palavras, para Berger, as imagens possuem um caráter representacional e invocam a aparência de algo ausente. Além disso, “todas as imagens corporizam um modo de ver.” (Berger, 1999, p.14)

Dessa forma, ao entender que a imagem é uma linguagem heterogênea, pode-se afirmar, assim como também afirma Joly, que a “análise da imagem (incluindo a imagem artística) pode, entretanto, preencher funções diferentes e tão variadas como proporcionar prazer ao analista, aumentar os seus conhecimentos, instruir, permitir a leitura ou conceber mais eficazmente mensagens visuais.” (1994, p.51). A autora ainda reitera que a análise da imagem pode “aumentar a fruição estética e comunicativa das obras, uma vez que agudiza o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e permite deste modo alcançar mais informações (no sentido lato do termo) na recepção espontânea das obras”. (Joly, 1994, p.52) Nas palavras de Didi-Huberman, “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento.” (2012, p.216)

Tendo em vista que o indivíduo é também consumidor de imagens, nota-se a importância de se compreender como elas se comunicam e como significam, sendo que, como se refere a teórica Kerry Freedman, a experiência visual é estruturada por imagens que “relacionados a conhecimentos prévios, integrados a outras imagens que foram criados por outras pessoas e lembrados para diversos fins, incluindo o de interpretar e criar novas imagens.” (2003, p.5, tradução livre)

Neste contexto, a compreensão interpretativa e perceptiva compreendidas pela literacia visual, está presente de forma inerente na relação entre sujeito e imagem. Tal relação, criada em meio a diversas possibilidades de leitura e produção de significado, está pautada na ideia de Isabel Capelo Gil de que “aquilo que vemos é afinal aquilo que podemos ali interpretar, ou, de outra forma, vemos o que queremos e sabemos ver.” (2011, p.14)

Logo, pode-se dizer que os significados carregados pelas imagens são transitórios, dependentes de contextos diversos. Esta ideia de heterogeneidade da imagem é muito bem apresentada por Joly:

(...) ela (imagem) reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: imagens no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também signos lingüísticos, da linguagem verbal. É a sua relação, a sua interação, que produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar e que uma observação mais sistemática nos ajudará a compreender melhor. (Joly, 1994, p.42)

Por fim, deve ser evidenciada, mesmo que de forma sucinta, a questão da intertextualidade. Partindo das ideias de que imagens são construções simbólicas, com as quais interagimos por meio de “diálogo” permeado de ressignificações, aponta-se o conceito de Freedman (1994) de que a intertextualidade diz respeito à relação entre textos, sendo o espaço conceitual entre os mesmos. Assim, a compreensão de um novo texto a partir de sua relação com outros é criada pela intertextualidade. Esta ideia também se aplica quando se fala em imagem e cultura visual, como bem afirma Freedman:

O mesmo tipo de espaço conceitual interdisciplinar existe para as relações entre várias formas de cultura visual. Quando confrontado com uma nova forma visual, o foco da cognição muitas vezes se torna a relação entre as formas visuais e seus significados associados, em vez de um objeto específico. Essa *intergraficidade* está em ação quando as imagens dão referências e se integram cognitivamente a outras imagens, construindo uma rede conceitual de imagens e significados. (Freedman, 1994, p.162, tradução livre)

Como será visto a seguir, a ideia de intertextualidade está presente nas práticas sociais atuais, no qual o sistema cultural de significações está se reorganizando constantemente e compondo as relações comunicacionais da sociedade.

## **Remediação, hipermediação, hipermídia e colagem**

Diante das ideias expostas anteriormente, viu-se que a cultura visual é uma estrutura multifacetada, na qual significados são produzidos a partir da construção visual, seja na arte, na mídia ou no dia a dia. Na cultura contemporânea, onde as imagens, em suas inúmeras interfaces, são predominantes, essas relações são construídas a todo momento, como afirma Campos:

Por conseguinte, a cultura visual de um círculo social demarcado pode ser percebida como uma estrutura complexa composta por uma cadeia de universos e subuniversos, com os seus agentes, objetos e métodos próprios de produção, difusão e recepção de bens visuais. É um sistema não estático, mas em constante renovação, fruto da velocidade de transformação dos agentes, das inovações tecnológicas e das forças de poder que configuram relações de cooperação e conflito. (Campos, 2013, p.54)

É seguro, então, afirmar que a cultura visual contemporânea está fundamentada no aparato tecnológico e na cultura digital. A tecnologia permite o avanço da comunicação em massa, assim como possibilita a diversidade dos meios de comunicação, afinal, a sociedade é carregada de sistemas visuais, seja em cartazes publicitários, na televisão, no cinema, nas telas dos computadores ou na imprensa.

Todavia, não se busca aqui investigar cada meio comunicacional, dispositivos ou ferramentas específicas, mas demonstrar uma conexão entre a colagem e a lógica da remediação (processo que não surgiu com a introdução da mídia digital, mas permeia a cultura visual vigente).

O conceito de remediação foi elaborado pelos autores Jay David Bolter e Richard Grusin para compreender a relação entre diferentes mídias, é “a lógica formal através da qual as novas mídias reformam as formas das mídias anteriores”. (Bolter & Grusin, 2000, p.273, tradução livre) Segundo os autores, a remediação possui duas estratégias: a imediação (um estilo de representação visual cujo objetivo é fazer com que o espectador forje a presença do meio — cinema, por exemplo — para acreditar que está na presença dos objetos de representação) e a

hipermediação (um ciclo de representação visual cujo objetivo é lembrar o espectador do meio). Ademais, os autores reiteram:

Parece, então, que toda mediação é remediação. Não estamos reivindicando isso como uma verdade a priori, mas sim argumentando que neste momento histórico estendido, todas as mídias atuais funcionam como remediadores e que a remediação também nos oferece um meio de interpretar o trabalho das mídias anteriores. Nossa cultura concebe cada meio ou constelação de mídia à medida que responde, redistribui, compete e reforma outras mídias. Em primeiro lugar, podemos pensar em algo como uma progressão histórica, na mídia mais nova remediando as mais antigas e, em particular, na mídia digital remediando seus predecessores. Mas a nossa é uma genealogia de afiliações, não uma história linear, e nessa genealogia, as mídias mais antigas também podem remediar as novas. A televisão pode e se remodela para se assemelhar à World Wide Web, e o filme pode incorporar e tenta conter gráficos de computador dentro de sua própria forma linear. Nenhum meio, ao que parece, pode agora funcionar independentemente e estabelecer seu próprio espaço separado e purificado de significado cultural. (Bolter & Grusin, 2000, p.55, tradução livre)

Em consideração aos apontamentos de Bolter e Grusin, pode-se afirmar que a lógica da remediação carrega uma dualidade: apresenta-se na tentativa de ao mesmo tempo multiplicar as mídias e tentar eliminar os traços da sua mediação. Nesta conjuntura, imediação e hipermediação são convocadas por diferentes mídias (antigas e novas) que são constantemente reestruturadas e reformuladas.

Segundo a professora e pesquisadora Lucia Santaella, a hipermídia é a combinação entre a multimídia. Esta “consiste na hibridação, quer dizer, na mistura de linguagens, de processos sígnicos, códigos e mídias.” (Santaella, 2014, p.212) Diante da hibridização das linguagens no ciberespaço, a multimídia concebe a “discursividade como necessariamente multimidiática”. (Santaella, 2014, p.213) Por outro lado,

O prefixo hiper, na palavra hipertexto, refere-se à capacidade do texto para armazenar informações que se fragmentam em uma multiplicidade de partes dispostas em uma estrutura reticular. Através das ações associativas e interativas do receptor, essas partes vão se juntando, transmutando-se em versões virtuais que são possíveis devido à estrutura de caráter não sequencial e multidimensional do hipertexto. (Santaella, 2014, p.211)

É interessante salientar que ferramentas semelhantes ao hipertexto atual já eram encontradas nas enciclopédias clássicas, sendo o índice um exemplo disso. Todavia, o suporte digital passou a permitir que essa orientação seja feita em questão de segundos, oferecendo novos tipos de leitura. Assim, a não linearidade se torna uma característica essencial do mundo digital, e é representada pelo *hyperlink*, definido por Santaella como “a conexão entre dois pontos no espaço digital, um conector especial que aponta para outras informações disponíveis e que é o capacitador essencial do hipertexto”. (2014, p.212) O hipertexto então, é caracterizado pela multilinearidade e pela interatividade.

Nas palavras de Pierre Lévy, “o hipertexto seria constituído de nós (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, seqüências musicais etc.) e de ligação entre esses nós (referências, notas, indicadores, botões que efetuam a passagem de um nó para outro)” (2001, p.44) E, sobre o processo de leitura hipertextual, o autor considera:

Em relação às técnicas anteriores de leitura em rede, a digitalização introduz uma pequena revolução copernicana: não é mais o navegador que segue as instruções de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto, virando as páginas, transportando pesados volumes, percorrendo com seus passos a biblioteca, mas doravante é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade diante do leitor. (Lévy, 1996, p.44)

Ademais, a hipermídia, gerada pela combinação entre hipertexto e multimídia, é muito bem caracterizada por Santaella:

Portanto, da fusão da estrutura hipertextual com a multimídia, brota a hipermídia. Para compreendê-la, é preciso dar o pulo do gato da superfície das mídias digitais para os interiores de suas linguagens, pois neles são encontrados processos sógnicos de alta complexidade, misturas entre linguagens dos mais variados gêneros e espécies as quais, desde o momento em que o computador acolheu uma pletera de linguagens em seus processamentos, têm sido chamadas de hipermídia. E quando a WWW, a interface gráfica de usuários, foi incorporada às redes, a hipermídia tornou-se a linguagem que lhe é própria, uma linguagem tecida de multiplicidades, heterogeneidades e diversidades de signos que passaram a coexistir na constituição de uma realidade semiótica distinta das formas previamente existentes de linguagem. (Santaella, 2014, p.213)

A partir destes levantamentos e definições, vê-se que a hipermídia se forma a partir de elementos (imagens, sons, textos, vídeos e animações) que podem ser combinados e integrados de diversas maneiras em um espaço heterogêneo. Nota-se também que a intertextualidade está presente na natureza do hipertexto e, conseqüentemente, nas interações provocadas pela hipermídia. As incontáveis janelas nas telas dos computadores, a Internet, o *zapping* da televisão e a identidade fragmentada do indivíduo pós-moderno indicam a rede intertextual na qual a sociedade está inserida.

Ao trazer o contexto da hipermídia para o universo da colagem, uma conexão conceitual é imediatamente instaurada. Em primeiro lugar, torna-se possível detectar tal ligação a partir da lógica da hipermediação, quando considerada a colagem não só analógica, mas principalmente digital. Essa afirmação se ancora na ideia de que a colagem pode incorporar em um “novo arquivo” imagens, vídeos e áudios de diferentes fontes, proporcionar a quebra de linearidade dos mesmo, além de ressignificar o objeto e as relações visuais decorrentes de sua percepção. Tal constatação é afirmada por Bolter e Grusin nos seguintes termos:

Um espectador diante de uma colagem, por exemplo, oscila entre olhar para os pedaços de papel e tinta sobre a superfície da obra e olhar através dos objetos retratados como se eles ocupassem um espaço real além da superfície. O que caracteriza a arte moderna é a insistência de que o espectador volte sempre à superfície ou, em casos extremos, uma

tentativa de manter o espectador na superfície indefinidamente. Na lógica da hipermediação, o artista (ou programador multimídia ou web designer) se esforça para que o espectador reconheça o meio como meio e se deleite com esse reconhecimento. Ele o faz multiplicando espaços e mídias e redefinindo repetidamente as relações visuais e conceituais entre os espaços mediados – relações que podem ir da simples justaposição à absorção completa. (Bolter e Grusin, 2000, p.41-42, tradução livre)

Esta mesma lógica também pode ser apontada ao se pensar o mundo digital contemporâneo, compreendendo a tela de um dispositivo como uma janela para o mundo, no qual outras janelas se sobrepõem e disparam informações a todo momento, um mundo que pode ser visto, de uma forma mais subjetiva, como uma grande colagem guiadas pela velocidade do fluxo de dados. Posto isto, se mostra relevante fazer referência aos conceitos de hipertexto e hipermídia.

O próprio conceito de multimídia tem em seu âmago a colagem, assim como afirma Plaza:

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

Indo além, esta ligação também pode ser confirmada a partir da ideia de que

As diferentes páginas de uma hipermídia ganham a atenção do receptor por meio da interpenetração, justaposição e multiplicação da página anterior na página seguinte. O deslocamento constitui-se na estratégia operativa do estilo hipermídia cujos recursos criam um espaço visual inteiramente novo. (Santaella, 2014, p.214)

A relação entre colagem e hipermídia é ainda mais especificada por Bolter e Grusin:

Na colagem e na fotomontagem, como na hipermídia, criar é reorganizar as formas existentes. Na fotomontagem as formas preexistentes são as fotografias; no hipertexto literário são parágrafos de prosa; e na hipermídia podem ser prosa, animações gráficas, vídeos e sons. Em todos os casos, o artista está definindo um espaço através da disposição e interação de formas que foram separadas de seu contexto original e depois recombinadas. (Bolter e Grusin, 2000, p.39, tradução livre)

Por fim, sob o ponto de vista da criação de discurso, esta associação entre colagem e hipermídia também está presente, uma vez que “o potencial discursivo da hipermídia assenta, então, na imensa capacidade de diálogo entre múltiplos dados, tecendo uma teia de significações.” (Campos, 2013, p.132)

Em vista de todas as ideias articuladas neste subcapítulo, pode se dizer que é nítida a presença dos fundamentos da colagem no contexto da Cultura Visual na sociedade contemporânea. Seja em sua disruptividade e desconstrução, seja em sua produção de significado ou discurso através do efeito dos deslocamentos e apropriação, a colagem está potencialmente presente na trama cultural. Assim, é confirmada sua relevância neste cenário existente.

### **3. POSSIBILIDADES DA COLAGEM CONTEMPORÂNEA**

Frente à investigação ocorrida ao longo desta pesquisa, é possível constatar que a colagem está muito presente na sociedade contemporânea, sendo por meio de produções artísticas, seja pela lógica que a constitui e que ajuda a tecer as configurações da Cultura Visual. Este capítulo propõe uma outra abordagem bastante significativa ao conteúdo já exposto.

Primeiramente, através de vários exemplos, será destacada a vasta popularização da colagem nos dias de hoje e como a mesma se encontra em expansão. Em seguida, será apresentada uma investigação de três artistas que exploram as possibilidades da colagem na arte, mas que atribuem à mesma um meio de criação de uma nova linguagem e questionamentos distintos sobre assuntos aqui entendidos como relevantes.

Diante disso, é preciso lembrar que a colagem é múltipla e pode se apresentar de forma interdisciplinar, sendo essa uma de suas características primordiais que a fazem um recurso relevante nos dias de hoje. Em outras palavras, limitá-la como uma atividade específica é uma maneira equivocada de entender tudo que a mesma possa representar.

#### **3.1 Um reflexo atual**

A colagem é uma prática e um meio capaz de refletir a hibridização cultural e estética da contemporaneidade. Tal afirmação pode ser justificada a partir do entendimento, nas palavras do professor e pesquisador Raimundo Martins, de que

essas miscigenações culturais e estéticas além de criar deslocamento de fronteiras culturais, subvertem hierarquias estéticas e misturam estilos, oferecendo oportunidade para experimentações sincréticas que abrem espaço para transmutação de signos que se re-semantizam adquirindo novos significados ao serem usados em outros contextos. (Martins, 2008, p.26)

Esta pluralização de sentidos também pode ser associada à possibilidade de interação oferecida pela colagem, uma vez que se entende que

relações dialógicas podem ser construídas e reconstruídas a partir de circunstâncias, informações, trajetórias e posições de sujeito que configuram o olhar. Como sabemos, o olhar sempre está traspassado por condições e referentes que se superpõem tais como classe, raça, idade, estilo de vida, preferências sexuais e muitas outras. Via olhar, essas relações embebem (contaminam) o espaço da imagem com informações, preconceitos, expectativas e predisposições, transformando-o em espaço de interseção, de interação e diálogos com subjetividades e, por isto mesmo, passível de sugerir e influenciar reposicionamentos sócio-simbólicos e, inclusive, repulsa. (Martins, 2008, p.31)

É justamente através da interatividade, que as novas mídias e tecnologias transformaram o espectador passivo em um usuário ativo. Ao longo do século passado e do século XXI, as redes de informação tiveram um crescimento exponencial, e a colagem pode ser vista como um reflexo desta mudança. Ademais, a tecnologia passou a ter uma influência ainda maior na colagem, visto que a variedade de materiais e possibilidades de edição nunca foi tão grande.

Segundo a escritora, crítica, editora e professora Sally O'Reilly (2008) a colagem corresponde à rejeição da singularidade, da racionalidade e da coerência da mídia convencional, sendo capaz de acompanhar a velocidade e complexidade dos ambientes contemporâneos de realidade mista. Afinal, “são as relações entre símbolos contíguos, significantes e motivos que determinam nossa compreensão para além de uma realidade fixa a priori”. (O'Reilly, 2008, p.19)

Diante deste contexto, o colagista pode ser entendido como uma figura que reflete a conjuntura social contemporânea, e seu papel pode ir muito além de simples criador artístico. Pelo contrário, justamente pelo fato da colagem ser uma prática e uma linguagem válidas na sociedade atual, como já foi demonstrado e defendido ao longo desta dissertação, o colagista carrega um impacto muito maior. Nas palavras de O'Reilly,

O colagista deve se antecipar à recepção da informação visual, manipular as associações que cada elemento traz e orquestrar sua interação com o outro e com o espectador. O

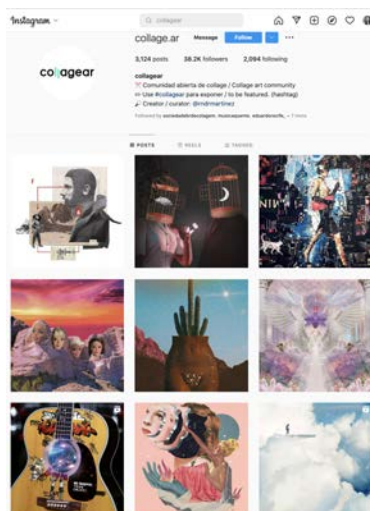
colagista é um mestre de cerimônias, inaugurando e retendo o significado, ou um antropólogo antiético que se intromete com a própria sintaxe de uma cultura. (O'Reilly, 2008, p.19)

A ponderação de O'Reilly ajuda na compreensão do papel do colagista enquanto criador de interações, significados e cultura. Este entendimento pode ser retratado através da crescente valorização da colagem como linguagem artística em diferentes lugares do mundo.

A difusão da colagem é possibilitada por diversos meios, grupos, instituições, movimentos e exposições. A internet e as redes sociais são ferramentas primordiais para a divulgação de artistas e coletivos que trabalham a colagem de formas diversas e têm o método como pilar de suas produções. O Instagram, rede social de compartilhamento de fotos e vídeos, é um dos principais canais de publicação de obras e conteúdo no geral, alguns exemplos são os perfis *Collage Worldwide* e *collagear*, que divulgam trabalhos de colagistas de todo o mundo e são abertos para que qualquer artista divulgue sua obra. A plataforma também é o canal de divulgação do movimento *CollageWave*, criado pelo colagista peruano Kike Congrains, que propõe a popularização da colagem em seu país de origem.

**Figura 24**

perfil do *collagear* no *Instagram*



(Retirado de: <https://www.instagram.com/collage.ar/>)

Um curioso exemplo da valorização da colagem é o aplicativo *Mixerpiece*, criado pelo artista italiano Giuseppe Ragazzini. O premiado aplicativo tem caráter educativo e seu público-alvo são as crianças, que, podem criar suas colagens, em uma espécie de quadro magnético digital, a partir de itens retirados de obras de grandes artistas. O usuário pode também enviar sua peça como um cartão postal, compartilhá-la e salvá-la em uma galeria global do próprio aplicativo.

**Figura 25**

*tela do aplicativo Mixerpiece*



(Retirado de: <https://mixerpiece.com/#educationalThe> )

Além desses exemplos, é interessante destacar coletivos, associações e fundações que visam não só a valorização da colagem, mas também a criação de uma rede de trocas de experiências e contato entre artistas, e o compartilhamento de informação e divulgação de exposições, *open calls* e workshops. Alguns exemplos são: *The International Collage Guild*, *National Collage Society*, *Edinburgh Collage Collective*, *Sociedade Brasileira de Colagem*, *The Collage Club*, *Twin Cities Collage Collective*, *Paris Collage Collective*, *Red Collage Perú*, *The New York Collage Ensemble*, *The Italian Collagists Collective*, dentre muitos outros.

É também preciso citar a publicação *Contemporary Collage Magazine*, uma revista digital mensal realizada pelo designer, fotógrafo, escritor e colagista Les Jones e sua filha, também designer, Molly Campbell. A dupla tem como objetivo celebrar e promover a colagem em todas as suas formas, divulgando trabalhos diversos, entrevistas e vários outros tipos de materiais.

Por fim, é inevitável mencionar o *Kolaj Institute*, que tem como missão apoiar artistas, curadores e escritores que buscam estudar, documentar e disseminar ideias que abordam a colagem como meio, gênero, comunidade e movimento do século XXI.

Figura 26



capa da *Kolaj Magazine*, vol.36 (2022)

(Retirado de: <http://kolajmagazine.com/content/issues/kolaj-36/>)

O instituto não possui uma sede fixa e trabalha em parceria com diferentes espaços de arte e outras organizações para divulgar seus programas. O trabalho do *Kolaj Institute* é comunicado, comercializado, publicado e distribuído pela *Kolaj Magazine*, uma revista trimestral impressa

(mas também tem seu conteúdo online) que analisa e examina a colagem contemporânea com uma perspectiva internacional — a publicação recebe apoio de assinantes em 36 países.

### **3.2 Um olhar mais atento: a colagem no trabalho de 3 artistas**

Vários nomes de grande relevância para a evolução da colagem, e da arte em geral, foram previamente citados ao longo desta dissertação. Artistas como Max Ernst, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Peter Blake, Miriam Schapiro, Barbara Kruger e Wangechi Mutu constituem um importante grupo de artistas que difundiram a colagem como expressão artística, refletindo a presença da mesma em diversas culturas e épocas.

Entretanto, o objetivo que se busca nesta segunda seção do capítulo é apresentar e analisar o trabalho de três artistas que fazem da colagem uma linguagem única, capaz de transmitir sensações, ressignificar sentidos e provocar questionamentos acerca de temas que constituem estruturas sociais contemporâneas. Este recorte se deu não apenas pelo gosto estético característico e original de cada uma, mas também devido à afinidade pelos temas abordados, pelo enorme potencial criativo de seus trabalhos, e por estes refletirem os conceitos desenvolvidos anteriormente.

#### **Deborah Roberts**

Deborah Roberts é uma artista contemporânea norte-americana, nascida no Texas no ano de 1962, que trabalha a colagem com diferentes mídias e explora a beleza, identidade e política através de uma linguagem visual única que evoca a cultura afro-americana. Segundo a premiada jornalista de arte Jeanne Claire van Ryzin (2021), as primeiras décadas da carreira de Roberts foram marcadas pela pintura figurativa, mas, a partir do ano de 2014 (quando finalizou sua formação como mestre em Belas Artes pela *Syracuse University*) sua arte sofreu uma grande mudança. A partir de então, a colagem passou a ser sua principal linguagem, nas quais é característica a utilização de imagens selecionadas de notícias, cultura pop e várias publicações, combinadas com detalhes pintados para criar figuras compostas marcantes e complexas de

crianças e jovens negros. Em outras palavras, Roberts se apropria das imagens que encontra para construir uma nova peça que traz críticas e indagações pertinentes sob o ponto de vista sócio-político.

A artista traz questionamentos sobre como a população negra é vista, ou não, pela maioria da cultura da branquitude, e especialmente como o corpo negro foi e tem sido tratado na cultura norte-americana. Em uma explicação da temática de seu trabalho, Roberts revela que tem “explorado as mesmas questões o tempo todo – como a identidade afro-americana foi imaginada e moldada pela sociedade, sociedade branca, interpretações de beleza.” (Roberts, 2017, citada por Ryzin, 2021, tradução livre)

**Figura 27**

*Let Them Be Children*



Deborah Roberts, 2018

(Retirado de: <https://www.stephenfriedman.com/news/130-let-them-be-children-by-deborah-roberts-acquired/>)

Levando em consideração o uso da colagem e a estratégia por trás desta escolha, Roberts declara que:

A estratégia é muito simples. Estou tentando descobrir várias maneiras de falar sobre coisas como raça, gênero e colorismo. (Colagem) me permite criar diferentes caminhos para falar sobre a multiplicidade da experiência negra. Trabalhando com essas peças fraturadas, construo uma pessoa inteira, uma vida inteira. Eu faço você olhar para cada

característica individual de um rosto. Quero mostrar os negros como indivíduos além de uma ideia monolítica de que os negros são todos iguais. Toda experiência é a experiência negra para uma pessoa negra. Às vezes eu uso um rosto em particular, ou parte de um rosto – como os olhos de (James) Baldwin – várias vezes, em figuras diferentes. Às vezes eu uso um recurso específico porque tem tanta inocência que eu quero que as pessoas vejam. Eu quero que você veja os negros não como pessoas parciais, mas como indivíduos únicos. (Roberts, 2021, tradução livre)

A artista ainda fala sobre a importância de como o espectador deve perceber e ler suas obras:

No meu trabalho, preciso de sua atenção por um período de tempo sem que você se afaste, porque meu trabalho está mostrando a você o resultado do racismo sistêmico, que é o resíduo da escravidão e de Jim Crow. Escolhi adotar uma abordagem diferente ao contar essa história. Quero atraí-lo com a inocência e a beleza do trabalho e, em seguida, preenchê-lo com uma mensagem, que é: “Preciso que você me veja. Eu preciso que você veja os negros pelos indivíduos que eles são.” (Roberts, 2021, tradução livre)

De fato, nas colagens de Roberts cada elemento é pensado e carrega uma explicação que constrói a mensagem que a artista busca disseminar. Um ótimo exemplo é *The Body Remembers*, peça central de sua última exposição na *Stephen Friedman Gallery*, em Londres (2022). A obra é uma resposta à revista pela polícia metropolitana de *Child Q*, uma menina de 15 anos de uma escola do leste de Londres que foi falsamente acusada de portar maconha. A obra mostra uma jovem não identificável, com uma colagem de rostos anônimos, que ainda não foi despida, mas curvada como se estivesse prestes a ser examinada.

**Figura 28**

*The Body Remembers*



Deborah Roberts, 2022

(Retirado de: <https://www.stephenfriedman.com/content/feature/1606/detail/artworks19501/>)

Sobre a seleção e disposição dos elementos, a artista explica a escolha dos rostos:

Para mim, com base em nossa história de escravidão, era uma maneira de quebrá-la, a maneira como as pessoas escravizadas eram quebradas pelos capatazes. Por isso coloquei vários rostos anônimos no trabalho, porque o trauma que ela experimentou não é novo. (...)

Há o perfil olhando para baixo da humilhação e vergonha. Há outro rosto em que ela olha diretamente para você, tipo – como você pode estar fazendo isso comigo? A polícia tratou

a *Child Q* como se ela fosse subumana. Eles não viam a si mesmos ou suas filhas nela.  
(Roberts, 2021, tradução livre)

E sobre outros elementos, também esclarece:

A menina está usando legging vermelha porque estava menstruada. Eu coloquei as cerejas em sua blusa para refletir a inocência perdida. As listras em suas mangas sugerem um uniforme de presidiário, porque os negros carregam essa falsa noção de criminalidade onde quer que vamos. (Roberts, 2021, tradução livre)

Outro exemplo de como são pensadas e construídas as colagens de Roberts para causarem o impacto e o discurso que pretende é a peça *Untitled 2018*, apresentada na exposição *Get Up, Stand Up Now* em Londres.

**Figura 29**

*Untitled 2018*



Deborah Roberts, 2018

(Retirado de: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-2018-deborah-roberts/hAHIsLuabsNL0g>)

Quando perguntada — em entrevista para a escritora, crítica, ensaísta e jornalista Bridget Minamore — sobre o significado específico de diferentes partes da colagem, a artista diz:

Quando falo sobre o Oeste, é uma mão branca saindo de suas costas. Ela tem um padrão mais africano na saia, na parte inferior do corpo; o subtexto para isso é que ela deu à luz bebês negros e indivíduos negros. E eu peguei as mãos dela e as dobrei.

(...)

Isso para mim é um mecanismo de enfrentamento. Quando as pessoas ficam na minha cara, a primeira coisa que faço é cruzar as mãos, então estou dizendo que você passou dos limites. (Roberts, 2019, tradução livre)

Minamore ainda divide sua interpretação em referência aos olhos arregalados da garota que mira o observador. Para ela, eles carregam não só inocência, mas também honestidade. Roberts então, acrescenta:

Isso é o que eu estava tentando dizer. É por isso que eu defendo meu argumento sobre negritude e identidade no mundo da arte contemporânea através do olhar de uma criança. Há várias camadas por baixo do trabalho que eu quero que as pessoas explorem. (Roberts, 2019, tradução livre)

Por fim, Roberts discorre sobre as possibilidades e dificuldades que a colagem oferece:

É muito político, você pode ganhar agência através da colagem. É um meio onde você pode derrubar um monte de coisas usando certas imagens juntas: mãos grandes, olhos grandes, olhos pequenos, perninhas que às vezes podem ser interpretadas como impotentes, e mãos e luvas e punhos e todas as coisas que eu usar no meu trabalho. Mas vou lhe dizer uma coisa: as pessoas acham que a colagem é muito simples, fácil. Mas para que pareça tão fácil? Leva muitas, muitas, muitas horas. E nem todo mundo pode fazer colagem bem. É como fazer uma torta! São muitos ingredientes. Agora, por conta própria, todos têm seu próprio arbítrio, mas juntos têm poder. Separadamente, eles são apenas

individuais. Mas quando você junta isso, é algo com o qual você pode alimentar as pessoas. (Roberts, 2019, tradução livre)

A relevância de Roberts e suas colagens são notórias. A artista é representada por galerias em Londres e Los Angeles, seu trabalho está nas coleções permanentes do *Whitney Museum*, *San Francisco Museum of Modern Art*, *Studio Museum in Harlem*, *Los Angeles County Museum of Art* e *Austin's Blanton Museum*, entre outros. Suas peças de arte têm como colecionadores particulares o ex-presidente Barack Obama e a cantora Beyoncé.

O importante papel das colagens de Roberts pode ser afirmado por ela mesma, ao se referir à obra *What If?* (uma grande instalação que exhibe os nomes de mais de 400 mulheres e meninas negras que foram dadas como desaparecidas e cujas histórias não são divulgadas na mídia):

“Sabemos que há pessoas que não vão se reconhecer e o que estou tentando dizer aqui”, diz o artista. “Espero que em algum lugar ao longo da linha, eu seja capaz de alcançar alguém que entenda seu lugar nisso e tente mudar.” (Roberts, 2021, tradução livre)

**Figura 30**

*What If?*



Deborah Roberts, 2021

(Retirado de: <https://www.artforum.com/print/reviews/202107/deborah-roberts-86369>)

É possível constatar que, embora tenha alcançado (e vem alcançando ainda mais) reconhecimento internacional, as colagens de Deborah Roberts vão muito além da materialidade ou da percepção estética. Seu trabalho não só propõe uma nova linguagem, como também trata temas de extrema importância. Além disso, também provoca e convida o espectador a uma posição ativa, o que traz à tona a literacia visual como elemento importante na interação entre obra e espectador.

### **Johanna Goodman**

Nascida no ano de 1969 e tem a cidade de Nova York como sede de atuação, Johanna Goodman se formou na renomada *Parsons School of Design* com um Bacharelado em Belas Artes em Ilustração em 1992. Goodman é uma artista exposta internacionalmente cujo principal meio é a colagem, apesar de ter seu início de carreira fundado na ilustração.

Em suas colagens, a artista trabalha diferentes temas como natureza, cidade, moda, ciência e política. Artista diversificada e atuante em seu perfil na rede social Instagram, onde frequentemente faz postagens, também cria ilustrações para jornais e revistas, capas de livros, redes hoteleiras e publicidade de produtos. Seus clientes incluem a *Fundação Sidney Hillman*, *The Paley Center for Media*, *Le Monde*, *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *The Washington Post*, *The Los Angeles Times*, *New York Magazine* e *Smithsonian Magazine*, entre muitos outros. Seu trabalho recebeu prêmios da *The Society of Publication Design*, *Arts/New York Foundation*, *American Illustration and Communication Arts*.

**Figura 31**

*capa da revista Glamour*



Johanna Goodman, 2020

(Retirado de: <https://www.johannagoodman.com/work/commissions-imaginary-beings>)

Seu principal projeto, que traduz sua relação com a colagem, é a *série The Catalog of Imaginary Beings*, que visa explorar o papel do indivíduo na história e na cultura popular. Utilizando diferentes materiais, como fotografias próprias e imagens encontradas (principalmente retiradas de arquivos históricos em bibliotecas, museus ou sites de domínio público), a artista iniciou o projeto em 2015. Quatro anos depois, já contava com mais de 350 imagens de indivíduos vestidos de objetos incomuns e colocados em um ambiente surreal. Nas palavras de Francesca Gavin, “os personagens de Goodman apresentam seus corpos ao espectador em toda sua beleza excêntrica e sobrenatural.” (2020, p.261, tradução livre) Em relação ao que possa representar os grandes corpos desses seres, Goodman reflete:

Parece que eu tenho alguns problemas com gula ou excesso. Eu me pergunto se essas mulheres cheias, excessivas e transbordantes em meu trabalho são uma saída para preencher alguns excessos que não consigo explorar no mundo real. Eu amo a sensação de grandiosidade e crescimento de expansão. (Goodman, 2020, p.261, tradução livre)

O gosto da artista pela moda é bem presente, e, ao afirmar esse sentimento, discorre sobre as possibilidades que surgem a partir de suas colagens: “Eu amo têxteis e cores e formas, e possibilidades criativas ilimitadas. Eu amo que todos nós podemos celebrar nosso próprio gosto e estilo pessoal através da moda e da arte e o ofício disso.” (Goodman, 2020, p.261, tradução livre)

**Figura 32**

*The Catalogue of Imaginary Beings, Plate No.425*



Johanna Goodman

(Retirado de: <https://www.johannagoodman.com/work/textureimaginarybeings>)

É interessante notar que Goodman não só expressa seus gostos, mas também desafia os limites do próprio mundo da moda. De certa forma, seu trabalho questiona a diversidade de idade, tamanho, raça e economia na moda. Além disso, as colagens da norte-americana são uma forma de resistência à rigidez da imagem perante o corpo, que, segundo ela, é uma imagem diminuta e apologética. Em contraste, as personagens da artista ocupam o centro das atenções e o espaço com seus pesos e formas. Assim, o corpo se torna “uma obra de arte ou a expressão de uma ideia.” (Goodman, 2020, p.261, tradução livre) Pode-se dizer que a artista desconstrói a ideia generalizada de corpo, ressignificando o mesmo ao associá-lo a uma crítica mais profunda acerca do que de fato representa.

Mais especificamente sobre o processo de criação, as colagens de Goodman são constituídas de várias camadas, sendo que várias imagens não são vistas quando a peça é finalizada. Para a artista esse mesmo material é crucial para o resultado final, uma vez que sua ideia inicial pode mudar completamente ao à medida que se depara com outras imagens ao longo do processo. Em relação aos meios utilizados, Goodman utiliza ferramentas analógicas e digitais.

Apesar da improvisação ser uma constância em seu processo, a escolha dos elementos e as configurações das figuras de Goodman é muito importante, uma vez que cada uma possui uma narrativa e existe em seu próprio cenário. Sobre isso, Gavin faz a seguinte análise:

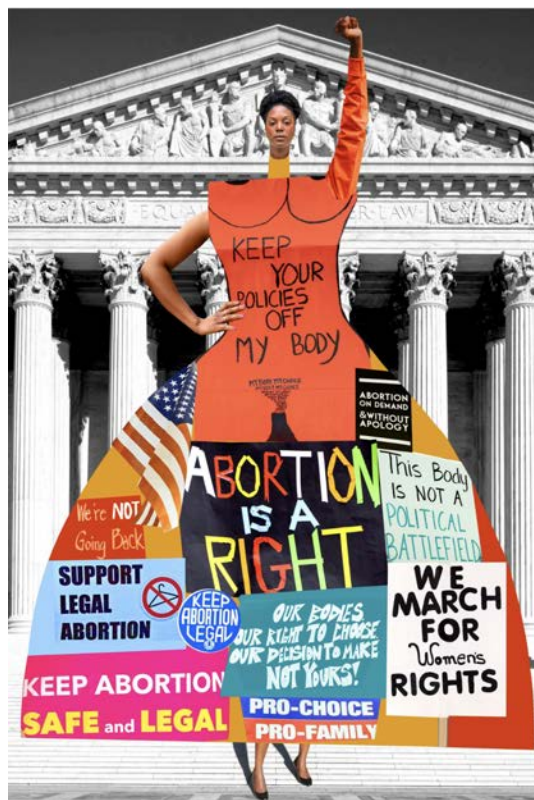
“Esses fundos são fundamentais para o clima e a narrativa de uma obra, sugerindo tempo e lugar sem precisar acrescentar detalhes. A cor une seu trabalho. As configurações se conectam tanto quanto outros elementos visuais, como roupas e sapatos. A natureza e a paisagem são também grandes temas recorrentes.” (Gavin, 2020, p.262, tradução livre)

Nas palavras da artista, “tudo o que vem à minha consciência simplesmente volta para as colagens.” (Goodman, 2020, p.262) E algo que possa ser identificado como tema pensado por ela é a política, especialmente após a eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos da América em 2016. O discurso político de Goodman pode ser identificado na série de imagens de protesto que produziu para a *Women’s March*, em 2017 (e que se desdobrou em outras produções também a favor dos direitos das mulheres). Sobre esta série e a importância da colagem como meio de comunicação, a artista afirma que “a melhor maneira de comunicar

minhas preocupações e divulgar minha mensagem foi e é fazer arte, e tentar fazer com que as pessoas a vejam”. (Goodman, 2020, p.266, tradução livre)

**Figura 33**

*The Catalogue of Imaginary Beings, Plate No.458*



Johanna Goodman

(Retirado de: <https://www.johannagoodman.com/work/political-imaginary-beings>)

Embora produza peças que carregam críticas e reflexões acerca de diferentes temas, Goodman assume uma postura muito interessante em relação à abordagem de suas ideias e o papel do espectador frente a ele. Em relação ao que desperta seu interesse, a artista trabalha os significados mais amplos sem se preocupar, sua preocupação reside na postura de quem a observa: “Não sou o tipo de pessoa que sente que tenho coisas realmente importantes e profundas que preciso transmitir ao espectador. Eu prefiro que o espectador transmita para o trabalho ou

para mim.” (Goodman, 2019, tradução livre) A ressignificação é uma constante em seu processo de criação.

É interessante apontar as possibilidades proporcionadas pelas colagens de Goodman. Além de vender peças em seu site, também tem impressões e originais exibidos em contextos de galeria. Logo se vê o apelo universal de seu trabalho, que atinge tanto o *mainstream*, quanto o mundo da arte.

### **Cydne Jasmin Coleby**

Cydne Jasmin Coleby nasceu no ano de 1993, em Nassau, nas Bahamas. É uma artista interdisciplinar e sua prática centra-se em colagens digitais e de mídia mista que investigam os efeitos transformadores do trauma, através de uma lente pessoal. Coleby obteve seu diploma em Belas Artes na Universidade das Bahamas (a mais alta qualificação artística possível no país), antes de trabalhar como freelancer em design gráfico. Depois de trabalhar com sucesso para várias entidades locais e, posteriormente, ser gerente de comunicação da *The Current: Baha Mar Gallery & Art Center*, Coleby voltou a se dedicar à prática artística em 2018 com seu trabalho na 9ª Exposição Nacional “*NE9: The Fruit and the Seed*” na Galeria Nacional de Arte das Bahamas. Desde então, seu trabalho se expandiu para outros continentes, atingindo um sucesso significativo no mundo da arte.

Através de suas colagens, a artista bahamense reflete sobre sua própria identidade e sobre como ela foi moldada e afetada pelas ações e pelo trauma de seus familiares atuais e de seus ancestrais. A própria artista define o que está por trás de sua obra:

O trauma nem sempre provoca uma resposta visceral. É a sutileza com que se sedimenta na vida cotidiana que pode ser a mais insidiosa, e também a mais difícil de identificar. Reunindo fotos de arquivos familiares, autorretratos e materiais mistos, construo imagens vibrantes celebrando a resiliência de minha família e parentes. Estou mais interessada nas maneiras pelas quais a complexa tecelagem da dinâmica familiar interpessoal nos molda em nosso devir coletivo. (Coleby, n.d., tradução livre)

Em relação ao que busca através de seu trabalho, Coleby acrescenta:

O trabalho serve como um caminho para eu questionar nossa capacidade de cura e de cultivar narrativas e identidades individuais e coletivas através da centralização intencional de experiências profundamente pessoais e formativas. Há um significado subestimado em relatos fervorosos e sinceros que detalham a maneira como encontramos maneiras de viver, prosperar e experimentar esta vida, e acho valioso ocupar espaço para essas histórias pessoal e coletivamente. (Coleby, n.d., tradução livre)

**Figura 34**

*A God Called Self: God Is Love*



Cydne Jasmin Coleby, 2018

(Retirado de: <https://www.cydnejasmincoleby.com/work/a-god-called-self>)

Para a artista, a colagem oferece possibilidades de criação que conversam com as escolhas temáticas, além de funcionar como recurso para a construção de novas narrativas e como compreensão de pensamento:

Quando penso sobre minha prática e como estou construindo experiências, identidades e ancestralidade, a colagem faz sentido, tematicamente. A técnica me permite extrair de uma narrativa existente e explorar como isso marca outra narrativa. Esteja eu infundindo uma combinação de experiências de uma única pessoa ou usando uma combinação de experiências de várias pessoas e mostrando como elas culminaram em um corpo, a colagem é bem-sucedida para articular esses pensamentos. (Coleby, 2021, tradução livre)

O deslocamento de sentidos proveniente das representações criadas por Coleby, assim como o aspecto não refinado proporcionado pela colagem, carregam um sentido para a artista:

Há também uma brutalidade ao cortar e colar, insinuando que essa justaposição de ideias e entidades não é necessariamente perfeita. Existe essa obsessão que as pessoas têm em ver a versão refinada e limpa das coisas, e não é necessariamente assim que a vida ou os humanos são. Há muita tensão que pode existir em uma única identidade, e essa tensão é honesta e humana. Ao apresentar minhas figuras dessa maneira, não é apenas uma representação que acho honesta, mas também uma que celebra essa ausência de refinamento. Tudo bem não ter tudo junto. (Coleby, 2021, tradução livre)

As cores, texturas e padrões utilizados têm como referência aspectos da vida e da história da própria artista. As cores vibrantes, por exemplo, refletem a vida vibrante nas Bahamas. (Coleby, 2021) O meio digital é bem marcante no processo criativo de Coleby, que descreve do seguinte modo:

Selecionar materiais é quase como tentar encontrar peças para um quebra-cabeça. Meu processo é totalmente digital no início. Esboço meus trabalhos inteiramente usando tecnologia e sei quase exatamente como será o trabalho antes de tocar na tela. Depois de

descobrir a composição, adiciono as texturas e os padrões no *Photoshop*. Meu objetivo é criar algo que não seja apenas esteticamente equilibrado, mas que se encaixe nas formas preexistentes e evoque uma energia particular. (Coleby, 2021, tradução livre)

O olhar do espectador (e consequentemente o caráter interpretativo da literacia visual), também é levado em consideração por Coleby. Um exemplo disso é que suas figuras estão frequentemente representadas de frente para o espectador, como se estivessem conscientemente dispostas para o olhar. Esta exposição não é encarada como um problema, pelo contrário, está diretamente ligada à relação entre artista, espectador e obra. Nas palavras de Coleby:

Ter meus olhos nas obras encontrando o olhar do espectador é uma forma de lidar com essa vulnerabilidade. Enquanto estou explorando as relações com as pessoas em meu trabalho, quero que o espectador saiba que eu as vejo olhando neste momento – semelhante a quando você encontra um olhar estranho depois de observá-lo por um tempo. Essa troca pode ser intimidadora, agressiva, convidativa ou sedutora. (Coleby, 2021, tradução livre)

**Figura 35**

*Ushered In*



Cydne Jasmin Coleby, 2021

(Retirado de: <https://www.trebuchet-magazine.com/cydne-jasmin-coleby-flawed-beauty/>)

Para exemplificar a potência do trabalho de Coleby, pode-se citar *Queen Mudda*, sua primeira exposição a solo na cidade de Londres, em 2021. A bahamense apresenta obras que reimaginam as matriarcas de sua família, combinando e sobrepondo imagens íntimas de arquivo com cores brilhantes e tecidos estampados em uma poderosa celebração das mulheres negras e da vida no Caribe. Outro assunto abordado pela artista é o desrespeito do retrato turístico das Bahamas. Segundo a curadora, também caribenha, Natalie Willis, as pessoas das Bahamas e do Caribe geralmente são vistas, em grande parte do mundo, como indivíduos em servidão. Esta bagagem é proveniente tanto dos traumas causados pela escravidão imposta pelo colonialismo, como de contextos atuais, como o serviço em hotéis e resorts. Entretanto, Willis (2021) afirma que *Queen Mudda* é um afastamento declarado disso, destacando o trabalho invisível das mulheres negras nos espaços domésticos e familiares.

Além disso, o aspecto da visualidade no atual contexto cultural é diretamente ligado às intenções da artista na construção de sua narrativa e de seus questionamentos, assim como analisa Willis:

Em um mundo supersaturado com presença de mídia digital e social (...) "ser" é aparecer. O ato de Coleby de aumentar a visibilidade de sua família - muitas vezes vestida com suas melhores, elegantes e radiantes imagens do ideal feminino - é um protesto parcial à exclusão histórica das mulheres negras no retrato clássico. (...) Ela força os olhos a olhar para essas mulheres, que seriam consideradas "comuns" sob muitos padrões globais, para ver a riqueza de espírito que reside em cada uma delas. Eles não são mais apenas reverenciados ou amados por sua família, eles agora são apresentados a nós de maneira quase debutante para que possamos olhar e oferecer apreciação e louvor. (Willis, 2021, tradução livre)

**Figura 36**

*Crowning Ceremony*



Cydne Jasmin Coleby, 2021

(Retirado de: <https://www.cydnejasmincoleby.com/work/queen-mudda>)

O impacto das obras de Coleby é confirmado pelas diversas exposições locais e internacionais em que participou, e pelo crescente reconhecimento e divulgação em mídias diversas pelo mundo. Além disso, esta notoriedade em expansão também é confirmada pela aquisição de trabalhos por colecionadores locais e privados (incluindo a coleção particular da aclamada consultora e curadora de arte, Maria Brito).

# CONCLUSÃO

O fazer artístico acompanhou o desenvolvimento do ser humano durante toda a história. Através do desenvolvimento de inúmeras práticas artísticas, não só a produção criativa foi se transformando, mas também a comunicação entre os indivíduos. Afinal, são incontáveis as existentes formas de linguagem, que podem ser criadas e estabelecidas em diferentes níveis de complexidade. A presente dissertação evidenciou a relevância de uma destas práticas: a colagem.

Desde o século XII, pelo menos, a colagem teve documentada sua presença como uma atividade cotidiana na sociedade. A utilização de diferentes materiais já refletia a gama de possibilidades oferecida pela colagem. Entretanto, foi no início do século XX, quando os pintores Pablo Picasso e Georges Braque adotaram a técnica para expandir suas estratégias representacionais e formas pictóricas, que a colagem assumiu um papel de destaque no mundo da arte. Sob esse contexto e retomando o pensamento de Julian Bell (2007) de que a história da arte é uma reflexão da história em si, esta pesquisa demonstrou como, até os dias atuais, a colagem ainda é entendida como uma importante ferramenta e instrumento de linguagem da Cultura Visual.

A partir das referências bibliográficas escolhidas, foi traçado o contexto histórico do desenvolvimento da colagem iniciado nas vanguardas artísticas europeias e confirmada a importância da prática para grandes artistas e movimentos que foram determinantes para a história da arte. Como exemplo disso, retoma-se a visão de Joseph Kosuth sobre a transformação da conceitualidade da arte trazida por Marcel Duchamp e seus *readymades*. É de suma importância ressaltar que tais representações não só influenciaram o fazer artístico, como também traduziram o comportamento, aflições e pensamentos que estavam presentes na sociedade no contexto em que foram produzidas. Vários destes representantes permanecem como grandes influências quando considerados os desdobramentos sociais, filosóficos e comunicacionais desde a Modernidade até a Hipercontemporaneidade.

Para compreender e comprovar como a colagem esteve — e está — presente nestas estruturas, foram destacados e analisados os principais conceitos que atravessam todos os estes momentos. Mostrou-se como a colagem carrega em si muitos outros elementos que vão além do simples recortar e colar, e, são nestas subjetividades que foram encontradas e estabelecidas as

explicações para que o objetivo da pesquisa fosse alcançado. Diante destas análises, foi demonstrada a presença de tais fundamentos ao longo dos grandes momentos de mudanças sociais e filosóficas vividos pela humanidade nos séculos XX e XXI. Sob o ponto de vista de grandes autores das referentes áreas, foram estabelecidas e legitimadas as relações entre a colagem (e seus conceitos) e as transformações culturais desde os tempos modernos. Tornou-se imprescindível salientar a “reprodutibilidade técnica” como forma de produção, o que foi validado por Walter Benjamin, que defendeu a relevância deste conceito na sociedade moderna, assim como as principais mídias como o cinema, a fotografia e os meios digitais, que se desenvolveram ao longo desse tempo (e que ainda são extremamente significativas), visto que estão diretamente relacionadas à colagem, como foi atestado por esta pesquisa. O caráter híbrido da construção das hipermídias salientado por Pierre Lévy, é um dos vários exemplos que sustentam tal afirmação.

A fim de responder por completo à problemática estipulada, abordou-se a cultura visual como a cultura que rege a interação social e a produção entre os seres humanos, sob os pontos de vista estético e simbólicos no âmbito da visualidade. Levando em consideração as relações entre indivíduo e imagem, e ponderando a ideia de que a colagem também pode se caracterizar como uma imagem em si, foram delineados aspectos importantes para que se entendesse como a presença da colagem pode ser percebida neste panorama. Por meio desta investigação, se provou ser determinante o conhecimento de que a imagem é uma linguagem heterogênea capaz de carregar diferentes interpretações e significados, além de representar novos discursos e críticas a respeito de um tópico. A complexidade e a pluralidade da imagem são sustentadas por pensadores como Georges Didi-Huberman e William J. T. Mitchell. Atrelado a isso, ao trazer a remediação e a hipermídia, viu-se que a cultura visual contemporânea tem se estruturado sobre artefactos digitais. Sendo assim, foi atestado o caráter híbrido de todas essas relações que permeiam a cultura atual. Em outras palavras, conclui-se que a integração de diferentes elementos como imagens, sons, textos, vídeos e animações, exemplifica tal característica e reflete diretamente a ideia da colagem. Constatação esta que é muito bem defendida pelos teóricos Jay David Bolter e Richard Grusin. O constante desconstruir e reconstruir, assim como o deslocamento e a produção de novos sentidos, se fazem presentes a todo o momento.

Por fim, a relevância e a popularidade da colagem como uma ferramenta criativa foram legitimadas por meio de diversos exemplos. Desde publicações e acesso a um aplicativo para dispositivos móveis que estimula crianças a criarem através da colagem, até trabalhos de artistas relevantes exemplificados por Deborah Roberts, Johanna Goodman e Cydne Jasmin Coleby, certificou-se que a colagem ainda se mantém viva. Permanece como um mecanismo fundamental para a produção cultural, assim como de forma mais subjetiva e conceitual nas variadas associações estabelecidas sob o contexto dos hábitos e práticas comunicacionais da atualidade. Levando tudo isso em consideração junto à constante evolução do aparato digital, torna-se válido ressaltar aqui a visão de Francesca Gavin (2020), de que a colagem é um meio artístico que pode capturar o momento que se vive hoje. A vida, acelerada por meio de nossas experiências digitais e da constante rolagem das mídias sociais de plataformas como Instagram e o TikTok, pode, assim como a colagem, parecer uma mistura visual de partes do corpo, anúncios, protesto e notícias.

Conclui-se, portanto, que a colagem é uma prática multidimensional e interdisciplinar, capaz de ser entendida como um conceito estrutural da sociedade dos dias de hoje. Para além disso, ao considerar a complexidade cultural da globalização, o intenso fluxo de informações, e as profundidades do indivíduo como um conjunto de referências, gostos e experiências pessoais, é possível apontar a colagem como uma grande metáfora do sujeito contemporâneo. Logo, a colagem não foi apenas uma forma de arte revolucionária de representação artística, mas permanece como uma espécie de metalinguagem visual da sociedade.

# REFERÊNCIAS

- Ades, D. (1996). *Photomontage*. Pantheon Books.
- Amiel, V. (2007). *Estética da Montagem*. Edições Texto & Grafia.
- Anastácio, S. M. G., & Silva, C. N. (2008). *As Narrativas e o Processo de Recriação do Sujeito - A Semiótica das Metáfora* (2º ed). Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Aragon, L. (1980). *Les Collages*. Hermann.
- Archer, M. (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Martins Fontes.
- Arte Contemporânea: uma introdução*. (2005). Martins Fontes.
- Aumont, J. (2004). *A imagem*. Papyrus.
- Barthes, R. (1974). *Novos Ensaios Críticos*. Cultrix.
- Baudelaire, C. (1986). *Oeuvres Complètes*. Robert Laffont.
- Baudelaire, C. (2010). *O pintor da vida moderna*. Autêntica Editora.
- Bauman, Z. (1998). *O Mal-estar da pós-modernidade*. Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Zahar.
- Bauret, G. (2010). *A fotografia: história, estilos, tendências, aplicações*. Edições 70.
- Bell, J. (2007). *Mirror of the World - A New History of Art*. Thames & Hudson.
- Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense.

- Benjamin, W. (2013). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores.
- Berger, J. (1999). *Modos de Ver*. Edições 70.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation - Understanding New Media* (2<sup>a</sup> ed. 2000,). MIT Press.
- Braune, F. (2000). *O surrealismo e a estética fotográfica*. 7 Letras.
- Cabanne, P. (1997). *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Editora Perspectiva.
- Campos, R. (2013). *Introdução à Cultura Visual*. Editora Mundos Sociais.
- Carvalho, Mi. de. (2015). *No princípio não era o verbo*. Debout Sur Lóeuf.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte Contemporânea — uma introdução*. Martins Fontes.
- Chaplin, S., & Walker, J. (1997). *Visual Culture: An introduction*. Manchester University Press.
- Chatel, M. (2020). Digital Montage: On Collage and the Legacy of Modernism. *Digital Art Weekly*.  
<https://medium.com/digital-art-weekly/digital-montage-on-collage-and-the-legacy-of-modernism-ac9043247c61>
- Coleby, C. J. ([n.d.]). *CYDNE JASMIN COLEBY*. Recuperado 25 de agosto de 2022, de <https://www.cydnejasmincoleby.com/>
- Costa, H., & Silva, R. R. da. (2004). *A fotografia moderna no Brasil*. Cosac & Naify.
- Cotton, C. (2010). *A fotografia como arte contemporânea*. Martins Fontes.

- Cran, R. (2014). *Collage in Twentieth-Century Art, Literature and Culture - Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. Ashgate.
- Cruzeiro, C. P. (2014). *Arte e Realidade - Aproximação, diluição e simbiose no século XX* [Tese de doutoramento em Belas-Artes]. Universidade de Lisboa.
- D'Angelo, M. (2006). A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Cultura e sociedade - Estudos Avançados*. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000100016>
- Danesi, M. (2000). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*. University of Toronto Press Incorporated.
- Deborah Roberts's Intricate and Thoughtful Depictions of Black Childhood* (C. Little). (2021, março 5). [Online].  
<https://hyperallergic.com/638448/deborah-roberts-interview-thoughtful-depictions-of-black-childhood/>
- Debord, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Contraponto.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4), 206–219.  
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>
- Vertov, Dziga. (1929). From Kino-eye to Radio-eye. Em *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov* (p. 85–91). California University Press.
- Eisenstein, S. (1977). *Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução*. Editorial Presença.
- Fontanille, J. (2007). *Semiótica do discurso*. Editora Contexto.

- Foster, H. (1999). *The return of the real*. The MIT Press.
- Freedman, K. (1994). Interpreting Gender and Visual Culture in Art Classrooms. *Studies in Art Education*, 35(3), 157–170. <https://doi.org/10.2307/1320217>
- Freedman, K. (2003). *Teaching Visual Culture - Curriculum, Aesthetics and the Social Life of Art*. Teachers College Press.
- Gagnebin, J. M. (1993). *Walter Benjamin: os cacos da história*. Brasiliense.
- Gavin, F. (2020a). A Brief History of Collage. Em *The Age of Collage - Contemporary Collage in Modern Art* (Vol. 3, p. 4–11). gestalten.
- Gavin, F. (2020b). *Cutting Edge - the reinvention of collage*.  
<https://www.ft.com/content/0dffa01-99be-4491-b3a7-f5f53a37a321>
- Genosko, G. (2016). *Critical Semiotics - Theory, from Information to Affect*. Bloomsbury Publishing Pic.
- Get Up, Stand Up Now: Q&A with artist Deborah Roberts* (B. Minamore). (2019). [Online].  
<https://artsandculture.google.com/story/get-up-stand-up-now-q-a-with-artist-deborah-roberts/JAVBtEJVSWazIg>
- Gil, I. C. (2011). *Literacia Visual — Estudos sobre a Inquietude das Imagens*. Edições 70.
- Goldsmith, S. (1983). The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 42(2).
- Greenberg, C. (1971). *Counter-Avant-Garde in Art International*. J. Fitzsimmons.

- Hall, S. (2000). *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. DP&A editora.
- Harvey, D. (1996). *Condição pós-moderna*. Loyola.
- Hernández, F. (2007). *Catadores da Cultura Visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional*. Mediação.
- Hobsbawm, E. (2001). *Atrás dos Tempos: Declínio e queda das vanguardas do século XX*.  
Campo das Letras.
- Hockney, D., & Gayford, M. (2016). *A History of Pictures - From the Cave to the Computer Screen*. Thames & Hudson.
- Hopkins, B. (1990). Modernism and the Collage Aesthetic. *Middlebury College Publications*, 18(2), 5–12.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2009). A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Em *Indústria Cultural e Sociedade* (p.4 a 44). Paz e Terra.
- Jameson, F. (1996). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática.
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Edições 70.
- Kahl, A. (2019, maio 15). Women's outfits made of wonderfully surreal collages. *WePresent*.  
<https://wepresent.wetransfer.com/stories/johanna-goodman-imaginary-beings>
- Kossoy, B. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial.
- Kosuth, J. (1973). Art after Philosophy I and II. Em *Idea Art*. Dutton.
- Krauss, R. (2007). *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes.

- Krauss, R. (2010). *O fotográfico*. Gustavo Gili.
- Lévy, P. (1996). *O que é o Virtual?* Editora 34.
- Lévy, P. (2000). *Cibercultura*. Editora 34.
- Lewen, S. ([n.d.]). *The Art of Collage*. Recuperado 11 de novembro de 2021, de <https://www.silewen.com/collage>
- Lipovetsky, G., & Charles, S. (2004). *Os Tempos Hipermodernos*. Bacarolla.
- Lyotard, J.-F. (1993). *O pós-moderno*. José Olympio.
- Marcondes, D. (2004). *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Zahar.
- Martins, R. (2008). *Visualidade e educação*. FUNAPE.
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want - The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- O'Reilli, Sally (2008). *Collage Diversions, Contradictions and Anomalies*. Em Blanche, Craig (2008) *Collage: Assembling Contemporary Art* (p. 8 -19). Black Dog.
- Plaza, J. (1996). As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. Em *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (p. 72–88). Editora 34.
- Prodanov, C., & Freitas, E. (2013). *METODOLOGIA DO TRABALHO CIENTÍFICO: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico* (2ª). Editora Feevale.

Rodari, F. (2007). Le collage, “nouvelle machine à voir”. Em *Invention et transgression: le dessin au XXe siècle*. Centre Georges Pompidou / Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon.

Rodrigues, A. D. (2010). Modernidade. Em *E-Dicionário de Termos Literários*.

<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/modernidade>

Santaella, L. (2014). Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. *Bakhtiniana. Revista de Estudos Do Discurso*, 9(2), 206–216. <https://doi.org/10.1590/S2176-45732014000200013>

Saraiva, J. A. B., & Leite, R. L. (2017). *Exercícios de Semiótica Discursiva*. Imprensa Universitária.

*Seeing and being seen: In a solo museum show Deborah Roberts asks us to look* (J. C. van Ryzin). (2021, fevereiro 27). [Online].

<https://sightlinesmag.org/seeing-and-being-seen-in-a-solo-museum-deborah-roberts-asks-us-to-look>

Seiferle, R. (2020). *Collage Definition Overview and Analysis*.

<https://www.theartstory.org/definition/collage/>

Seligmann-Silva, M. (2013). A “Segunda Técnica” em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (p. 21–52). L&PM Editores.

Silveira, A. (2021). *As Neo-Vanguardas*. RTP Ensina.

<https://ensina.rtp.pt/explicador/as-neo-vanguardas/>

Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. Cia das Letras.

- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. Editora Senac.
- Taylor, B. (2004). Collage: The Making of Modern Art. Em *The Art Book* (2º ed, Vol. 12, p. 58–59). Thames & Hudson.
- Terranova, T. (2004). *Network Culture: Politics for the Information Age*. Pluto.
- “The story enraged me” — US artist Deborah Roberts on her Child Q collage (C. Grant). (2022, julho 6). [Online].  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/07/deborah-roberts-child-q-beyonce-collage-london-school-strip-search>
- Touraine, A. (1995). *Crítica da modernidade*. Vozes.
- Trachtman, P. (2006). A Brief History of Dada - The irreverent, rowdy revolution set the trajectory of 20th-century art. *Smithsonian Magazine*.  
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/>
- Tucker, T. D. (2009). *Derridada - Duchamp as Readymade Deconstruction*. Lexington Books.
- Ulmer, G. L. (1989). *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*. Routledge.
- Valéry, P. (2003). *Degas dança desenho*. Cosac & Naify.
- Vertov, D. (1984). From Kino-eye to Radio-eye. Em *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. California University Press.
- Vilas-Boas, A. (2010). *O que é a Cultura Visual?* AVB.

Walton, M. (2021, abril 14). *Cydne Jasmin Coleby: Flawed Beauty* [Interview].

<https://www.trebuchet-magazine.com/cydne-jasmin-coleby-flawed-beauty/>

Wescher, H. (1976). *La historia del collage del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili.

Wiggershaus, R. (2010). *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Difel.

Wolf, J. (2012). *Neo-Dada Movement Overview and Analysis*.

<https://www.theartstory.org/movement/neo-dada/>