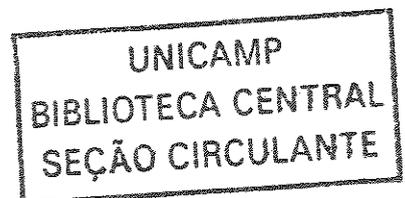


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ENTRE A ATRAÇÃO E A REPULSA

LAZARO ELIZEU MOURA

CAMPINAS - 2002



200304673

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	M865e
V	EX
TOMBO BC/	62129
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/03
Nº CPD	

CM00180093-9

BIBID. 285555

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

M865e

Moura, Lazaro Elizeu.

Entre a atração e a repulsa / Lazaro Elizeu Moura. --
Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Paulo Mugayar Kühl.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

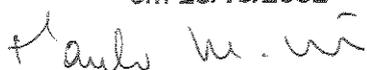
1. Artes plásticas. 2. Criatividade. 3. Criação (Literária,
artística, etc). 3. Vanguarda (Estética). I. Kühl, Paulo
Mugayar. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ENTRE A ATRAÇÃO E A REPULSA

LAZARO ELIZEU MOURA

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Lazaro Elizeu
Moura e aprovada pela Comissão Julgadora
em 28/10/2002



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Artes do Instituto
de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Artes sob
a orientação do Professor Doutor
Paulo Mugayar Kuhl.

CAMPINAS - 2002

Para Zalfa Moura,
que acreditou nos sonhos.

“Não acredite nunca no que diz um artista, veja,
antes, o que ele faz.”
- David Hockney

AGRADECIMENTOS

Ao professor Paulo Mugayar Kühl, entre tantas contribuições importantes, durante a realização deste texto, agradeço a liberdade que proporcionou-me, no desenvolvimento desta pesquisa acadêmica.

Ao professor Ernesto Giovanni Boccara, pela generosidade e incentivo nas diversas etapas deste processo.

Aos professores que integraram a minha banca de qualificação, Ernesto Giovanni Boccara e Luise Weiss, atentos ao meu trabalho e competentes nas informações que serviram de complemento para esta pesquisa.

À Luis Antonio Gagliardi Prado, Gilberto Vançan, Beth Moysés e Carlito Contini, que dividiram comigo os anseios e os obstáculos ao longo deste período.

À Irineu e Eurides Maranhão, que me receberam como filho e que apoiaram os meus estudos.

RESUMO

Esta pesquisa realizou-se a partir da análise de diversos trabalhos de minha autoria nas artes plásticas. O processo da realização dos trabalhos iniciou-se com formas tridimensionais, objetos, esculturas, instalações e partiu para suportes bidimensionais, desenhos e pinturas, que correspondem à fase atual. As obras que aqui foram descritas incluem trabalhos desde a época em que cursei a Faculdade de Artes Plásticas até o presente momento; em cada etapa, justifico as mudanças dos temas, dos materiais, das técnicas, além das influências recebidas do meio acadêmico e artístico. Para acompanhar este estudo escolhi o tema “atração e repulsa”, que serviu de eixo central durante o processo analítico. Além da temática principal, citei como referências alguns artistas, destacando os que me influenciaram: Marcel Duchamp, Nelson Leirner e Jeff Koons. O título, “Entre a atração e a Repulsa”, foi um caminho utilizado para questionar meus trabalhos e algumas situações do meu interesse, tais como: crenças, vida e morte, natureza, identidade, sexo, cultura popular e ironia.

ABSTRACT

This research was developed based on the analysis of various artworks that I produced. The process of artistic production started with the development of 3-D shapes, objects, sculptures, installations and pointed towards 2-D shapes, paintings and drawing – corresponding to the current stage. The artworks included in this research range from those ones I produced when I was studying Arts at university to the present moment. I analyse and justify the development of the themes involved in each stage of my artwork production, the techniques involved and materials used as well as the influence received from the artistic and academic environment. In order to guide such study, I adopted “attraction and repulsion” as a central theme of the analytical process. I also made use of some artists as reference in which a few of them played an important role in my work: Marcel Duchamp, Nelson Leirner and Jeff Koons. The title “Amongst the Attraction and the Repulsion” was employed to question my artworks and several situations of my interest, such as: beliefs, life and death, nature, sex, popular culture and irony.

SUMÁRIO

	página
Introdução.....	17
1. Escola	27
2. Histórias bíblicas	33
3. Novos rumos.....	49
4. Bichos e rendas	57
5. Figuras simples	67
6. Recortes	72
7. Retratos	80
8. Módulos e ironia	89
Ilustrações	99
Referências Bibliográficas	105

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa desenvolveu-se no momento que decidi analisar alguns processos de trabalhos ligados à linguagem das artes plásticas. Escolhi, para tanto, um tema que norteou as análises e reuniu algumas obras de artistas como referências e acompanhamentos para um mesmo assunto.

O tema atração e repulsa surgiu ao observar e perceber, no meu processo de trabalho, esta questão ou assunto central sempre presente. Desde os primeiros trabalhos, tenho procurado meios que despertem a atenção, ora pela forma, ora pela figura, materiais que atraíam a curiosidade, talvez pela própria estranheza de suas matérias como juta, ferragens, isopor, pêlos, ossos, tecidos sintéticos e transparentes, assim como conceitos ou propostas temáticas instigantes recheados de ousadia e sedução.

É possível entender o termo atração por intermédio de uma análise morfológica de cada item, cada parte de um conjunto de coisas, em uma composição, em um trabalho, porém, neste processo analítico e reflexivo não pretendo me aprofundar. Este título merece um estudo mais abrangente, partindo do significado de cada termo até uma pesquisa que levante padrões de comportamento entre povos distintos, suas particularidades, seus costumes, seus perfis psicológicos e culturais. Fico restrito, todavia, à descrição dos motivos que me levaram à realização dessas obras: o desejo sobre as figuras, a sedução das formas, a confiança nos temas

centrais, o encanto pelos materiais, a curiosidade sobre o inesperado, assim como as razões das mudanças de uma fase para outra.

Nesse percurso procurei e descobri condições atrativas que acrescentaram qualidades aos trabalhos que realizei. Entre tantas, posso citar as dimensões: os trabalhos aumentaram nos tamanhos e nos volumes, provocando um envolvimento maior através das estruturas de grandes portes; os novos suportes de materiais orgânicos como couros naturais, pêlos e ossos de animais, que chamaram a atenção pelo estado primitivo e também pelos problemas ecológicos; os materiais industrializados, na maioria tecidos sintéticos, nylon, plásticos e voile, que serviram de base para a confecção de obras atraentes, ora pelas cores vivas e fortes, ora pelas estampas simpáticas e ornamentais.

Aponto determinados nomes, objetos, além de situações, como referências atrativas para os meus projetos e trabalhos. Os personagens bíblicos, Cristo, os apóstolos, Caim e Abel, surgem nas obras iniciais como figuras envolventes por razões ligadas às crenças. Mais adiante, trabalho com insetos e animais, entre eles: porco, formigas, mosca, piranhas, decorados e estampados, procurando uma forma encantadora e agradável. Finalmente, minha própria imagem, juntamente com figuras de pessoas e personalidades de um circuito popular, como modelos, atores, artistas plásticos, dos quais realizo alguns retratos e composições, criticando e ironizando a aparência como um veículo de atração e sedução. Uso também a imagem de objetos: garrafas, utensílios domésticos, frutas e até mesmo a boneca Barbie para traduzirem os temas e nomes que envolvem

as obras. Todos agrupados e reunidos em torno de situações atrativas percebidas através da expressividade de cada obra, das qualidades técnicas nos trabalhos ou nas variedades dos suportes em nas caixas de madeiras polidas e laqueadas, objetos do cotidiano e refinados tecidos transparentes, sintéticos, estampados e brocados.

Uso a palavra atração nesta pesquisa como um termo que liga formas e figuras a temas e conceitos, um meio de união entre determinado material e uma situação específica onde ele estaria inserido, um elo entre o gosto popular pela aparência externa e o prazer implícito na obra. Não pretendo, no entanto, usá-la para uma análise deste gosto ou deste prazer, nem mesmo procuro definições nos campos da sociologia ou psicologia; apenas trato de questões ligadas à estética e à plástica, mais especificamente o gosto e o prazer percebidos no momento da apreciação de uma obra.

Em contrapartida, utilizo aqui o termo repulsa, capaz de traduzir o oposto do fenômeno atrativo. Atribuo a ele um ato ou efeito de repelir – uma repugnância, uma aversão à determinada coisa ou questão, uma oposição energética de uma pessoa devido à violação de certo direito, uma recusa sobre certos valores morais, uma ojeriza, um nojo de algum material, um repúdio, um asco.

Trato da repulsa, neste texto, como uma sensação de descontentamento diante de determinadas questões, tais como crenças, ideais, moralidades, além dos prazeres e como eles são vinculados ou associados às formas, figuras, materiais e composições nas obras e nos projetos artísticos. É certo que determinadas referências, elementos, figuras, formas ou temas nem sempre estarão

inseridos nos conceitos e nas definições de repulsa, quando analisados com base em outras culturas, regiões e fontes. Entretanto, existe um padrão de gosto popular que será considerado neste processo, que corresponde à capacidade humana de aceitar ou recusar algum trabalho, quando este se distanciar das referências artísticas ou não estiver nas condições da ordem tradicional.

Todos os trabalhos que contêm uma crítica ou ironia podem provocar uma sensação repulsiva quando observados, justamente porque colocam em risco a certeza sobre um assunto qualquer. A condição do que é certo ou errado muitas vezes é ditada pela cultura e pela mídia. Quando uma obra pertencente a uma cultura em particular for questionada em seus próprios valores, poderá ser repelida ou não ser aceita para os seus padrões e convívios sociais. De qualquer maneira, utilizo a palavra repulsa nesta pesquisa como um termo para justificar os motivos que levam determinadas obras e características a serem vistas como algo desagradável e não aceitável.

Da mesma forma que o termo atração, a repulsa também não será analisada buscando as especificidades, as análises morfológicas, pois ela também requer um estudo mais profundo e detalhado. Apontei estes termos como base para um início de trabalho, mas no momento que percebi sua complexidade e extensão, optei por fazer uma análise da minha trajetória e dos meus trabalhos decorrentes desse percurso. Esta temática, que é do meu interesse, deixo para uma seqüência acadêmica. Pretendo retomar, no projeto de doutorado, os termos atração e repulsa, desta vez dirigidos aos significados e às condições que os envolvem.

As obras que cito ao longo deste texto apenas auxiliam a compreensão das análises sobre os meus trabalhos; elas pontuam o momento de cada período que passei e as mudanças que ocorreram.

Selecionei alguns artistas plásticos que serviram-me de modelo: Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Nelson e Jac Leirner, Carmela Gross, Daniel Senise e Jeff Koons. No entanto, aponto uma afinidade maior, não apenas em uma obra ou outra, mas na postura e no conjunto de suas obras com os artistas Marcel Duchamp, Nelson Leirner e Jeff Koons.

Duchamp, pela importância do pensamento sobre qualquer elemento escolhido e manuseado como arte. Os artistas da atualidade procuram nele referências que fortalecem a arte contemporânea.

Os meus primeiros trabalhos partiram do “objeto de arte” e Duchamp foi, portanto, a base estrutural para a realização desses trabalhos que cresceram e se transformaram em esculturas e instalações. Essa mudança ocorreu enquanto eu ainda frequentava a escola de artes plásticas, e o então professor, Nelson Leirner, teve um papel de fundamental importância nesse processo. Leirner representou para mim algo além do mestre e orientador; foi também o modelo de artista que procuro seguir até os dias atuais.

Todos os trabalhos que venho desenvolvendo carregam as indagações decorrentes do pensamento “duchampiano” ou da “escola de Leirner”. Todavia, encontro em Jeff Koons uma porta para uma nova direção. Vejo nele o exemplo de liberdade, necessário para um artista.

Koons avança no tempo, com as linguagens ousadas e polêmicas, sem perder o respeito e a atração por materiais e elementos tradicionais. Usa as inovações tecnológicas, mas mantém as estruturas da história da arte, tais como a pintura, a escultura e a fotografia, organizadas no contexto contemporâneo.

Relato o processo de desenvolvimento do meu trabalho e como foram marcadas as etapas evolutivas dessa trajetória, desde o momento que escolhi uma escola de artes até o atual momento, onde me encontro como um profissional nas artes plásticas. A forma de expor esse processo corresponde à apresentação dos motivos que me levaram à realização dos trabalhos, os problemas encontrados nesse caminho, as mudanças que aconteceram e a razão dessas mudanças.

Dividi esta pesquisa em oito subtítulos: Escola, Histórias Bíblicas, Novos Rumos, Bichos e Rendas, Figuras Simples, Recortes, Retratos, Módulos e Ironia. Cada subtítulo mostra, em detalhes, o momento ou a fase dos trabalhos, assim como aponta uma nova direção que compreende o processo posterior de elaboração de uma outra produção artística.

No primeiro, intitulado “Escola”, explico o motivo de ter procurado uma instituição acadêmica de artes plásticas, justifico em que medida essa experiência foi importante no decorrer da minha formação como artista, o aprendizado das técnicas, a disciplina nas oficinas, a exigência dos professores e também o incentivo na produção de obras.

Em “Histórias Bíblicas” relato algumas influências das passagens e das personalidades descritas na Bíblia, assim como os assuntos e elementos que fizeram parte do processo inicial de trabalho. As obras nesse período foram elaboradas e realizadas, em sua grande maioria, em estruturas tridimensionais: escultura, objetos e instalações.

A seqüência denominada “Novos Rumos” mostra a fase posterior onde apresentei uma nova maneira de pensar e realizar trabalhos em artes plásticas. Houve ali uma preocupação com a rotina de uma temática, e por conseguinte, houve a necessidade de romper com tais tendências buscando novos meios, novos materiais e novas técnicas.

A parte “Bichos e Rendas” revela, além da solução escolhida para a confecção de novas obras, o início de uma representação figurativa em planos e suportes bidimensionais. Expõe a escolha de determinados animais e o porquê de suas presenças na composição. Nesse momento iniciam-se outras formas para os trabalhos que chamo de módulos. São peças trabalhadas isoladamente, porém agrupadas para exposição e apreciação.

Em “Figuras Simples”, exponho a maneira como os novos elementos, as novas estruturas e formas receberam um incentivo maior, as chamadas imagens sedutoras. Apresento figuras pintadas em objetos e peças, ilustrando um certo grau atrativo, ora pela própria aparência simplificada, ora pela condição de estarem combinadas e agrupadas entre si.

Na parte sobre os “Recortes” inicia-se a atual fase, onde apresento um novo suporte para as pinturas: o tecido transparente conhecido como “voile”. Nesta fase recorro a determinadas

figuras, bem como a seus significados, para traduzir ou interpretar de forma irônica algumas questões do comportamento do homem. Essas imagens entram na composição sob a forma de recursos críticos para esses assuntos.

Os “Retratos” estão dentro do mesmo formato utilizado na fase anterior, porém exploram a imagem de pessoas conhecidas pelo seu papel num contexto social, pela história do mundo ou pela mídia. Entre as experimentações com a minha própria imagem – os auto-retratos – estão alguns personagens bíblicos, heróis, mitos, artistas do meio popular, santos, deuses, ícones da indústria e do comércio.

Finalizando, incluo um conceito nas obras, que chamo de “Módulos e Ironia”. Uso estes termos para ilustrar aspectos duvidosos que vejo em determinadas formas, nos produtos de consumo, nas expressões humanas, nas leis, nas organizações de uma sociedade, e para mostrar o processo repetitivo ou modular de como as obras são expostas. Relaciono o emprego dos materiais sintéticos como o voile, os tecidos estampados e fabricados pelas indústrias, as tintas plásticas e as molduras acrílicas, com a adequação das figuras fúteis, por vezes banais, atrativas ou não, representadas soltas e recortadas nas superfícies dos suportes e módulos.

A descrição das obras auxiliam na compreensão do título desta pesquisa, considerando que “atração e repulsa” foram termos extraídos das análises e leituras dos resultados plásticos dos trabalhos. Mostro, portanto, como as formas, as figuras, os suportes e os materiais foram

combinados e quando esses elementos estiveram vinculados a um determinado tema ou argumento.

Desde o primeiro trabalho, descrito e exibido neste documento, até os projetos em andamento, poderão ser localizadas características atrativas e repulsivas, quando observadas em estruturas que propõem uma nova representação física de algumas questões ligadas ao homem e seu meio, assim como os formatos e figurações analisados como criações decorrentes de propostas temáticas. Em vários trabalhos existem inversões de significados, substituições de algumas figuras por outras, alterações nas formas convencionais e a maneira de mostrar estas situações através das estruturas físicas, das combinações das formas, das figuras que traduzem um conceito e dos materiais utilizados, o que pode gerar um desconforto no momento da apreciação. Esse estado de incômodo, por vezes localizado nos trabalhos, advém da relação entre o motivo ou o argumento abordado na obra e a forma de sua realização.

1. ESCOLA
2. HISTÓRIAS BÍBLICAS
3. NOVOS RUMOS
4. BICHOS E RENDAS
5. FIGURAS SIMPLES
6. RECORTES
7. RETRATOS
8. MÓDULOS E IRONIA

1. ESCOLA

Existem diversos caminhos para alguém chegar ao ofício das artes plásticas. Alguns procuram mestres, professores especializados, escolas, faculdades ou até mesmo encontram um meio através do exercício autodidata. Por outro lado, a carreira de um artista pode iniciar-se no momento em que ele escolhe um curso como Artes Plásticas, devido ao interesse em aperfeiçoar ou desenvolver um potencial criativo ligado a expressões e manifestações artísticas. Essa escolha está relacionada, geralmente, com a facilidade no manuseio de materiais como argilas, metais, madeiras, tecidos, objetos industrializados, além de outros componentes. O artista transforma, adapta e constrói esses elementos em estruturas, imagens e instalações, resultando em indivíduos atentos à linguagem plástica direcionada para a tridimensionalidade. Essa escolha aponta também os que compreendem o meio onde vivem, as figuras da natureza, a paisagem e o movimento de formas no espaço, representando tais referências por intermédio do desenho.

Outro grupo que chega até a escola de artes desenvolve a capacidade de olhar o mundo com todos os seus integrantes e de representá-lo usando para tanto recursos como as técnicas da pintura, os diversos pigmentos e as combinações cromáticas.

Existem também pessoas que procuram um curso de artes plásticas para estudar os movimentos artísticos, atraídas pela história do homem e da arte e o seu desenvolvimento ao longo dos tempos.

É certo que outros motivos levam interessados à academia de artes e a consequência desse envolvimento resulta em outros rumos, uma vez que as experimentações com diversos materiais, as técnicas e os ateliers, a tecnologia e os multimeios favorecem novas linguagens artísticas.

O motivo pelo qual procurei a escola de artes esteve localizado em algum desses pequenos exemplos citados anteriormente. Não houve pretensão específica em nenhuma modalidade artística ou no futuro que essa escolha traria. O desenvolvimento do curso com suas particularidades em cada disciplina, as experiências em ateliers bem como os resultados dos exercícios foram estruturando o perfil artístico que eu poderia ampliar e aprofundar. Aprendi e desenvolvi o hábito de pensar sobre cada escolha, técnica, suporte e material envolvido. Discuti a razão dos temas para cada trabalho assim como a necessidade deles, o gesto, a composição, a forma e o espaço. Nada ficou ao acaso, considerando todos os experimentos frustrados, além dos erros, como etapas ou processos fundamentais para um trabalho apresentável e possível na linguagem artística.

A escola de artes proporcionou-me conhecimento e referências de obras e artistas, desde a Pré-História até o momento contemporâneo, através da disciplina e das preocupações com seus trabalhos, partindo de simples experimentos em ateliers até complexos projetos de apropriações espaciais onde envolviam equipes e montagens especiais. Enfatizou a necessidade do trabalho constante, da dedicação, da persistência e das atividades permanentes para um artista no exercício da profissão.

Os trabalhos mais significativos iniciaram-se em 1990, período em que fiz o 4º semestre do curso de artes plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP. Nessa época desenvolvi diversas atividades em ateliers, nos quais pude experimentar alguns materiais alternativos como partes de móveis usados e objetos de madeiras, ferros e metais velhos, recipientes plásticos, embalagens em desuso. Esses materiais eram transformados e combinados de várias maneiras, resultando em esculturas ou instalações com formas tridimensionais.

Alguns artistas como Robert Rauschenberg, Joseph Beuys e Louise Bourgeois eram citados nas aulas e suas obras serviram como referências para análises e reflexões sobre a linguagem da arte tridimensional. Foi no conjunto da obra de Marcel Duchamp, porém, que comecei a perceber elementos ou questões voltadas para o que era de meu maior interesse. A complexidade que notei na maneira como Duchamp concebia seus trabalhos, assim como as inúmeras discussões com professores e colegas de curso, resultaram nos meus primeiros projetos e objetos de arte que posteriormente foram analisados, não apenas pelos aspectos formais, organizações e construções técnicas, mas também pelos significados ou argumentos que esses trabalhos pudessem sugerir. Das incontáveis reflexões sobre as atitudes de Duchamp e suas obras, extraí referências que transformaram-se em premissas básicas para as realizações dos meus primeiros trabalhos, que procuravam por um sentido, uma razão lógica diante de alguma situação.

Busquei nos readymades a possibilidade de apresentar um trabalho capaz de transmitir meu posicionamento crítico sobre a forma e a utilidade de um determinado objeto assim como a transformação dele num mero suporte retentor de uma interferência plástica. Segundo Octavio

Paz, “Em alguns casos os readymades são puros, isto é, passam sem modificações do atestado de objetos de uso do ‘antiobras de arte’; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos”.¹

Os trabalhos cresceram em conteúdo e técnicas, quando nesse momento e nos dois semestres posteriores, tive contato com o professor Nelson Leirner, que analisou e criticou minhas atividades artísticas, sempre incentivando e exigindo em cada obra, atenção e procura de razões que justificassem aquelas realizações. As aulas e orientações de Leirner aludiam à Duchamp, porém instigavam os alunos a buscar questionamentos e indagar sobre o momento da arte atual.

Os readymades poderiam ser resgatados na atualidade com o mesmo princípio de antiarte? Dúvidas como esta acompanhavam-me diariamente, e insatisfeito com a repetição da forma duchampiana, iniciei um processo de reflexão sobre a razão dos meus objetos de arte.

Maria Izabel Branco Ribeiro no livro “Por que Duchamp?” citou: “Ao determinar a impossibilidade do surgimento de um continuador à sua proposta, Marcel Duchamp tornou-se uma espécie de fundador de uma tradição do pensamento artístico a partir dos anos 20 deste século estabelecendo uma ‘dinastia’ em que aspectos duchampianos são retomados, adaptados e comentados, mas nunca reproduzidos. É possível nomear a influência de Duchamp em artistas posteriores a ele, porém não existem seus seguidores, no sentido de nomeação de um ‘grupo duchampiano’. A impossibilidade de repetir o ato eletivo de Duchamp, baseado na apropriação, sem envolvimento, de qualquer forma, ao modo de um encontro entre dois ou mais objetos

¹ Octavio Paz. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977. p.49.

apenas regido pela hora e local que determinaram sua relação, é mais uma das ironias que propõe. A aplicação do método para a criação de um ready-made com intenção de obter resultados semelhantes aos de Duchamp torna-se ineficaz, pois implica sempre referência e comentário ao artista francês, anulando o sentido de neutralidade, quando não diluindo as propostas iniciais.”²

Da referência duchampiana ficou o desejo de romper com os valores, quer estéticos, quer conceituais. Essa ruptura desencadeou um processo eliminatório onde procurei a essência de uma ideia ou a brutalidade de um material como características principais para a realização de uma obra. Não me interessava, num primeiro momento, a aparência agradável de uma forma; ao contrário, optei por elementos dramáticos, agressivos, velhos e em decomposição. Vieram as velhas caixas de madeiras, sucatas, ferros contorcidos, objetos quebrados, tecidos sujos e elementos orgânicos como pele de animal, sangue, chifre, osso, terra e cera de abelha.

Concluí que o agrupamento de alguns destes elementos, organizados e dispostos no espaço, poderia justificar uma atitude de protesto, uma subversão de valores, uma posição de descontentamento com algo – até mesmo, uma crítica social. A transferência de um componente deteriorado, do seu sepultamento para um espaço limpo ou para o pedestal de uma obra artística, implicaria uma repugnância sentida no momento de sua exposição; já que essa situação seria a exaltação do grotesco, provocando então, uma espécie de repulsa ao anti-belo. No entanto, como na reutilização do ready-made, a apropriação do repugnante, apresentada como fórmula para o

² Maria Izabel Branco Ribeiro. *Nelson Leirner – Por que Duchamp?* São Paulo, 1999. p.58.

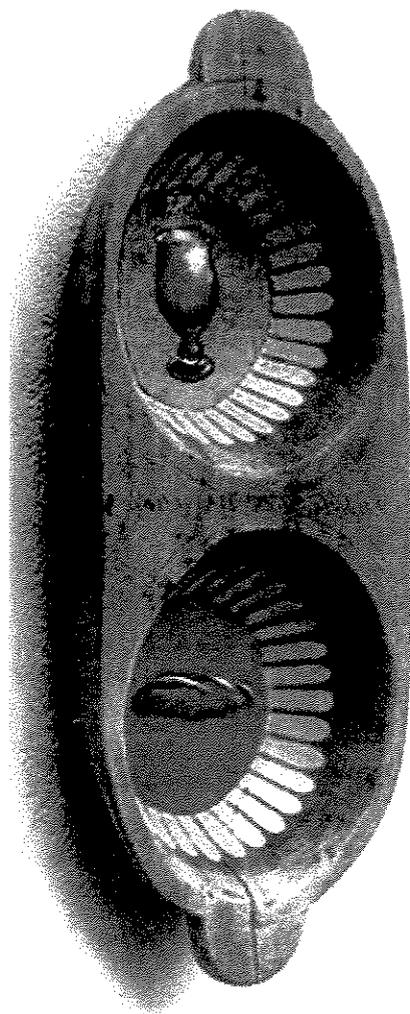
choque, não me pareceu satisfatória. Era preciso um envolvimento maior com o trabalho, algo além da constatação de sua morte.

2. HISTÓRIAS BÍBLICAS

Ainda nas aulas de tridimensional do 4º semestre mostrei uma série de trabalhos que propunha, além de sua forma plástica, uma reflexão sobre religiosidade e crenças. Sempre estive preocupado com o modo – na maioria das vezes imposto – pelo qual grande parte dos ensinamentos religiosos, atribuições à fé e credulidades em forças espirituais são apresentados aos homens. Existem diversas opiniões sobre esses temas, leituras e análises a respeito do que é correto, verdadeiro, justo, bem como a reprovação sobre tudo que a estes se opõem. Optei, no entanto, por buscar no centro deste conflito motivos para iniciar um processo de trabalho: inserir em estruturas tridimensionais o que considero uma problemática mundial. Pareceu-me desafiador, além de ser um meio para defender uma opinião, usando como recurso a expressão das artes plásticas.

As propostas eram livres desde que as estruturas fossem realizadas nas três dimensões: altura, largura e profundidade. Não havia um tema central como referência ao grupo de estudantes, mas utilizei como ponto de partida para a manufatura das obras algumas passagens bíblicas que ditaram as leis e normas exigidas aos povos antigos. Com tal escolha, fiz trabalhos nos quais pude defender alguns conceitos estéticos associados a um posicionamento diante dos valores cristãos da atualidade. Um dos trabalhos tridimensionais que apresentei foi chamado de objeto de

arte, devido à apropriação de um utensílio artesanal com funções domésticas, reutilizado como uma peça artística.



1

A peça corresponde a um objeto de madeira com duas cavidades côncavas simétricas, normalmente destinado a um porta-alimentos. No interior de um lado pintei um cálice com vinho e no outro espaço, um pão. As duas figuras estão retratadas no centro de duas formas circulares com as bordas semelhantes a raios. Na superfície, entre as duas representações, gravei o texto: “Nada me faltará, Pai”, passagem bíblica retirada do livro dos Salmos, 23.01 (ilustração 1).

A referência de Duchamp é assumida, uma vez que existe aqui, ora uma espécie de ready-made com a transformação de uma peça banal em um suporte para abrigar um texto bíblico, ora a apresentação de uma pintura com imagens de alimentos dentro de um recipiente vazio.

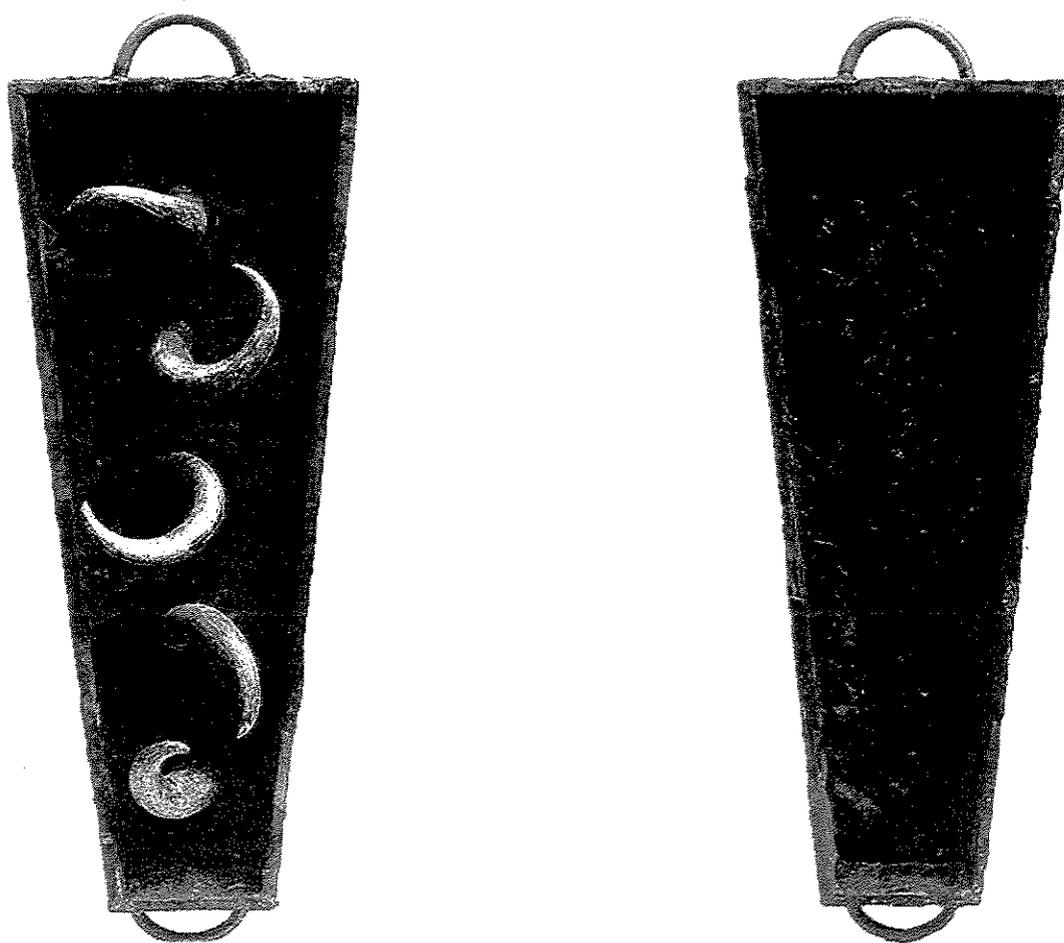
Nesse momento, começa a surgir um grau de ironia que eu desejava inserir nos trabalhos, porém ainda não claramente definido. Somente mais tarde, com o próprio amadurecimento na realização de obras e as experiências em ateliers, fui percebendo o quanto esse teor crítico ganhou importância na elaboração das propostas e dos projetos.

Usei a Bíblia como referência e base para muitos exercícios. Nela pude perceber que havia material consistente para a elaboração de vários projetos escultóricos e objetos de arte, pois as histórias e profecias poderiam ganhar novas leituras e representações. Naturalmente os trabalhos abordariam as questões formais da estética e da plástica, mas estariam amparados pela força literária e histórica do livro.

A maneira convencional e única para estudar os textos bíblicos, a interpretação restrita aos padrões religiosos bem como anti-cristãos, desafiavam-me a novas possibilidades e adaptações. Assim sendo, construí duas esculturas que propunham leituras que iam além de suas estruturas formais. No díptico “Caim e Abel”, procurei elementos e materiais que simbolizassem ou traduzissem a história da vida dos irmãos. Ocorreu-me substituir conceitos de ódio, inveja, ira, por algo agressivo, bruto. Para tanto, escolhi chifres de animais. Em contrapartida, usei sangue como representação para fragilidade, vida e pureza. Esses elementos foram utilizados na

execução das esculturas como componentes orgânicos e naturais. Qualquer outra matéria, como tintas ou peças industrializadas, não carregaria a dramaticidade que me era fundamental.

O díptico era composto por dois caixões de madeira com alças de metal. Cada um tinha a altura de uma pessoa e eram estruturas para serem apoiadas em paredes ou similares. Dessa forma as peças ficavam paralelas ao espectador (ilustração 2).



Os caixões foram revestidos com couro de animal bovino, sendo que o intitulado Caim continha cinco chifres enfileirados no seu interior, e o Abel, recebeu grande quantidade de sangue dentro do espaço. O resultado desse depósito de sangue foi a coagulação e posteriormente o efeito de uma crosta matérica craquelada.

Este trabalho evidencia a ruptura com a figura do readymade, iniciando, portanto, a construção de um suporte escultórico ou de estruturas que não possuam finalidades específicas e utilitárias. Os materiais orgânicos e em processos de destruição, no entanto, continuam e ganham uma independência do seu estado original. Os chifres, as peles dos animais, o sangue, o ferro velho e as caixas velhas formam um corpo estranho no seu aspecto figurativo, porém oriundos de uma mesma fonte. O objeto abandona a posição de deslocamento sendo rerepresentado com outra aparência.

Sempre estive preocupado com a apresentação de um trabalho artístico e a disposição dele no espaço; a organização dos materiais, a forma estrutural mais adequada para cada peça, a relevância dos elementos integrantes, a localização dos componentes, assim como o tema da obra. Em nenhum momento iniciei um trabalho sem um projeto inicial. O processo para a construção de uma determinada obra sempre partiu de um argumento sobre um problema, do desenho e da pesquisa sobre os materiais envolvidos. Com este procedimento desenvolvi o hábito de olhar para aquilo que me interessava e imaginar tal elemento, ou situação, transformado e organizado em uma obra de arte. Essa maneira de organizar as coisas resultou em um procedimento onde todos os meus projetos continham uma espécie de ordem entre os componentes. Esta característica de organização é percebida na maioria dos trabalhos, como por exemplo, no díptico Caim e Abel, onde as caixas suportes possuem a mesma forma e dimensões, os chifres presos na base têm o mesmo espaço entre eles e as quatro alças de ferro são parafusadas na região central dos módulos.

Além dos materiais organizados e normalmente amparados por um conceito, percebi que o tamanho das peças era fundamental no momento de sua construção. O material bruto, envelhecido pelo tempo, quase efêmero, exercia uma provocação maior quando as peças aumentavam de médio para grandes dimensões. A atração por uma estrutura de grande porte era mais intensa devido à força que a obra suscitava.

A dimensão de um trabalho entrou para o meu grupo de questões fundamentais toda vez que um projeto era iniciado.

Os anos 80 foram marcados por algumas inovações nas artes plásticas e era possível encontrar diversos artistas dessa década ultrapassando os limites dos suportes e dos espaços. Nomes como Carlito Carvalhosa, que trabalhava com parafina, criando imensas placas dispostas em paredes; Nuno Ramos, que depositava camadas cada vez mais espessas de tintas sobre telas de grandes formatos; Flávia Ribeiro usava látex ou cera de abelha fundida com pigmentos em suas lonas recortadas e costuradas, deixando à mostra enormes combinações de tons terrosos resultantes da técnica de encáustica; Sérgio Romagnolo, que revestia esculturas com placas de plástico, onde a tradicional modelagem era coberta por imperfeitos acúmulos de material artificial; Luiz Zerbini, que pintava gigantescas telas com tinta aquosa, representando paisagens e interiores, quase como grandes cenários domésticos; e Daniel Senise, com seus suportes cobertos de voile que

deixavam à mostra materiais em decomposição, resíduos e marcas de poeiras do tempo. Todos estes artistas foram referências e incentivos para uma nova geração. Os estudantes das artes também queriam romper com os formatos e suportes tradicionais, ampliar os recursos técnicos. Assim sendo, era possível encontrar vários trabalhos com propostas ousadas em exposições de artes emergentes.

Como esses estudantes, eu também ansiava por novos formatos e suportes. Eu já havia iniciado e queria desenvolver trabalhos em escalas cada vez maiores, algo que invadisse os espaços convencionais normalmente disponíveis para exposições.

A geração 80 ditava as novas tendências naquele momento e algumas obras destacaram-se no circuito das artes, como a instalação de Jac Leiner na XX Bienal Internacional de São Paulo. Esse trabalho consistia no revestimento de uma sala com sacolas plásticas, estampando propagandas de lojas que a artista recolheu em vários lugares do mundo, costuradas justapostas sobre manta acrílica (ilustração 3).



Ao entrar nessa instalação, senti-me hipnotizado, considerando que não havia nenhum espaço descoberto, devido ao excesso de informações visuais contidas nas estampas das embalagens

plásticas. Era um trabalho envolvente e percebi que, estando dentro da instalação, seria difícil não ser atingido pela proposta da artista. A montagem não destacava qualquer propaganda: todas, dispostas lado a lado, acumulavam uma grande massa de cores e textos. A sensação que tive, de total envolvimento com um trabalho, levou-me a acreditar na capacidade de sedução exercida por uma obra, quando apresentada num espaço onde o espectador se sentisse acolhido.

Nesse período, projetei uma obra que pretendia questionar os planos bi e tridimensionais. Novamente incentivado pelos escritos bíblicos e pela pintura de Leonardo da Vinci, “A última Ceia” (ilustração 4), fiz uma releitura deste tema com um trabalho envolvendo lona, madeira, isopor, metal e tintas (ilustração 5).



Nesta obra, que intitulei “A Ceia”, substituí as conhecidas figuras humanas da Santa Ceia, de Da Vinci, por formas retangulares. A disposição dos personagens seguiu a ordem vista na representação do pintor italiano, porém não no sentido linear, apenas separando seis nomes de apóstolos à esquerda do Cristo e seis à direita. Os retângulos foram distribuídos sobre uma base quadricular preenchendo três camadas horizontais. Cada retângulo, correspondente a um nome, foi costurado na lona suporte, que media 300cm de altura por 350cm de largura.



Dentro de cada estrutura retangular foi colocado um enchimento com flocos de isopor, posteriormente foi fechada, com hastes de madeira e ferro.

É comum ouvirmos sobre problemas sociais, culturais e econômicos no mundo. A falta da educação, bem como a miséria, estão no cotidiano de inúmeras pessoas, e muitas vezes o apego à fé, a esperança de uma vida melhor, decorrente da dedicação cristã, surgem como soluções imediatas ou mesmo medidas para suavizarem e cobrirem essas deficiências.

No trabalho “A ceia”, inseri o texto bíblico retirado do livro de Mateus 15.32-39: “Então o Filho pegou os pães, agradeceu ao Pai e os multiplicou para que todos comessem. Quatro mil homens comeram e ainda sobraram alimentos nos cestos, pois a multidão se satisfez”; com letras vermelhas que contornavam o suporte como uma moldura, uma margem. Na frase, é relatada a

multiplicação dos pães, por um poder divino, como medida para saciar a fome de um povo que seguia Cristo.

Enviei esta obra para um salão de arte e ela foi colocada na parede dos fundos de uma pequena sala, de tal forma que, devido à montagem no espaço, deixou de ser um trabalho independente para entrar no conceito de instalação. Havia também outra peça disposta no chão e ficava no centro da sala. Seguia os padrões do trabalho maior, pois era composta por duas formas retangulares com os mesmos materiais: lona, madeira, ferro, isopor e tintas. O trabalho tinha 200cm de altura por 110cm de largura e 45cm de profundidade (ilustração 6).



6

Os módulos retangulares foram preenchidos com flocos de isopor e sobre uma das lonas pinteis, no sentido vertical, os algarismos romanos de I a V e sobre a outra VI a X , referindo-me aos dez mandamentos. Em seguida, elas foram presas em suas extremidades por duas hastes de madeira.

Com a apresentação destes dois trabalhos, agrupados no mesmo local, aludindo sobre o mesmo assunto, além da repercussão da montagem, interessei-me por projetos que envolviam a adaptação de obras num espaço específico. Percebi o envolvimento do espectador, de uma maneira mais intensa, devido à exposição de obras num lugar adequado, como se isso pudesse recriar uma atmosfera ou um mundo isolado do meio ambiente convencional.

A modalidade intitulada “instalação” passou a ser o motivo maior para muitos artistas, principalmente para os emergentes. Nas fichas de inscrições dos salões de artes e concursos, a quantidade de instalações aumentou e nas escolas esta repercussão não foi diferente.

O termo instalação é empregado em diversas apresentações de trabalhos, porém é inadequado em muitos casos. A disposição de obras em um espaço não implica necessariamente a modalidade dita como instalação. É comum percebermos a intenção da diagramação do espaço em montagens de exposições. Por exemplo: o melhor destaque para uma obra marcante, a combinação de peças, ora pelo tamanho, ora pela cor, por características de semelhanças; no entanto, uma organização espacial assim diz respeito apenas à harmonia entre os componentes.

Compreendo como instalação o momento no qual um artista decide se apropriar de um certo local e dele extrair referências, características próprias, informações que remetam ao espaço

escolhido, para depois incorporar ali elementos que possam estabelecer uma determinada relação ou um diálogo. Uma interferência espacial, neste caso, pressupõe a participação do espectador, seja como simples observador, seja um indivíduo capaz de integrar-se ao ambiente como mais um componente, alguém que faz parte do conjunto.

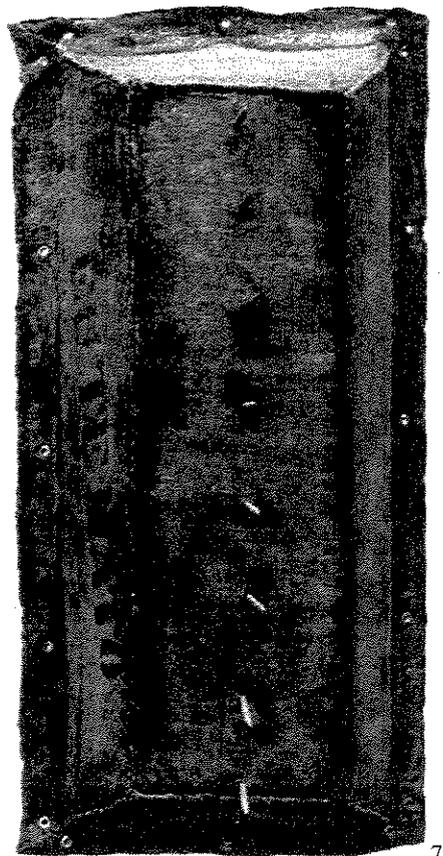
Em muitos casos, a instalação se faz dentro de um espaço vazio e neutro. É o caso das salas com diversos tamanhos, geralmente localizadas em bienais, salões para exposições, galerias e similares. Nestes espaços, o artista normalmente instala ou reconstrói um ambiente específico, proporcionando ao espectador penetrar em um ambiente com características de um outro, que muitas vezes, seria impossível ter acesso.

Comento sobre a modalidade “instalação” assim como “trabalhos instalados” para esclarecer minha única participação com interferência, em local específico, que realizei até o momento. O trabalho seguinte foi exposto nas duas circunstâncias. Inicialmente foi construído como escultura tradicional: uma estrutura em isopor com o formato de um trapézio, revestida com juta, atravessada por lanças de ferro e coberta por betume (ilustração 7).

Essa peça aludia ao versículo dos dez mandamentos “Não matarás”, retirado do livro Êxodo 20.13, da Bíblia Sagrada.

Durante a realização da escultura, pintei, sobre o tecido de revestimento, uma frase alterada propositadamente da lei bíblica como atitude crítica à violência. A frase foi mudada para “Eu te mato”.

Logo após a primeira exibição desta escultura, recebi um convite para participar de um evento na cidade de Piracicaba chamado “Projeto para Instalações no Engenho Central”. Foram oferecidos vários pavilhões em ruínas, que pertenciam a um complexo industrial construído no final de



1882, com a proposta de que os artistas pudessem escolher um local específico, dentro ou fora dos antigos prédios, e apresentassem suas instalações.

O grupo de artistas visitou o engenho, antes de qualquer interferência, a fim de encontrar uma maneira satisfatória para a realização do projeto. Foi o meu primeiro desafio com uma proposta de instalação, e eu considerava de importância fundamental, nesta modalidade especificamente, criar um trabalho respeitando as características particulares do espaço. Durante a visita ao engenho central, fotografei algumas áreas do local para um estudo mais detalhado. Criei alguns

desenhos e procurei referências de artistas que trabalharam com instalações tais como: Richard Long, Joseph Beuys, Carmela Gross, Richard Serra, Christo Javacheff e Regina Silveira. Olhei as imagens e os registros de algumas obras destes artistas, como a instalação – projeto arte-cidade – de Carmela Gross, que quebrou o piso de um salão, que fora um antigo matadouro, com diversos buracos em formas orgânicas (ilustração 8), e reforcei meu argumento sobre a responsabilidade de uma interferência em um determinado local.



8

Segundo Ana Maria Belluzo, “O ato simbólico de violar o edifício construído já não se separa do teor dessa ação direta e violenta, revelando que a prática artística pode proceder sucessivas negações. Tudo feito sob calculada ordem de intervalos quase regulares... Restam apenas cavidades, remanescentes do impacto, e certa tensão deixada pelas fendas que interrompem a continuidade do piso. Os ‘Buracos’ desenharam a ausência e amplificam tudo que falta na extensão vaga do recinto.”³

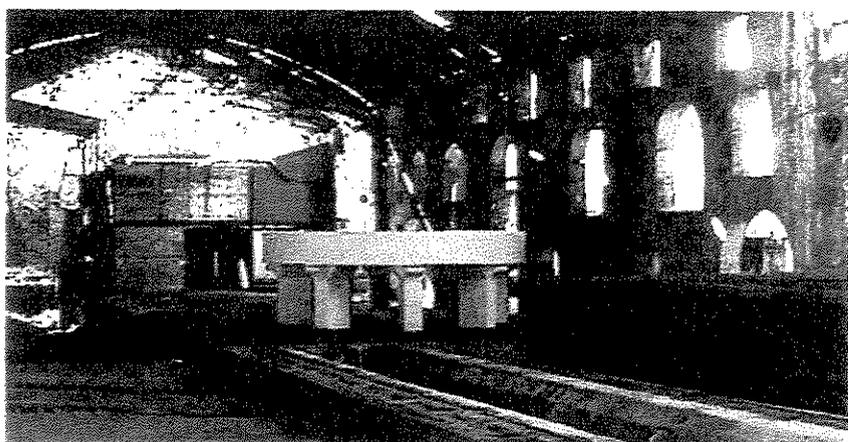
Vejo neste trabalho de Gross a preocupação com os aspectos diretos da instalação, a força de

³ Ana Maria Belluzo. *Carmela Gross*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. P.91.

uma artista rompendo com os limites do ambiente e da arquitetura. Os espaços abertos no chão agridem a estrutura de concreto deixando à mostra a destruição e o lado escuro do subsolo. No entanto, a perspectiva e o sentido linear dos buracos apontam para uma certa ordem, para a construção de um desenho organizado.

No engenho central existe uma estrutura de concreto que possui uma forma circular sustentada por oito pilastras. Esta forma mede 8m de diâmetro por quase 3m de altura e era utilizada como base para sustentar um maquinário gerador de energia.

A base de cimento lembrava um pequeno abrigo, dentro do pavilhão com mais de doze metros de altura, quando olhada à distância. Ao entrar no seu interior, tive a sensação de ser um pequeno ponto no centro de uma arena, como algo preso, um alvo onde oito pilastras me aprisionavam em ângulo de 360 graus. Foi essa construção que me serviu de apoio para receber um trabalho, antes construído como escultura e que naquele momento reproduziu-se em oito cópias idênticas, como parte de uma instalação.



A estrutura foi pintada de branco, e nas partes internas de cada pilastra afixei as esculturas reproduzidas, exatamente igual à peça original intitulada “Eu te mato” (ilustração 9).

Coloquei uma camada espessa de carvão em pó sobre o chão, no interior da base de maneira que, como em uma câmara mortuária, o espectador entrava na instalação e era cercado pelas lanças de ferro que saíam das oito esculturas, além da fumaça do carvão em pó que subia do chão, no instante que ele pisava.

Decidi intensificar a dramaticidade do local considerando a arquitetura do espaço em ruínas. A primeira intenção foi trabalhar com a sensação de opostos. Eu poderia criar uma estética agradável dentro de um ambiente em decomposição, porém escolhi uma estrutura sedutora, pela sua opulenta massa de concreto branco, atrair um observador e no momento de sua aproximação, revelar um desconforto diante de um anel de lanças pontiagudas e fumaça cinzenta. Naturalmente esse projeto remete, uma vez mais, às passagens bíblicas. Neste caso, o círculo de concreto branco com os módulos agressivos no seu interior volta-se para a árvore proibida do jardim paradisíaco.

Esta foi, portanto, a instalação que realizei sobre um espaço específico e desde então não voltei a desenvolver nenhum outro projeto desta natureza. Este fato não possui uma razão especial, apenas optei em não projetar uma instalação quando o trabalho não estabelecesse um diálogo direto com o espaço destinado. Por outro lado, dediquei-me a produzir objetos e estruturas que puderam ser agrupados e combinados em um mesmo ambiente.

Nesse período, eu cursava os últimos semestres na escola de artes e recebi a orientação do professor Leirner até o final do curso. Muito do que veio na sequência resultou das conversas em aula e das críticas sobre cada atividade.

3. NOVOS RUMOS

Existem muitos artistas que exploram um conceito, algo ligado a um determinado assunto ou uma obsessão em um ponto de vista, até o seu limite. Muitas vezes esse limite é ultrapassado: desenvolvem novas técnicas, adquirem experiências alternativas com a modalidade artística escolhida e apresentam variados recursos como meios de expressões.

Acredito que a maneira adequada para a realização de um trabalho artístico vem da insistência do autor, da experiência com o fazer, assim como suas consequências. É através da prática que o artista plástico encontra um sentido de direção, um caminho onde ele possa explorar. Dentro dessa trajetória acontecimentos inesperados – alterações químicas dos materiais, variações nos volumes e densidades, mudanças nas características dos suportes, surpresas com os erros e até frustrações nos projetos – podem redimensionar os ideais, as expectativas. Decorrente desses problemas, o novo pode tornar-se uma saída interessante, o trabalho plástico ganha um território não conhecido, um campo à disposição.

De acordo com Fayga Ostrower, “O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada

configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser.”⁴

Percebi que o assunto sobre os personagens bíblicos e suas histórias havia sido bastante explorado, causando-me incômodo a repetição dessa temática. Fora isso, a pintura começava a me atrair e instigar. Na realidade, meus objetos de arte sempre tiveram uma interferência da pintura sobre si. Os materiais utilizados para a confecção de suas estruturas eram alterados por algum tipo de pigmento, quando não traziam uma pintura figurativa como parte da obra.

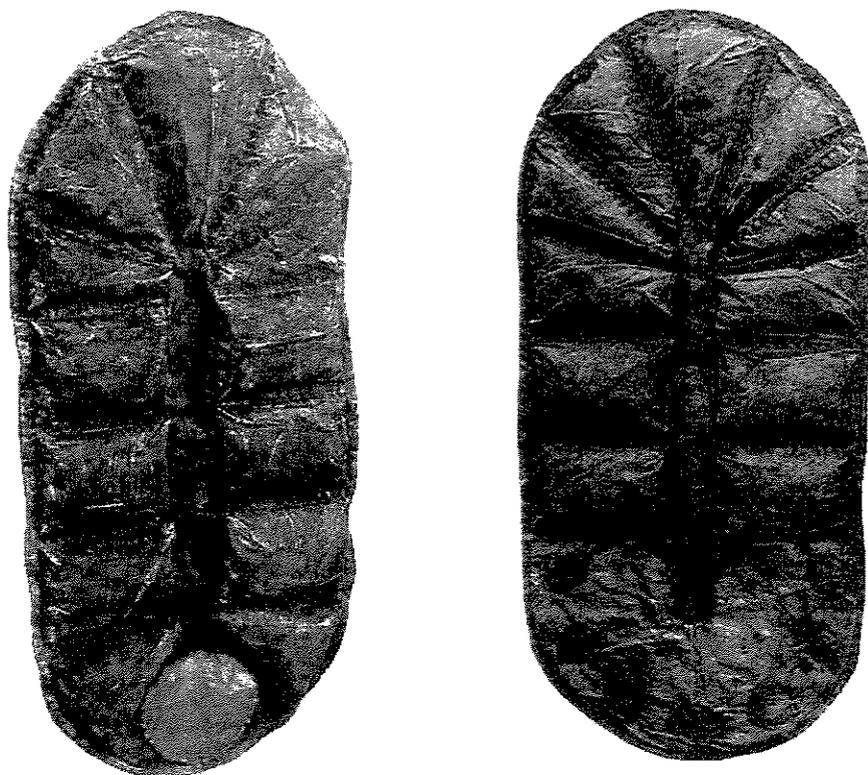
Sempre considerei a atividade do pintor como uma das mais difíceis nas artes plásticas. Ela exige tempo, exercícios no dia a dia, conhecimento sobre técnicas, preparos dos pigmentos, das tintas e dos suportes, além da disciplina incessante no atelier.

Naturalmente as situações e os motivos a serem pintados estão em outra escala de problemas. Existem diversos rumos e métodos para uma pintura, onde muitas vezes os artistas procuram uma linha de raciocínio ou referências pessoais como ponto de partida para a realização das obras.

Apesar do meu interesse no campo pictórico, nesse momento ainda recorri a trabalhos com volumes onde os suportes possuíam relevos preenchidos por isopor.

⁴ Fayga Ostrower. *Criatividade e processos de criação*. Vozes, Petrópolis, 1994. p.75.

Quando um trabalho de arte apresenta-se misterioso e sua forma possui diversas possibilidades de leituras, pode provocar no observador um tipo de inquietação ou interesse em desvendar sua origem. Acreditando nesta suposição, projetei uma sequência de trabalhos intitulados “Lápides”.



10

Procurei referências em portais, cemitérios, mausoléus, lajes decorativas de construções arquitetônicas em vitrais e janelas góticas para encontrar algumas afinidades. Ironicamente percebi que o formato das janelas construídas, na maior parte das igrejas, assemelhavam-se com as formas mais tradicionais das lápides sobre túmulos. No momento que observei tais semelhanças, encontrei características específicas como: verticalidade, frieza nas cores e nas tonalidades, simetria nas formas, além da exuberância dos grandes formatos.

Com essas referências iniciei numa nova etapa: as obras receberam uma configuração alongada, sendo maiores na altura, com um terço dessa medida para a largura (ilustrações 10).



10

A preocupação com a cor associada à tonalidade da sombra começou a surgir no instante que o manuseio com os tecidos mais leves, como algodão e linho, permitiu outras costuras e dobraduras, resultando em melhores volumes.

O tratamento com betume e asfalto líquido sobre a pintura, no processo de sobreposição, proporcionou um efeito semelhante ao envelhecimento causado pelo tempo. Não me interessava, nesse momento, cores vivas ou muito saturadas. A aparência deveria sugerir uma peça antiga, uma estrutura marcada por anos de exposição.

As peças foram costuradas à mão e os relevos foram desenhados sobre um plano antes de serem presos nas bases definitivas. Criei desenhos que eram harmônicos e equilibrados, com formas simétricas, a fim de neutralizar o conceito fúnebre da temática da série.

O manuseio com tecidos costurados levou-me a produzir outras formas e figuras, sempre trabalhando com relevos, de maneira que o aspecto final da obra fosse rústico e amassado.

Nesse processo de utilizar suportes com relevos, estruturas maleáveis decorrentes do uso de tecidos, criei uma obra circular semelhante a um grande disco.



11

Não houve intenção sobre nenhuma temática ou tradução de qualquer passagem histórica nesta obra; apenas a preocupação em manter determinada simetria, ordenando os relevos com enfiamentos, dentro da mesma espacialidade. A obra também não recebeu título. Sua forma

media, na totalidade, dois metros de diâmetro sendo que o centro possuía outro círculo, porém vazado, com 60cm de diâmetro (ilustração 11). Havia relevos retangulares que circulavam pela superfície do disco e eram lacrados, em um dos lados, por hastes de madeira. A cor predominante que a estrutura recebeu foi vermelho escurecido por betume e asfalto líquido. O objetivo cromático era buscar semelhança com a tonalidade de carne vermelha.

Nesse período de descoberta com diversos tipos de tecidos conheci alguns materiais sintéticos: nylon, telas poliéster transparentes, plásticos estampados, mantas acrílicas, couros e peles artificiais. Com esses novos materiais realizei uma série de trabalhos que não envolveram tintas ou pigmentos. Usei, no entanto, somente o colorido industrializado dos tecidos e similares.

Senti-me atraído por essa nova experimentação. Localizar esses materiais e respeitar suas características artificiais foi um desafio. Cada pedaço de tecido sintético, com suas cores exageradamente saturadas e contrastantes, sugeria-me alguma coisa viva, pulsante. Ironicamente eu percebia essa vivacidade como algo falso, quase vulgar.

Não me apropriei de produtos criados para um fim decorativo, ornamental e funcional, sem antes questionar seu papel como arte. Interferir nesses elementos necessitava reflexão sobre vários pontos e, para tanto, recorri à história da arte, em particular os movimentos pop e kitsch. Artistas como Andy Warhol, Victor Vasarély, Claes Oldenburg e Jeff Koons foram referências

para minhas pesquisas. Em Warhol, encontrei diversos pontos que me interessavam. Percebi um grau de ironia no conjunto de sua obra, mas totalmente atrativo e simples, talvez decorrente de um aspecto popular ou banal. Em seu livro sobre arte pop, Tilman Osterwold, revela que “A idéia de Warhol não era apenas fazer do banal e do vulgar a substância da arte, mas de tornar a própria arte banal e vulgar. Não se contenta em transpor para a arte dados mediáticos ou industriais, a arte em si torna-se um produto mediático e industrial. Warhol inverte as noções de elevação e baixaza: a ‘arte’ elitista decai até aos bastidores do cotidiano, enquanto os fenômenos subculturais se tornam apresentáveis”.⁵

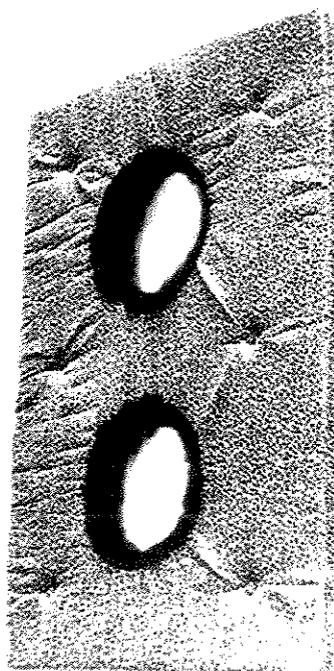
Senti-me seduzido pela capacidade que Warhol tinha em transformar coisas simples, tais como objetos do cotidiano, personalidades, figuras da mídia ou simples formas decorativas, em obras recheadas de sedução, erotismo, publicidade, crítica política e social. Tudo era questionado e traduzido em formas atrativas, viáveis ao gosto popular.

Interessado nesse estado atrativo, ora pelo material e técnica empregados, ora pelo conceito ou pela temática simples, desenvolvi alguns projetos utilizando materiais sintéticos e coloridos por processos industriais.

Um dos trabalhos que resultaram dos experimentos com os materiais sintéticos foi a construção de um objeto retangular, na realidade, a transformação de um utilitário doméstico, em obra de arte. Para tanto utilizei um colchão de casal como base. Retirei o revestimento de tecido, que antes o envolvia, deixando a espuma descoberta, e abri dois círculos com 40cm de diâmetro cada

⁵ Tilman Osterwold. *Pop arte*. Taschen, 1994. p.167.

um no centro do suporte. Após os furos, a estrutura foi novamente revestida, desta vez com um tecido de nylon, estampado com pele de animal felino. No interior dos dois espaços circulares vazios, afixei pêlo artificial de animal selvagem. Na superfície do trabalho, costurei seis botões grandes, sendo quatro nas extremidades e dois na região central (ilustração 12). Os botões foram presos com o mesmo procedimento usado em estofamentos e mobiliários. O trabalho deixou sua disposição utilitária sendo reapresentado em parede, como um objeto de arte.



12

A apropriação dos tecidos estampados ofereceu-me uma variedade de figuras e texturas com as quais eu ainda não havia trabalhado. Eram imagens florais, ilustrações de brinquedos infantis, detalhes de naturezas mortas, ornamentos e rendas, personagens de histórias em quadrinhos, desenhos de aves, imitações de peles e marcas de animais. Essas figuras foram consideradas, dentro do processo de descoberta de novos meios, e resultaram em trabalhos onde a presença desses elementos ganharam mais destaque e importância na obra.

4. BICHOS E RENDAS

Tecidos coloridos, estampas, paisagens, objetos industriais, personagens infantis, animais e imitação de peles são referências constantes para fins decorativos. O comércio de vendas, juntamente com as fábricas, produzem inúmeros produtos como vestuário, peças para residências, revestimento de utilidades domésticas, além de estofamentos e mobiliários, utilizando esses tecidos como matérias básicas. O consumidor recebe e convive com os mais variados tipos de figuras e ilustrações. Pode ser a atrativa aparência de um animal doméstico, como a repulsiva forma de um predador da era pré-histórica.

A força sedutora que figuras de animais exercem sobre o homem levou-me a produzir desenhos e pinturas com alguns desses tipos, embora pouco admiráveis, carismáticos ou do gosto popular.

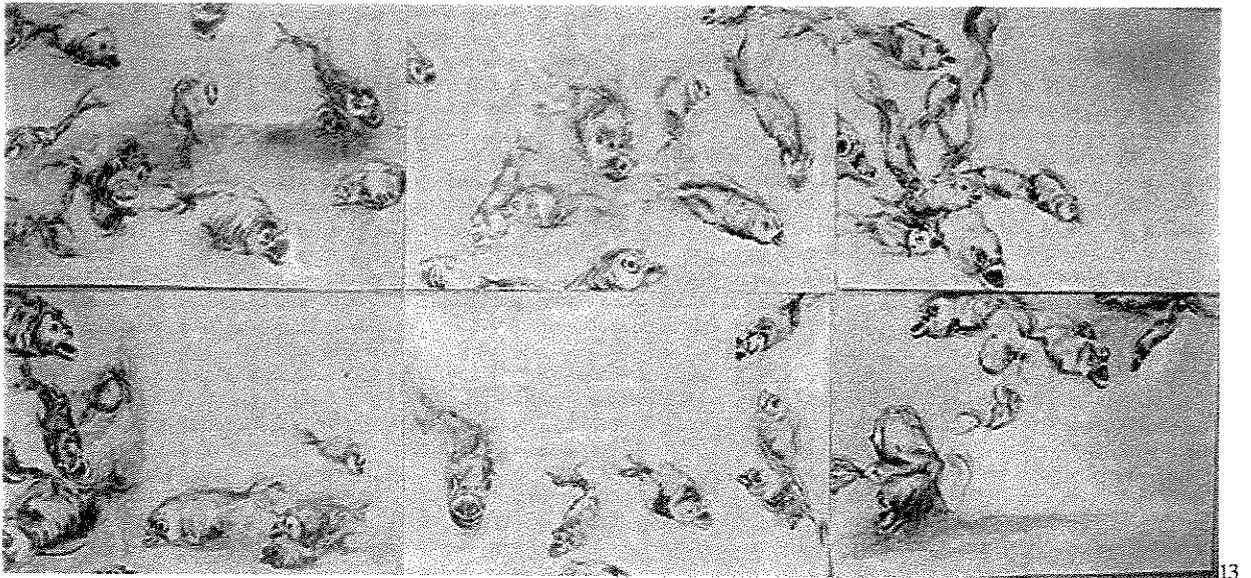
Foram bichos como insetos, suínos, répteis e peixes agressivos.

O interesse por essas figuras veio como abordagem irônica, questionando a sedução exercida por esses bichos e a maneira como são absorvidos quando apresentados num outro contexto ou situação.

Os primeiros exemplos dessa fase foram desenhos realizados em suportes convencionais como papéis e planos bidimensionais. As imagens foram desenhadas com grafites e guaches e organizadas em módulos, ora maiores, sugerindo determinada proximidade, ora menores e

cortadas pelo limite das folhas, iludindo o espectador com a profundidade de campo e a perspectiva.

Neste desenho reproduzi a imagem de piranhas, em seis folhas de formato A2, reunidas em grande quantidade (ilustração 13).



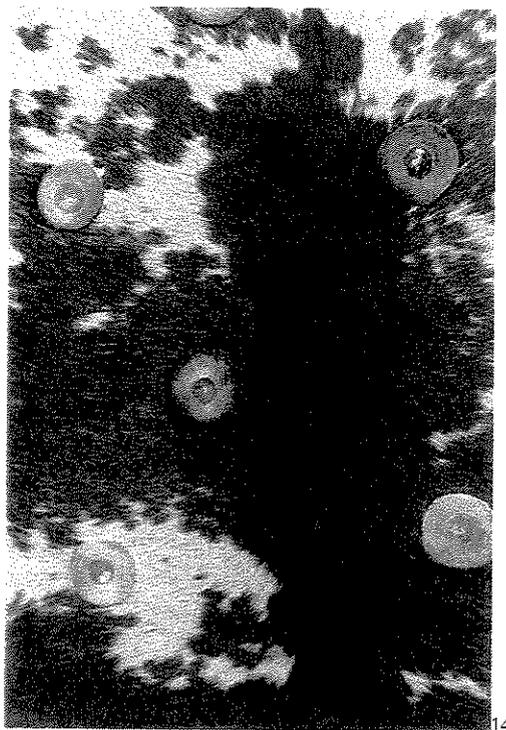
Iniciei, nesse momento, a apropriação da figura de um bicho agressivo ou repulsivo e sua transformação em um elemento atrativo. Esse processo transformativo correspondeu à maneira como esses bichos foram representados; os componentes do trabalho foram dispostos em uma composição agradável, a expressão recebeu um tratamento delicado, a cor foi vibrante e as figuras foram simplificadas por linhas e texturas. Recursos, como estes, alteraram as características naturais que esses bichos possuem, deslocando-os do seu habitat para o convívio doméstico.

As propostas de trabalhos com referências de bichos estenderam-se para diversos planos e suportes. Utilizei, para tanto, tecidos sintéticos com diversas estampas, papéis com texturas e

relevos, couro natural bovino e peles de animais.

As pinturas figurativas, também realizadas com esta mesma temática, vinham sobre tecidos com estampas industrializadas tais como: patas felinas, manchas, texturas de répteis ou detalhes ampliados de olhos e dentes.

A próxima referência mostra um trabalho com figuras de diversos mamilos humanos pintados sobre um suporte de couro natural, criando tensões espaciais ao longo do plano, sendo tais imagens configuradas em círculos pequenos e grandes, distribuídas como formas ornamentais. Essas formas sobre o couro, ou foram representadas na íntegra ou foram cortadas pelos limites do chassi.



Nos espaços destinados às representações dos mamilos, raspei os pêlos e utilizei tinta acrílica. O couro media 150cm de altura por 85cm de largura e foi esticado sobre chassi (ilustração 14).

Ainda no campo da apropriação figurativa dos animais, descobri um outro atrativo ornamental – os bordados – um recurso para a continuação desse tema. Tal descoberta aconteceu no momento que pude observar os desenhos e enfeites construídos nas bordas de toalhas e acessórios domésticos, nas embalagens estampadas, nos objetos decorativos, nas texturas industriais de papéis e similares. Despertou-me a atenção o gosto popular por esses produtos bordados e enfeitados com figuras de bichos (animais selvagens, domésticos, pássaros, répteis), assim como frutas diversas, flores e folhagens, paisagens paradisíacas e ilustrações de pessoas transformadas em personagens simples e caricatos.

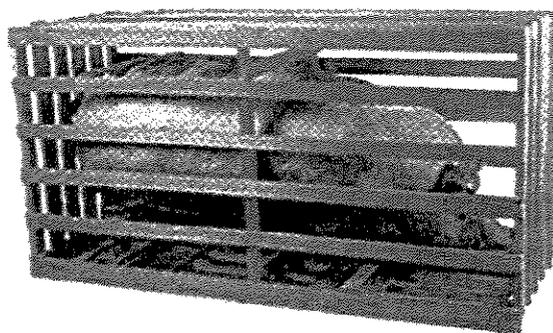
Com referência nesse novo elemento artesanal e decorativo iniciei uma seqüência de pinturas que remetiam a essa atividade realizada a partir da linha, do fio, da textura e da cor. Os complexos contornos de amarrações, espaços ocupados por inúmeras cores, intervalos decorrentes de um ponto e outro, construções de formas e figuras agrupadas entre si, compunham um campo congestionado, até mesmo tenso, de tal maneira que esse caos saturado de imagens correspondia às minhas preocupações, aos meus interesses do momento.

Os bordados e as rendas passaram a integrar os meios e os elementos de composições em meus trabalhos. Eles vieram como componentes essenciais para as formas figurativas e estruturais, desde simples contornos ornamentais até superfícies de corpos. Nas pinturas, os fios de algodão, sedas, ou sintéticos, manuseados e entrelaçados através de agulhas e instrumentos afins foram substituídos por desenhos construídos a partir da linha. Com um pincel número zero fui

repetindo os efeitos de adornos, as formas sutis e requintadas das rendas, deixando sobre os suportes marcas de um exercício constante, repetitivo e organizado.

As imagens principais dos trabalhos eram os bichos. Com esses motivos, pintei figuras como abelhas africanas, lagartos, lesmas, porcos, formigas, serpentes e jacarés. A escolha por tipos como estes veio do interesse em não utilizar o óbvio, não buscar no delicado ou no gracioso a atração imediata. Procurei transpor para o repulsivo, para o agressivo e o bruto, a delicadeza da forma artística, a suavidade da linha, da cor e da composição.

Decidi usar uma imagem que exemplificasse esta fase dos bichos repulsivos transformados em elementos queridos e atraentes. Busquei, então, uma mesma figura utilizada por Nelson Leirner e Jeff Koons: o porco (ilustrações 15 e 16).



15



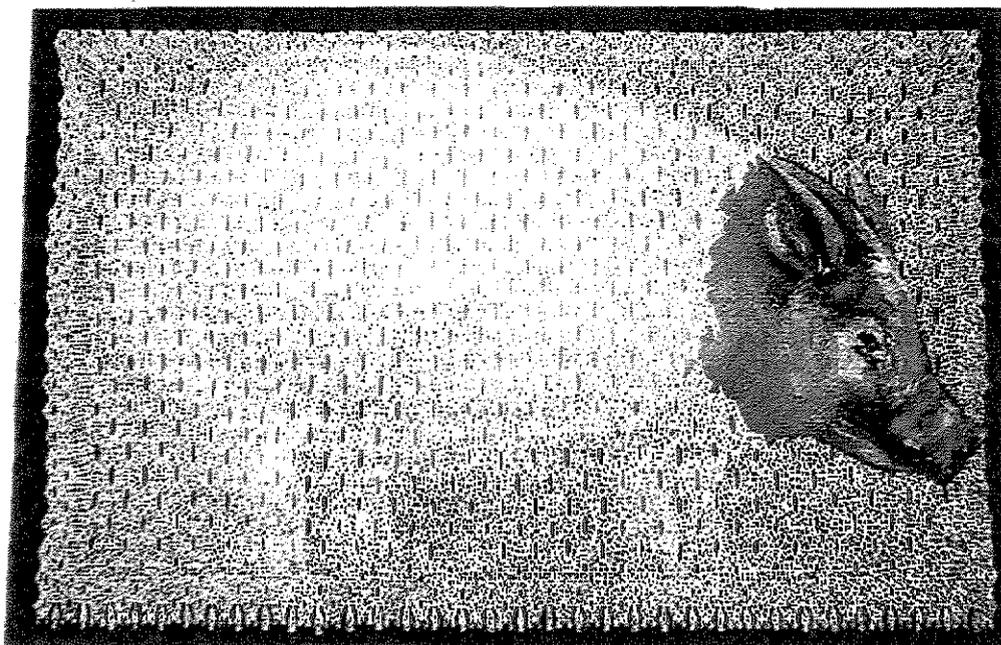
16

Esses artistas são referências constantes no meu processo de trabalho. Leirner, pela contribuição como professor e crítico nos meus projetos e Koons, pela ousadia estampada em toda sua obra. Ambos carregam diversas questões em seus trabalhos, tais como ironia, crítica político-social,

temas ousados, deuses, personalidades, cultura popular e sexualidade, com as quais percebo inúmeras afinidades.

Aguinaldo Farias, no livro sobre Nelson Leirner, afirma que: “Com o Porco, Leirner, mais uma vez ‘duchampianamente’ trocou a noção de obra pela apropriação, escapando assim da visão otimista depositada sobre as formas tradicionais de expressão artística”.⁶

A ilustração 17 corresponde à pintura de um porco, realizada com tinta óleo sobre juta, medindo 60cm de altura por 90cm de largura. A imagem central foi sobreposta com a imitação de um tecido branco rendado, onde a pintura e os detalhes da renda foram extraídos dos ornamentos e enfeites de roupas e acessórios artesanais.



17

O porco foi um bicho que me interessou pois esse animal suíno permite algumas interpretações.

Sua carne é saborosa, porém seu aspecto físico e o seu habitat são repulsivos. Ele representa a

⁶ Aguinaldo Farias. *O fim da arte segundo Nelson Leirner*. São Paulo, s.d. p.52.

sujeira, o mau cheiro, a obesidade e a estupidez. No entanto, quando esse bicho é deslocado do seu mundo verdadeiro e transformado em objeto decorativo, ilustração ou brinquedo infantil, torna-se um dos mais apreciados e atraentes.

Busquei os conceitos que circulam a imagem desse animal compactuando-os com a delicadeza e a suavidade do tecido rendado. Cobri sua figura bruta com a forma de um tecido nobre e sofisticado, como uma velatura, como uma cortina que esconde algo.

A pintura da renda, como um elemento de composição, um ornamento para uma obra, ganhou um destaque maior nos trabalhos que vieram na seqüência. Ela deixou seu papel de complemento na tela para assumir o motivo principal. As imagens dos bichos continuaram, desta vez, no entanto, representadas e pintadas com linhas e texturas.

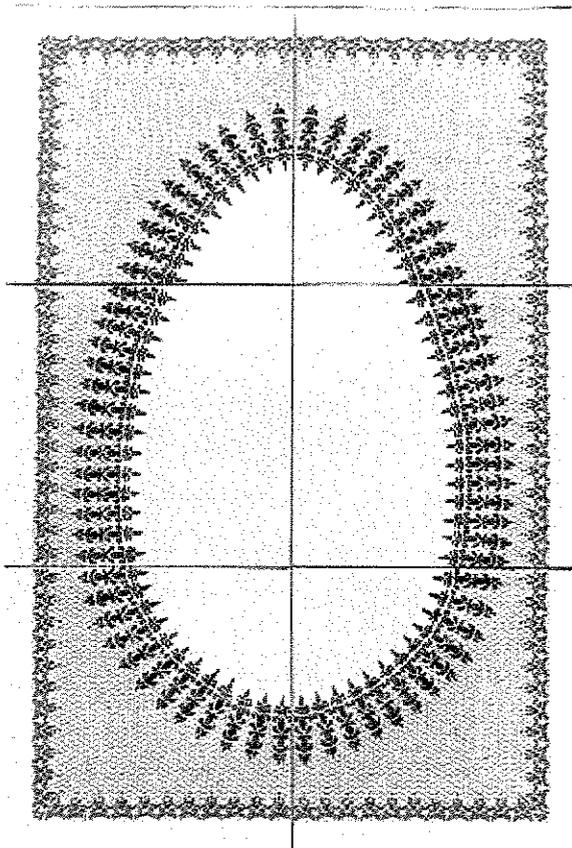
Para fragmentar ainda mais as imagens desses bichos, dividi o suporte em diversas partes simétricas ou modulares.

A utilização de módulos ou múltiplos quadros, como componentes de uma obra, quase freqüentemente esteve presente no meu processo de trabalho. No momento que divido um plano em partes, separo uma imagem em blocos; esse conjunto de peças pode propiciar uma leitura de um trabalho modular, deixando então a categoria de pintura bidimensional tradicionalmente conhecida para entrar na modalidade de estruturas ou objetos pintados.

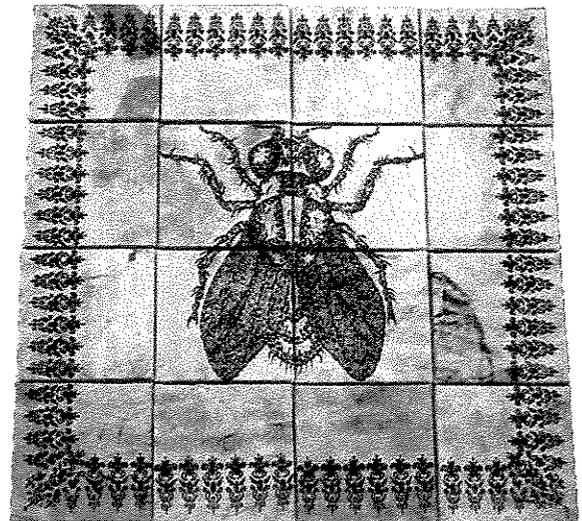
As imagens seguintes estão nesta categoria: a primeira refere-se à forma estilizada de um ovo, um envoltório de um possível animal réptil ou uma ave, composta por seis módulos de

30cm por 30cm cada um (ilustração 18). O aspecto imaculado do ovo, assim como a pureza de sua forma, foram traduzidos pela representação da renda.

Decidi pintá-lo, pois esse elemento frágil, num primeiro momento, não revela o que está contido em seu interior. Simboliza, desta forma, a incerteza, podendo conter algo não esperado.



18

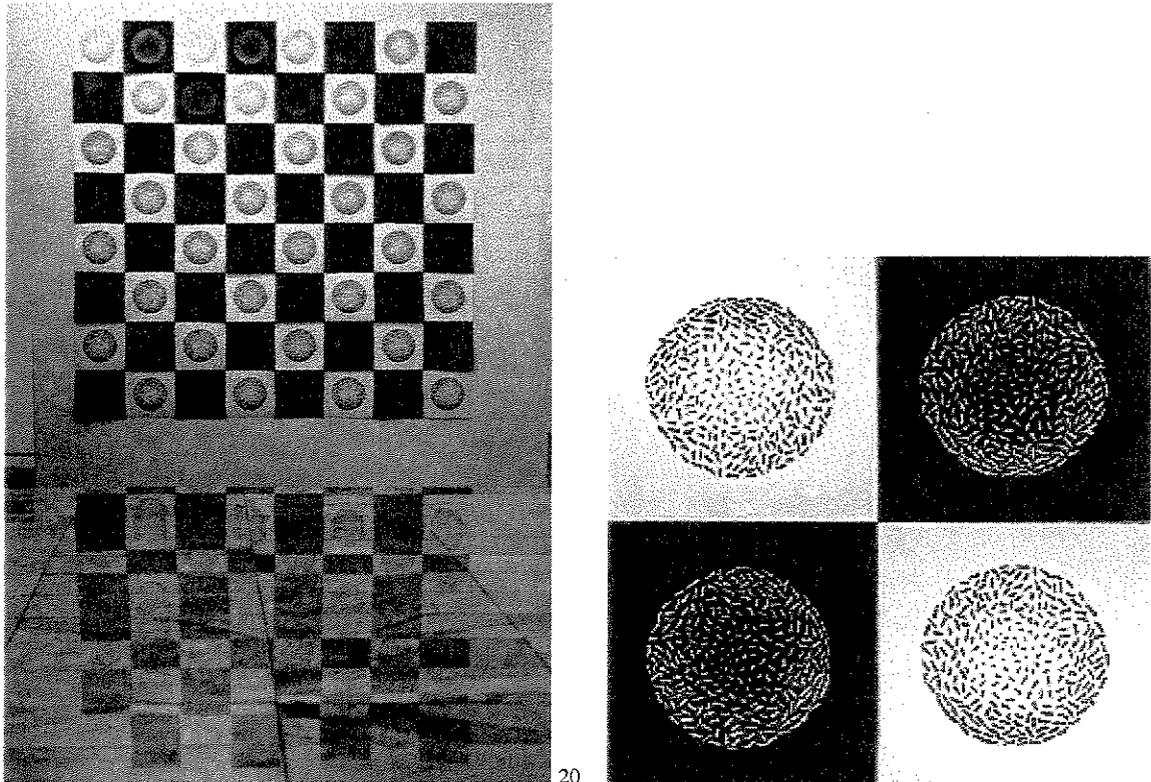


19

Na segunda pintura usei como base, lona crua envelhecida pelo uso diário. A obra é composta por dezesseis quadros justapostos, medindo 15cm por 15cm cada um, portanto, 60cm por 60cm na dimensão total (ilustração 19).

A mosca centralizada e contornada pela moldura de renda pintada é a figura mais importante na composição. Ela se destaca protegida pelo campo espacial; no entanto, torna-se frágil devido a esta aberta exposição.

Continuando com a mesma configuração dos módulos, que agrupados revelam uma determinada imagem, produzi um painel com serigrafia onde as figuras eram esferas preenchidas por corpos de formigas. O trabalho faz referência ao tabuleiro de xadrez, ou seja, são 64 quadros, 32 brancos alternando com 32 pretos (ilustração 20).



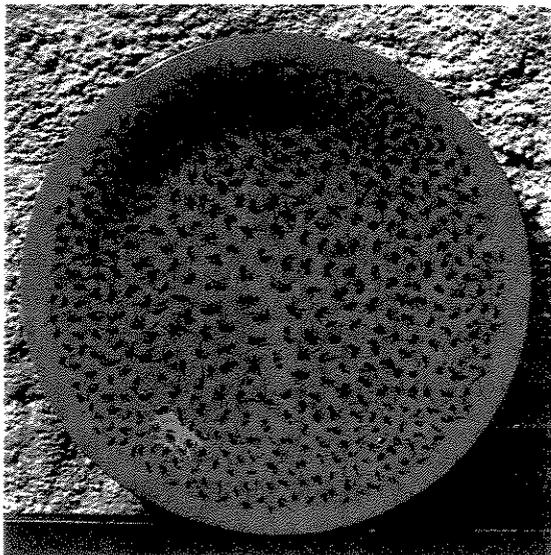
Nos planos brancos, imprimi com processo serigráfico uma esfera onde a imagem era composta por formigas pretas de diversos tamanhos. O mesmo procedimento foi aplicado aos suportes escuros, porém as formigas receberam a cor branca. Cada quadro teve 40cm por 40cm; portanto o painel instalado mediu 280cm por 280cm. Como seu tamanho era pequeno o suficiente para criar certo estranhamento, quando observado ao longe, o efeito final de cada círculo impresso iludia o olho como sendo uma esfera tridimensional – isso devido ao acúmulo de formigas na

periferia de cada forma circular e à sua redução, em tamanho e quantidade, ao se aproximar do centro.

A imagem das formigas interessou-me de tal forma que decidi reaproveitá-la em outro trabalho.

Em setembro de 2001, o Museu Lazar Segall, em São Paulo, promoveu um evento convidando 50 artistas plásticos, que pintaram objetos decorativos e que foram leiloados em um restaurante.

O valor arrecadado foi destinado às atividades e manutenções das oficinas de gravura do espaço cultural.



21

Particpei do projeto reproduzindo a mesma figura de formiga sobre um prato de cerâmica que media 40cm de diâmetro (ilustração 21). Essa imagem foi pintada com tinta esmalte preta sobre o objeto doméstico, que recebeu uma base na cor vermelha.

Atribuí o confronto entre os insetos devoradores e o utilitário doméstico ao problema da fome e da fartura. O prato leiloado num restaurante, contendo figuras de formigas africanas, inseriu-se no campo da ironia; questão cada vez mais presente nos meus trabalhos.

5. FIGURAS SIMPLES

Certas imagens podem transformar um trabalho simples, algo desprovido de embaraços, sem complexidade na forma, na técnica e no assunto, numa grande obra de arte. Atribuo à simplicidade, nesta citação específica, algo capaz de traduzir um cotidiano comum, estruturas puras, figuras de fáceis compreensões, suportes e técnicas do conhecimento popular, em trabalhos poéticos, em belas formas plásticas e visuais. São exemplos: pinturas de paisagens rurais, retratos de figuras humanas no seu dia-a-dia, fotografias de cidades calmas, vídeos relatando experiências pessoais vividas, instalações de objetos, bem como peças utilitárias e apropriações de espaços do meio ambiente; todos, porém, adequados ao meio coletivo, não havendo discordância com sua presença, não carregando em si situações agressivas na apresentação.

A sedução exercida por uma imagem pode estar contida na técnica perfeccionista do artista, pode também estar na delicadeza da figura, na harmonia das cores, na elegância das formas e na sofisticação dos materiais. Podemos verificar isso em obras famosas como os auto-retratos de Rembrandt ou de Frida Kahlo, que mostraram como num filme, cada um com seu estilo e suas técnicas, o crescimento e os detalhes da vida de um artista; também as paisagens de Turner, que traduziu em gestos e cores as sutilezas das luzes do dia e as nuances das sombras da noite ou representou vibrantemente os movimentos de uma natureza dramática e tempestuosa. É claro que

hoje, no momento contemporâneo, o reconhecimento e envolvimento com esses artistas e obras têm outro valor atrativo. Compreendemos os estilos, respeitamos as rupturas e as inovações desses artistas e apreciamos suas obras carregadas de informações culturais e históricas.

Em outra instância, é possível perceber a sedução exercida por um trabalho menos decodificado, menos revelador quanto à compreensão de uma imagem ou forma, sendo uma obra híbrida ou quase abstrata, como a pintura de Daniel Senise, que se apresenta composta por diversos elementos simbólicos e matéricos sobre um mesmo suporte, organizados ou combinados de maneira harmônica e atrativa. Por exemplo, a próxima imagem é uma pintura de Senise onde as figuras participantes da composição não são imediatamente identificáveis.



22

Trata-se de uma tela com técnica mista, medindo 250cm de altura por 180cm de largura (ilustração 22), onde fica clara a predominância de cores terrosas, juntamente com a construção de um envelhecimento ilusório, provocado pela sobreposição de tonalidades escuras de ocre,

laranjas e marrons. Há, porém, a sugestão de figuras como pregos pontiagudos, máquinas e ferramentas, compondo um emaranhado de elementos soltos na superfície, juntamente com a sutil configuração humana em tons claros, quase transparentes. Diante de um trabalho como este, o observador se sente envolvido, mesmo não conseguindo estabelecer uma leitura clara e rápida. Esse envolvimento pode estar associado a sensações visuais decorrentes de experiências vividas que, ali, sugerem lembranças, memórias de um passado, ou projeções de um ambiente alheio e desejado. Seduz também, pela simplicidade das cores sóbrias e densas sobre a tela, semelhantes às pinturas primitivas, ou simplesmente, pela dimensão majestosa da obra.

Optei, nessa fase de trabalho, por recolher elementos figurativos do meio comum. Tinha como principal questão, utilizar objetos do cotidiano, retratos de pessoas desconhecidas bem como formas da natureza e representá-los em suportes ou bases tridimensionais. A escolha por essas figuras não complexas, até mesmo banais, surgiu como um desafio: transformar esses elementos simplórios em formas atrativas. A representação deles em suportes ou estruturas com três dimensões, altura, largura e profundidade, deixa a tradicional tela plana, normalmente afixada em paredes de um espaço destinado a exposições e propõe uma nova contemplação ao observador, frente à nova formatação da obra. Nesse momento, comecei a pintar sobre cubos e prismas de madeira. As figuras eram representadas nas faces dessas caixas e a imagem total

correspondia à visualização da forma em todos os seus ângulos, ou seja, era possível reconhecer um objeto através do conjunto das imagens figurativas.

O trabalho seguinte foi a representação de uma garrafa de aguardente posta ao lado de uma maçã. Escolhi os dois modelos devido às características e simbologias que carregam: a bebida alcoólica como risco de vício, e a maçã como o fruto proibido ao homem, de acordo com as histórias bíblicas.

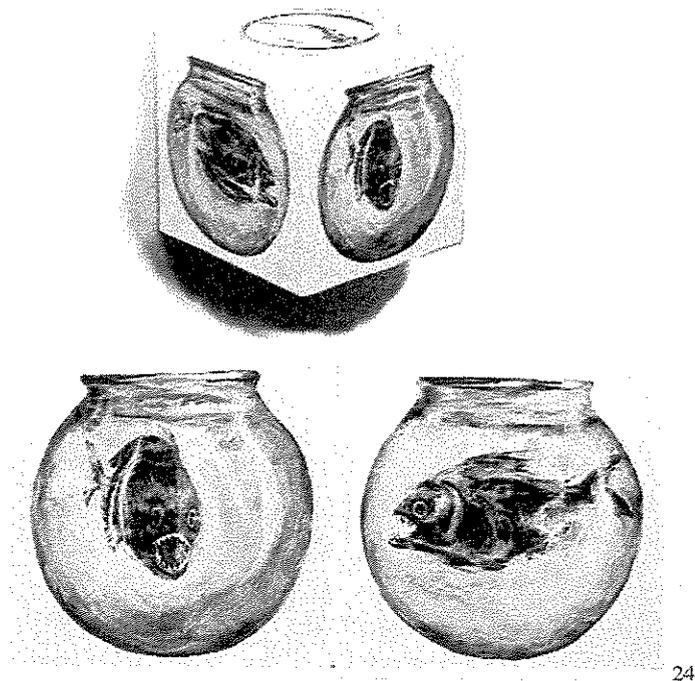


23

As figuras foram distribuídas nas cinco faces do prisma de madeira que media 40cm de altura, 20cm de largura e 15cm de profundidade (ilustrações 23). A sexta parte ficava voltada para a parede, onde era introduzido um suporte de apoio.

Seguindo o mesmo princípio de figuras sobre caixas de madeira, com a separação e retratação de suas partes em faces isoladas, pintei um aquário onde substituí a imagem do peixe delicado e

inofensivo, por uma piranha carnívora. Desta vez a estrutura foi um cubo no qual os lados mediam 35cm por 35cm cada um (ilustração 24).



24

Muitas vezes o espectador se sente atraído quando encontra um trabalho não previsível. Nestes trabalhos finais o surpreendente fica proposto na própria apresentação da obra. As figuras simples, aqui, também são atrativas devido à técnica realista da pintura. Estas caixas de madeira, com figuras simples pintadas em suas faces, procuram iludir o olho; elas reproduzem as vistas de uma forma tridimensional, enganam sobre a realidade das imagens. Procuram impressionar o espectador diante de cores fortes e sedutoras ou pela forma solta e recortada no espaço, como objetos flutuantes.

6. RECORTES

O interesse por imagens pintadas sobre suportes alternativos como objetos domésticos, tecidos sintéticos, caixas de madeira, couro e peles de animais, levou-me a pesquisar e experimentar um outro elemento: tecido transparente. A técnica da pintura continuou sendo o uso da tinta acrílica sobre os suportes, e as imagens com suas configurações realistas carregaram um aspecto de colagem, provavelmente devido aos recortes que as deixaram soltas e isoladas no espaço.

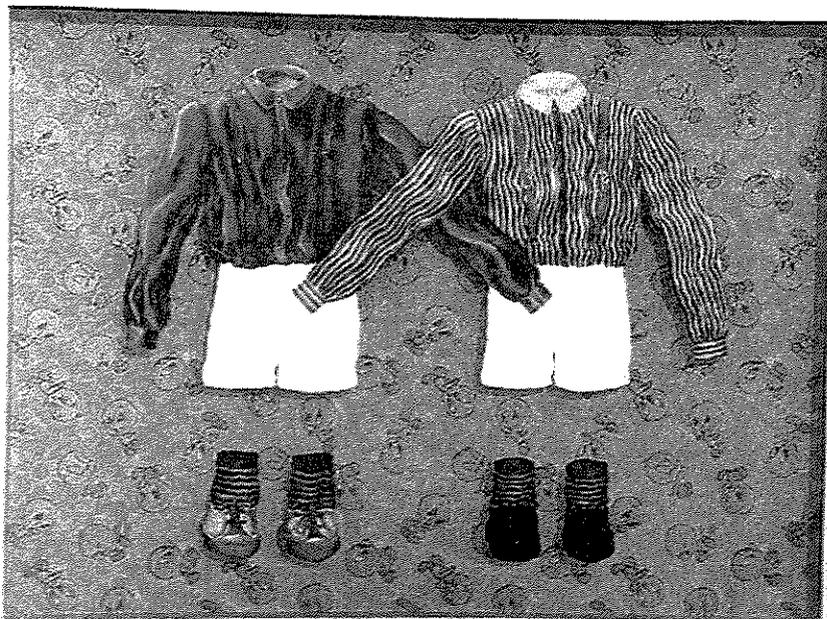
Percebi que no momento onde uma figura, retratada em um plano que não possua profundidade de campo, perspectiva construída, espacialidade, cores sugerindo volumes ou sombras, ficaria perdida na superfície, sem um lugar específico, sem um tempo definido. Atribuo a “lugar específico” o ambiente onde ela pudesse estar, bem como “tempo definido”, a época que diga respeito a tal imagem, o seu momento passado, presente ou futuro.

Constatei que essa situação atemporal, esse momento indefinido onde as figuras possam estar, é uma questão no meu processo de trabalho. Isolar as imagens em um fundo qualquer, plano e sem perspectiva visual, fez com que elas concentrassem em si toda a carga interpretativa que a própria configuração sugerisse. Assim sendo, concluí que as referências e as formas, sendo pintadas com técnica “realista”, ficariam redundantes no instante que outras informações, tais como espaço e tempo, fizessem parte da obra; portanto, continuei a pintar figuras soltas ou recortadas no plano, na superfície.

A tinta acrílica, com sua característica de secagem rápida, foi o material adequado para as pinturas sobre o novo suporte: tecido transparente, tradicionalmente conhecido como poliéster ou voile. Este tecido possui grande durabilidade por ser produzido com fibras sintéticas, mas sua aparência é frágil. Outras tintas, como óleo ou pigmentos solúveis, manchariam o voile, pois ele possui a trama muito aberta, permitindo a expansão da gordura e da água.

O voile é posto em chassis, como no procedimento de tela esticada em quadros, onde a imagem é pintada. Quando a pintura está pronta, um espaço livre e transparente contorna a imagem, deixando essa parte do tecido sem nenhuma interferência.

O trabalho completo compreende a justaposição de dois chassis, onde o primeiro corresponde à figura pintada sobre voile e o segundo, no mesmo tamanho, a um tecido colorido, estampado ou desenhado através da fabricação industrial. O resultado final da obra é a ilusão de uma figura flutuante e solta, recortada sobre uma caixa ou um objeto tridimensional.



25

A primeira imagem que pintei sobre tecido transparente foi a distribuição de duas vestes infantis: camisas, bermudas, meias e sapatos, lado a lado na mesma superfície de um voile azul claro. As roupas e os acessórios são peças do vestuário de meninos, porém seus corpos não aparecem na composição. A pintura possui 100cm de altura por 120cm de largura (ilustração 25).

No segundo chassi, utilizei um tecido com estampas de desenhos animados. As cores predominantes foram variações de azuis, com a intenção de ironizar o uso estereotipado desta cor na representação do universo masculino infantil.

Para realizar uma pintura onde as figuras sejam “realistas”, é necessário que o artista compreenda as razões que o levam a esse procedimento, dê importância à imagem trazida do seu estado real para a interpretação artística e que possua também habilidades técnicas como: uso adequado de cores e tonalidades que traduzam a originalidade da referência ou do motivo a ser pintado, noções de perspectivas e proporções, além da capacidade de criar contrastes com as cores, definindo os volumes, as sombras e as luzes.

Sobre a necessidade técnica, Luigi Pareyson afirma: “Em primeiro lugar, o discurso sobre a técnica significa que há na arte alguma coisa que se aprende. Do fato evidente e óbvio de que não basta entrar na escola para aprender arte, porque embora ela seja ensinada nem todos conseguem aprendê-la, não se pode tirar a consequência romanticamente extrema de que a arte não se aprende; é preciso admitir que em arte só aprende quem sabe aprender, mas isto não elimina o fato de que aquele que alcança ser artista tenha, certamente, aprendido a sê-lo. E a primeira coisa que se aprende é precisamente a técnica, a qual, repare-se, não consiste

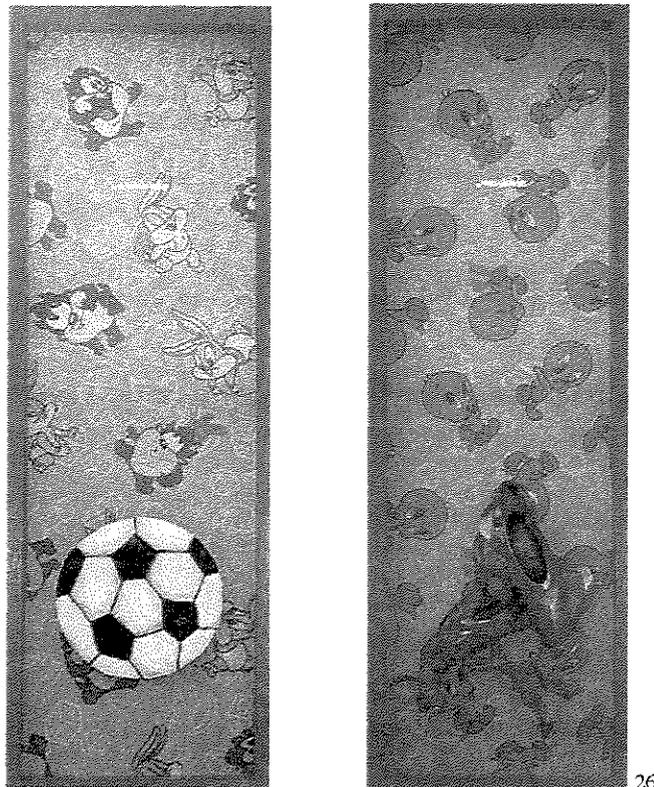
absolutamente na prática do uso comum de uma certa matéria de arte, como seria o falar com relação à poesia, ou o construir com relação à arquitetura, que é como o caminhar com relação à dança, mas é precisamente técnica de arte, isto é, conhecimento da destinação artística de uma matéria e prática de sua manipulação artística. Há, portanto, para cada arte uma técnica, transmissível de um artista para outro e separável das obras individuais: no aprendê-la consiste a disciplina que introduz à arte. Em segundo lugar, o reclamo à técnica significa que não há arte sem ofício. Certamente, pode haver ofício sem arte, ou no sentido honesto do trabalho do artesão, que não tem pretensões de originalidade artística e exercita com modéstia e dedicação o seu trabalho, ou no sentido mais equívoco de que pretende ser artista sem consegui-lo, e por isso tenta suprir as deficiências da arte com os expedientes do ofício, isto é, com a sutil habilidade e as abusadas astúcias de quem, em lugar de dominar a técnica, desencadeia-a e, mais do que possuí-la, desenfreia-a, fazendo-se sede e teatro de virtuosismos, mais do que fonte de mestria e de senhorio.”⁷

Continuando com as imagens pintadas sobre os tecidos transparentes, realizei um trabalho que veio composto por dois módulos medindo 90cm de altura por 30cm de largura cada um (ilustrações 26). Na peça disposta à esquerda do díptico, pintei a imagem centralizada de uma bola de futebol sobre a parte inferior de um voile rosa claro, com a palavra “menininho”, pintada no centro da parte superior. Ao lado, na peça da direita, mostrei a figura de um par de sapatilhas de dança e a palavra “menininha”, seguindo a mesma disposição do módulo anterior.

⁷ Luigi Pareyson, *Os problemas da estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1991. Pág.169-170.

Como no exemplo do trabalho anterior, ilustração 25, o díptico teve tecidos estampados com ilustrações de desenhos animados na parte traseira ou no segundo chassi.

Novamente ironizando o uso estereótipo das cores, neste caso, azul e rosa, para objetos e utensílios dos sexos masculino e feminino, utilizei, de forma redundante, um tecido com estampa azul para o trabalho contendo a palavra menino e estampa rosa, para o trabalho com a palavra menina.



Apresentar obras compostas por dois ou mais componentes me pareceu uma solução satisfatória, no momento que surgiram conceitos ou argumentos implícitos no trabalho. Sempre que o processo de pintura se iniciava, surgiam questionamentos a respeito do que era belo, qual a verdade

nesse momento, essa situação dizia respeito a quê, essa imagem seria atrativa ou repulsiva, qual o sentido dessa representação, estaria redundante a figura, ou mesmo, isso seria necessário e, em muitas circunstâncias, mudavam radicalmente o significado da obra. Em nenhum momento consegui realizar um trabalho artístico sem o acompanhamento de uma idéia estrutural, um dado que pudesse servir de apoio aos elementos representativos, aos materiais, e a sua organização no espaço.

Fayga Ostrower, afirmou: “A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. As várias ações, frutos recentes de opções anteriores, já vão ao encontro de novas opções, propostas surgidas no trabalho, tanto assim que continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. Nessa mobilização está inserido um senso de responsabilidade. As opções se propõem quase que em termos de princípios, de ‘certo ou errado’ e, no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si.”⁸

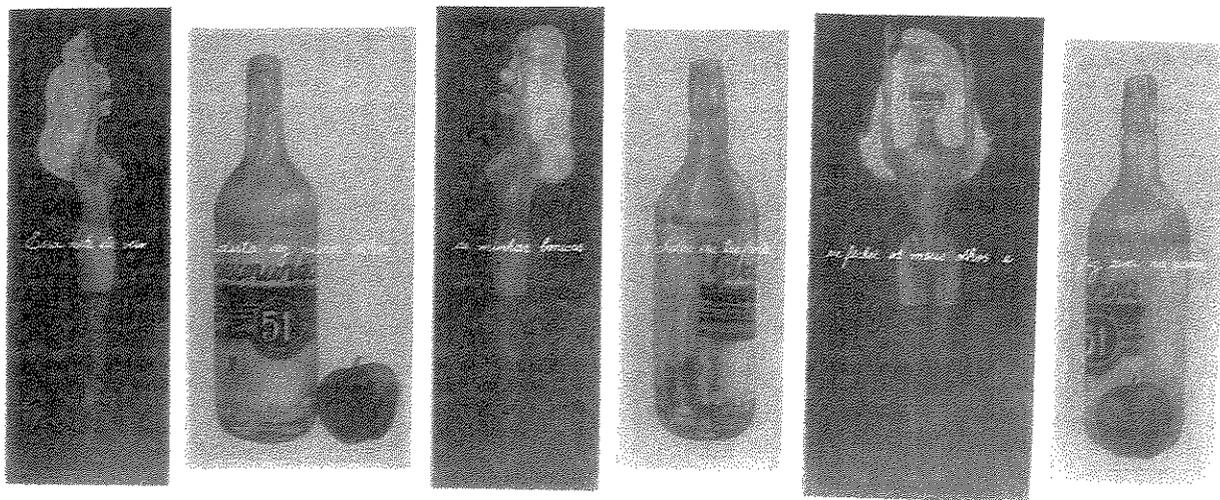
Quando o espectador se depara com uma obra artística, estabelece ali uma relação de contemplação que poderá ser instantânea, de rápida assimilação, onde nada se mostra inquietante, indagador, bem como poderá ser prolongada, de forma que a obra toma para si, o papel do agente emissor de um assunto. Creio que um diálogo provocativo, decorrente da exposição de uma obra de arte, aumenta seu valor; ela se apresenta além do decorativo

⁸ Fayga Ostrower. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987. p.70.

mostrando que existem outras informações contidas em si, não somente a harmonia de sua forma, a beleza de suas cores, a força gestual e a correta adequação dos materiais empregados.

No processo de construção de uma obra, onde os múltiplos se apresentam como estruturas físicas separadas, porém dependentes no instante da leitura, da apreciação, decidi trabalhar com duas referências popularmente conhecidas: a boneca Barbie e novamente, a aguardente 51, uma vez que já usara estas figuras em outro trabalho.

No conjunto de peças, ao todo seis módulos, com medidas que variaram entre 47cm X 17cm, 44cm X 23cm, 47cm X 23cm e 44cm X 17cm (ilustrações 27), alternei imagens recortadas da boneca e da aguardente, que foram pintadas sobre madeira e expostas como plano de fundo. Isto porque, sobre estas pinturas, coloquei um tecido de voile branco com o seguinte texto: “Essa noite ele veio, desta vez para ver as minhas bonecas. O cheiro era forte, eu fechei os meus olhos e fiz xixi na cama.”



A leitura do texto se completa no momento que os módulos do políptico são agrupados.

Neste trabalho utilizo algumas figuras que são diferentes quanto ao uso e significados, porém este contraste diminui quando é inserido o texto que sobrepõe as imagens. A boneca angelical e delicada foi despida expondo-se seminua e a aguardente foi retratada ao lado de uma maçã. Procurei uma identidade para cada elemento deste trabalho; a boneca caracteriza a personagem oculta que diz a frase, a aguardente identifica o personagem que provoca a ação e a maçã remete ao fruto proibido, o acontecido. Juntos, estes elementos compõem uma cena. As imagens pintadas traduzem o sentido da frase.

Ao incorporar um problema, um significado e uma identidade à uma figura, constatei uma seriedade maior nas imagens que fui escolhendo. As personagens recortadas e soltas nos espaços passaram de simples formas para elementos tradutores de uma determinada questão. Tornaram-se símbolos de um pensamento.

7. RETRATOS

Reproduzir a imagem de alguém, seja através do desenho, da pintura, da escultura ou da fotografia sempre foi um meio usado por muitos artistas. O retrato vem sendo realizado pelos artistas ao longo dos séculos, e a partir dele, juntamente com outros fatores como as transformações culturais, sociais, científicas e tecnológicas, podemos estudar a história humana até os dias atuais. Nos retratos de pessoas simples, nobres, reis, personalidades da igreja, heróis de guerras, nos auto-retratos e até em imagens projetadas pela imaginação, identificamos os tipos, encontramos os costumes, as expressões mais marcantes de figuras que vão sofrendo alterações conseqüentes das mudanças que ocorrem no mundo.

Alguns artistas buscaram no passado ou no presente pessoas capazes de traduzir um perfil, um tipo de comportamento que pudesse ilustrar o desejo do outro. São retratos que se apresentam como espelhos, não de um único ser, mas de um número muito maior de observadores.

Aponto Andy Warhol como um desses artistas. Ele buscou na identidade de algumas pessoas e personalidades características que pudessem dialogar com seu estilo pop, ilustrativo, crítico de um meio sócio-cultural. Na seqüência dos retratos de Marilyn Monroe, encontramos uma personalidade que marcou uma geração mundial. Essa pessoa ditou costumes e tendências que

ainda repercutem nos nossos dias. Warhol utilizou essa figura e aumentou sua popularidade quando repetiu, no processo da serigrafia, seu rosto em seqüência (ilustrações 28 e 28a).

Os retratos de Marilyn ultrapassaram a simples consagração de um nome, eles foram para os museus, viraram propaganda, embalagens e estampas para diversos produtos.



28



28a

Qual o motivo deste rosto? Poderia ser outra pessoa?

A repetição de uma imagem comum ou do cotidiano das pessoas não seria capaz de quebrar alguns valores morais, não conseguiria atingir a sensibilidade de um espectador, não provocaria questionamentos, indagações. No entanto, ironicamente, Warhol transforma a identidade de Marilyn num elemento simples. Ele desmistifica a estrela do cinema no momento que sua imagem multiplica-se em quantidade e cores. O centro atrativo de um rosto fragmenta-se em

diversos outros. O mito americano e universal da mulher bela e sensual torna-se uma estampa, uma figura que é transformada num múltiplo, numa grande massa. Na multidão, o rosto de uma deusa é anulado, torna-se popular e comum.

A figura humana é uma das formas mais ricas como meio de representação e, devido à grande capacidade de se expressar, torna-se um motivo sedutor na carreira de um artista.

Reproduzir essa forma envolve não somente técnicas e conhecimento dos diversos tipos e características, mas também competência na interpretação da figura e domínio no momento de registrar as expressões nela observadas.

Na modalidade do retrato, busca-se na identidade do outro uma referência, um elemento expressivo que possibilite ao artista trabalhar sobre um campo alheio. Ele procura respeitar as formas e expressões, mesmo porque esse corpo torna-se um ponto de observação e interpretação.

Quanto ao uso da própria imagem, o chamado auto-retrato, o artista encontra maior liberdade.

Neste caso, ele permite toda e qualquer alteração, sem receio de estar invadindo a intimidade que não lhe pertença. No auto-retrato podemos enxergar a imagem que o autor apresenta de si mesmo, podendo ser verdadeira, quando percebemos a fiel representação do artista sem desvios, sem pudores, e também podemos encontrar uma auto-representação ilusória, uma espécie de camuflagem da realidade. Encontramos, em outros casos, retratos simples, figuras inseridas em um estado de tranquilidade, também retratos dramáticos, quando o artista reproduz sua imagem ilustrando-se com algumas alterações da forma física ou mesmo, aparentando um estado emocional perturbado.

Comecei a pintar retratos usando, como referência, minha própria imagem. O primeiro trabalho foi um auto-retrato sobre voile azul medindo 80cm de altura por 80cm de largura (ilustração 29), onde o rosto ficou na região central do plano, acompanhado logo abaixo pela representação das mãos.



A imagem do rosto e das mãos foram contornadas por uma faixa branca trazendo referências das molduras que contornam as figuras impressas em papel espesso, encontradas em revistas de entretenimento infantil. O fundo utilizado, neste trabalho, foi a estampa de um tecido azul com ilustrações de desenhos animados.

A expressão do rosto, neste trabalho, procura ilustrar uma sensação de agonia, de medo. Esta mesma expressão carrega um aspecto de surpresa, algo inesperado. As imagens das mãos também sugerem diversos significados. Elas estão posicionadas logo abaixo do rosto, portanto

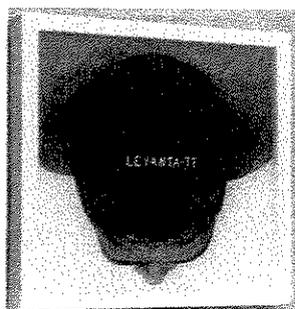
pressupõem algum movimento realizado na altura do peito, alguma comunicação realizada através de gestos.

O rosto, na superfície do voile, com uma expressão incerta, aliado às imagens das mãos, compõem com as estampas do segundo plano, um conjunto de informações que procuram mostrar algo além de um simples retrato; uma situação onde o observador poderá imaginar o motivo que levou essa pessoa a reagir desta maneira.

Percebi que pintar a própria imagem requer do artista um conhecimento sobre seu comportamento e como isso estará na apresentação de uma obra de arte. Quando um artista não está convicto de suas necessidades, tampouco de seu interesse em um determinado assunto ou questão relacionados com a linguagem das artes e a relevância da auto-forma física, o trabalho pode parecer inexpressivo, vazio em conteúdos, até pretensioso. Um auto-retrato pode expor mais do que domínio técnico e plástico; ele responde, através da representação, aquilo que define os anseios de um artista: as perturbações, dúvidas, esperanças e críticas sobre um meio, sobre um sistema. No auto-retrato, o artista participa da obra não apenas como um observador ou criador de imagens visuais, mas como personagem atuante dentro de cada argumento levantado, seja na simples representação de uma expressão, seja com a inserção do corpo em um grupo de outras figuras e elementos plásticos.

O nome Lázaro me foi dado advindo do personagem, que segundo consta nos relatos bíblicos, João 11.43, havia sido ressuscitado. Reproduzi a frase dita por Cristo, no momento da ressurreição, sobre um múltiplo de cinco auto-retratos. O trabalho foi a representação do meu

rosto em cinco posições diferentes, que foram cobertos por um voile transparente branco, onde a frase “Lázaro, levanta-te e sai para fora”, foi distribuída sobre a superfície do tecido.



30

A correta disposição destes módulos, com 30cm de altura e 30cm de largura cada peça (ilustrações 30), é uma linha horizontal, na qual o texto recebe um sentido linear lógico e cada imagem procura ilustrar o significado da palavra pintada na superfície.

Pintei meu retrato em diversos ângulos e posições, de maneira que cada imagem procura estabelecer, com as palavras da frase bíblica, uma interpretação, ou seja: sob o nome “Lázaro”, retratei-me expondo a face frontal; em “levanta-te”, minha figura ilustra uma pessoa observada à determinada altura; “e sai” corresponde ao meu rosto procurando pelo chamado, e, finalmente, as

palavras “para” e “fora”, estão sobrepostas ao meu perfil, lado esquerdo e direito, que foram pintados como cabeças saindo de algum lugar, renascendo.

Quando um artista elabora um retrato, ele pode se apropriar de outra figura, e não a sua própria, para exprimir uma forma de ver e observar as coisas que o circulam: o meio onde ele e o outro vivem, a percepção das mudanças de comportamento entre os seres, a intensidade dos sentimentos alheios a si. Normalmente a escolha de outra figura na elaboração de um trabalho estabelece com o artista um determinado vínculo, seja por afinidade pessoal, por semelhanças físicas, por ideais ou por contradições.

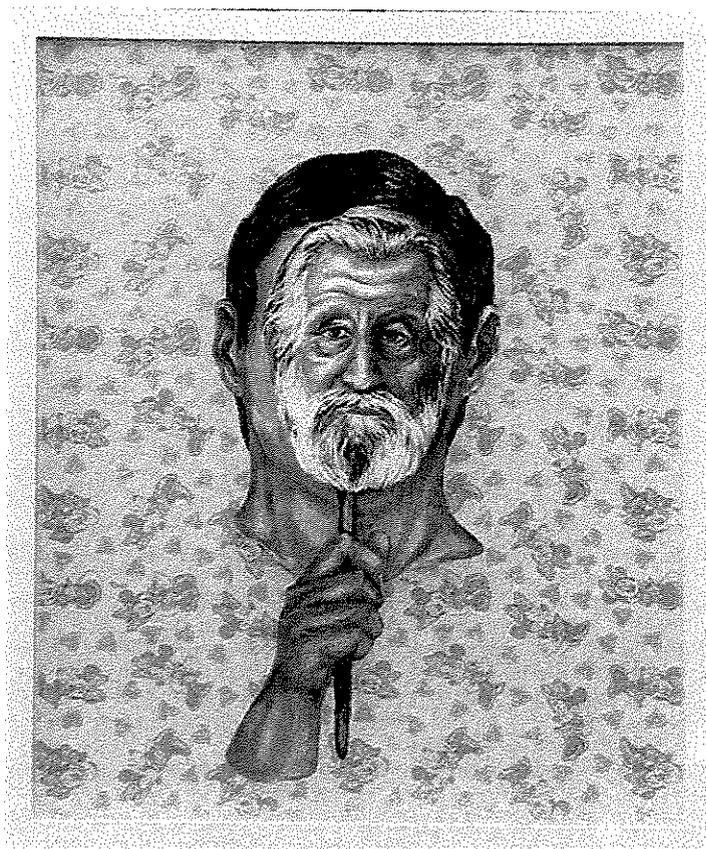
Francis Bacon, em entrevista a David Sylvester afirmou que: “Qualquer forma que a gente faz tem uma implicação; assim, quando se está pintando alguém, sabe-se que se está, é claro, tentando captar não só a aparência, mas também a maneira como ele nos impressiona, porque toda forma tem uma implicação”.⁹

Utilizei a figura de Nelson Leirner para realizar um trabalho figurativo no qual eu pudesse homenagear um professor e, ao mesmo tempo, apontar uma visão crítica sobre a importância de um artista. Leirner é considerado por muitos artistas contemporâneos como um mestre na educação da artes. Sua capacidade intelectual e artística é respeitada, e assim pintei seu retrato como um objeto que ilustrasse esse reconhecimento e admiração.

⁹ David Sylvester. *Entrevista com Francis Bacon*, São Paulo, Cosac & Naify, Edições, 1993. Pág. 130.

É uma pintura acrílica sobre voile branco com 115cm de altura por 85cm de largura (ilustração 31), onde o rosto de Leirner está centralizado no espaço e cobre, como uma máscara, a imagem de um jovem logo atrás.

A obra possui dois chassis, um sobreposto ao outro, com o voile sobre o primeiro e um tecido estampado do segundo. A estampa observada através da transparência da superfície corresponde a figuras da Disney.



31

A imagem do famoso artista das artes plásticas atrai e, neste trabalho, é transformada numa máscara. Aquele que está por trás, o personagem central que ocupa a maior parte da composição, não existe; fantasia-se de alguém importante e não mostra sua real identidade.

A figura reconhecida e respeitada do mestre encobre e anula o discípulo, ou apenas protege e poupa o jovem do total anonimato? Este trabalho questiona sobre o auto-retrato. Ele procura pelos motivos que justifiquem a figura do autor como elemento de composição numa obra de arte.

Resolvi acrescentar às imagens ou aos retratos um pouco mais de ironia, uma vez que esta característica já fora incorporada anteriormente. Inseri também características atrativas, quando bem realizadas tecnicamente, belas, diante da estética e da composição requintada, porém repulsivas, quando analisadas através dos conceitos e argumentos que as circulam. Percebo, em alguns casos, que a simples reprodução de uma figura não satisfaz o observador. Sempre que decido utilizar determinado elemento figurativo em um trabalho, questiono-me sobre a importância dele na composição. Em que momento tal retrato poderá deixar a mera configuração de uma pessoa para propor uma questão, apontar um problema, criticar o meio comum, estabelecer parâmetros, indagar sobre algo, bem como sugerir análises? Não vejo a arte contemporânea como um meio desvinculado deste pensamento. Não acredito no espectador que esteja atento somente aos aspectos decorativos da arte. A arte poderá ser um veículo transformador no instante que atingir aquele que a vê, como uma flecha em direção ao alvo.

8. MÓDULOS E IRONIA

A condição irônica nos meus trabalhos não veio isolada, como o argumento principal, ou mais especificamente, como o único assunto dos retratos e das figuras recortadas no espaço. Junto à ela, começou a surgir uma outra característica que chamo de estado artificial das coisas; seja pela própria condição da matéria, seja por aquilo que a imagem ou figura possa sugerir.

Percebi que os elementos figurativos que escolhi, as pessoas a serem retratadas, carregavam um aspecto duvidoso na expressão. Às vezes essa desconfiança era aparente no olhar da figura, às vezes na maneira de sorrir, no deboche, no sarcasmo; quanto aos objetos, eles se apresentavam através de uma ilusão matérica, a imitação de um componente ou material nobre qualquer. Havia algo de falso ou irreal.

Um artista que exerceu grande influência sobre mim nesse período foi Jeff Koons. Ele trabalha com elementos que beiram o óbvio e o vulgar. Seus objetos, figuras de um gosto popular, no entanto, são atrativos, recebem um tratamento luxuoso, sendo transformados em peças que discutem o decorativo e o kitsch. Koons critica sua cultura usando termos como banalidades, luxúria e degeneração, usa seus ídolos populares como deuses e exhibe-se, com imagens pornográficas, questionando a sexualidade vendida na mídia.

Jeff Koons realizou um trabalho em 1990, intitulado “Ilona with ass up”, onde o artista foi fotografado com a atriz pornô Cicciolina, simulando uma relação sexual (ilustração 32). Ao fundo havia uma pintura, notadamente artificial, que se referia a ondas do mar quebrando nas

rochas. O trabalho possui um aspecto exagerado e não natural desde a composição das figuras, as cores empregadas, a maquiagem carregada nos personagens, assim como o suposto envolvimento sexual dos dois.



32

A situação posada remete a um cenário erótico, torna-se atraente quando traz uma imagem ligada a fetiches, sugere um ambiente de prazeres, uma relação fantasiosa longe de lógicas e de proibições do quotidiano, da ordem. Neste trabalho, Koons alude sobre a possibilidade do sonho, onde as fantasias afloram deixando para trás os pudores e as inibições.

Desenvolvi uma série de desenhos onde o agrupamento das figuras retratadas apontava para um aspecto artificial, uma condição muito além de um naturalismo. Além deste argumento nos trabalhos, iniciei um processo de repetição de um determinado suporte dividindo a obra em módulos semelhantes nos formatos e nas dimensões. Desta forma, pude compor com as partes valendo-me de combinações análogas, díspares, conceituais e formais. Os módulos transformaram-se em peças contendo figuras, retratos, objetos. Estas imagens, entretanto, tornaram-se fragmentos de um conjunto, objetos de um jogo.

O exemplo seguinte corresponde a quatro desenhos de mulheres e um da boneca Barbie. São desenhos com lápis colorido sobre papel e medem 25cm de altura por 17cm de largura cada um (ilustrações 33).



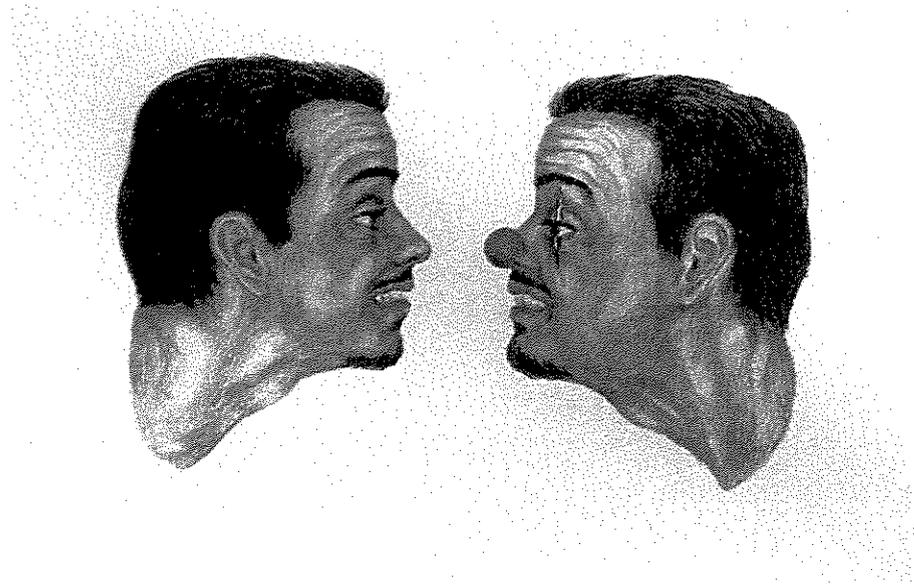
Os retratos mostram quatro figuras com idades diferentes, sugerindo o crescimento de uma pessoa ou personagens de uma mesma família. A posição destes rostos corresponde às tradicionais fotografias destinadas a documentos ou álbuns familiares. Neste conjunto de imagens, os acessórios e as maquiagens são semelhantes, além do mesmo sorriso estampado nas cinco faces.

O trabalho aponta também para o problema da falta de personalidade. Exibe um tipo padrão de comportamento humano a partir da figura artificial da boneca.

A atração por um objeto criado com referências de uma cultura alheia, distante dos nossos problemas, cria um perfil estereotipado de personagem. Todas as figuras e formas unidas em torno de um mesmo ideal: a mesma expressão, o mesmo pensamento, a mesma estética, a mesma crença.

O compromisso com as raízes, com a tradição, assim como a individualidade, são anulados pelo poder sedutor de um símbolo, que prega o “imaculado”, configurado em um instrumento frágil e delicado, porém repleto de vícios e tendências.

Outro exemplo dessa fase foi um auto-retrato realizado com lápis colorido sobre papel, medindo 22cm por 32cm (ilustração 34), no qual centralizei a imagem que foi distribuída simetricamente no campo.



O desenho apresenta-se composto por dois retratos de um mesmo rosto, um olhando para o outro, como num espelho. A figura da direita possui uma sutil maquiagem nos olhos e uma esfera vermelha na ponta do nariz. Estes elementos referem-se a personagens circenses.

Este auto-retrato poderia ser traduzido por auto-crítica. No momento que um artista mostra seu rosto questionando sua imagem, ele pergunta também qual o seu papel dentro das artes plásticas.

Esta questão antecede qualquer fazer criativo, procura a razão do trabalho artístico.

O aspecto irônico pode estar contido em uma obra, porém não percebido. Ele aparece em detalhes sutis como um olhar que não corresponde a expressão do rosto, em uma maquiagem carregada ou excessiva, pode estar no exagero de ornamentos, nas cores muito contrastantes de

uma paisagem, em um objeto delicado, na intensa dramaticidade de uma composição e também na exaltação de uma beleza idealizada.

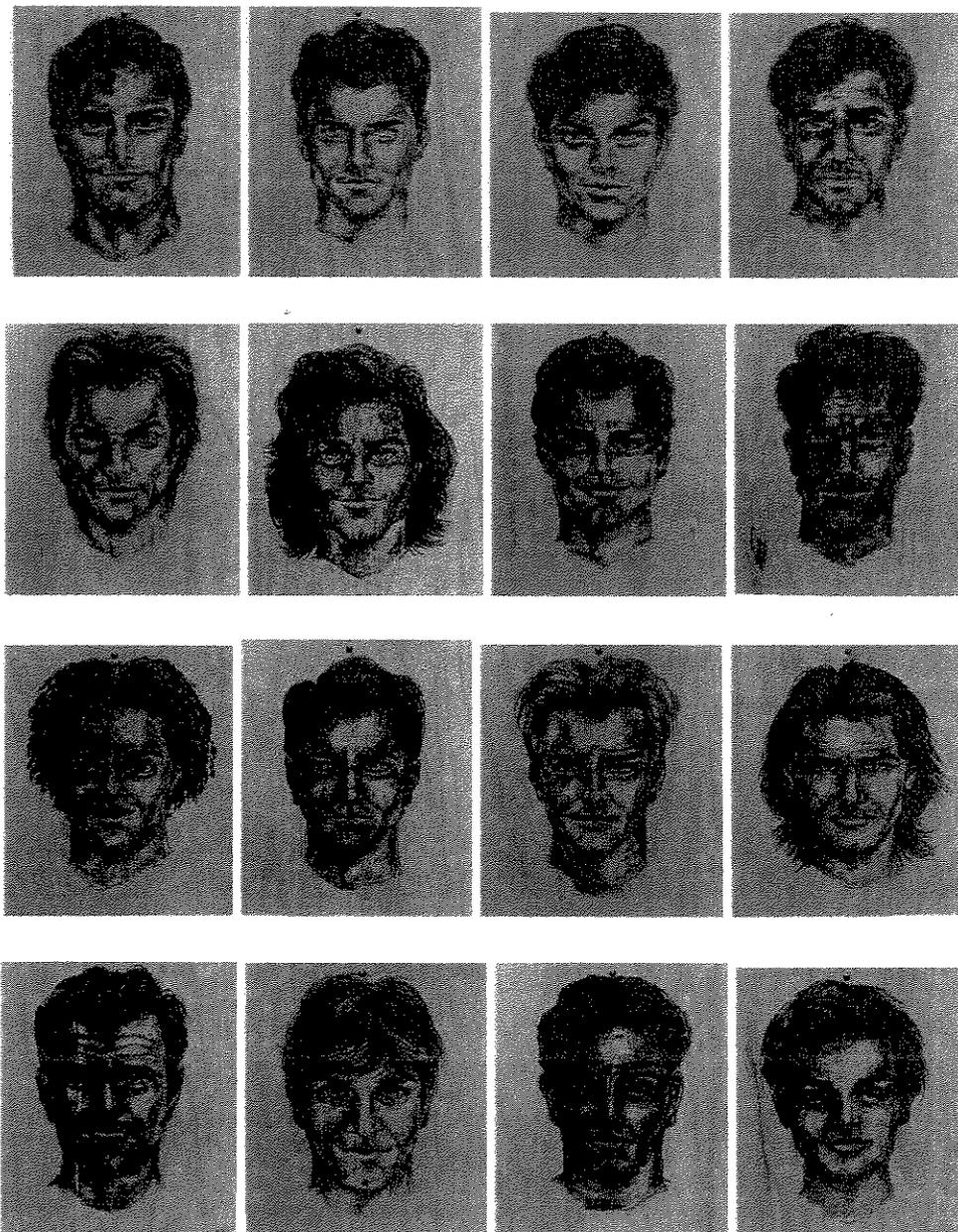
O trabalho seguinte é um painel composto por 31 desenhos – total que corresponde à média dos dias mensais. São retratos de homens com idade entre 20 e 30 anos, sendo alguns modelos, cantores e atores internacionais.

Os retratos foram realizados em placas de madeira prensada medindo 50cm de altura por 45cm de largura cada um e desenhados com grafites (ilustrações 35).

O título do trabalho é “Quero ser lindo todos os dias” e as imagens seguintes correspondem à parte da montagem.

Esta instalação de módulos com figuras masculinas retratadas como nas fotografias 3X4 para documentos mostra a padronização de um tipo de rosto idealizado. A beleza estereotipada e estampada em cartazes, filmes publicitários e tendências da moda, é distribuída, aqui, como uma condição imposta ao homem. Através da repetição constante do rosto clássico, a expressão semelhante a todos, o perfil do pop star, questiono o elemento que estabelece as diferenças. Por que a beleza se destaca? Como fica o dito “lindo” quando justaposto com outros da sua mesma padronagem?

“Quero ser lindo todos os dias” critica a dependência do homem com a aparência. Aponta para a perda da autenticidade, dos valores mais importantes; expressa também as futilidades, o compromisso em corresponder com um modelo alheio a si, questiona a estética.

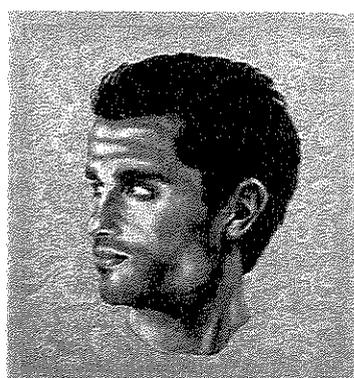
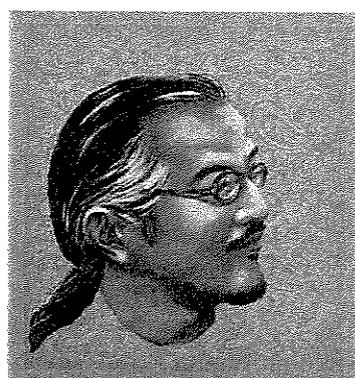
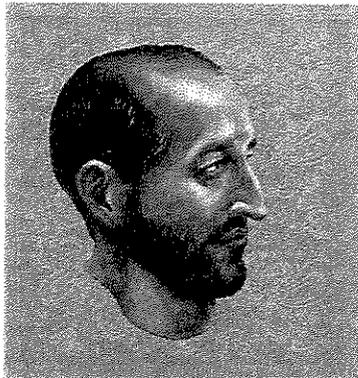


35

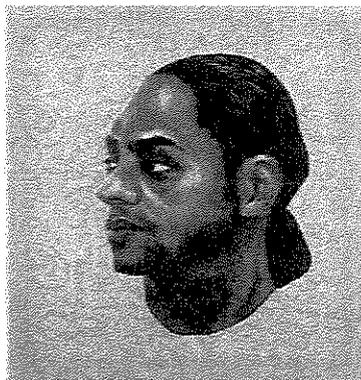
O último exemplo corresponde a uma releitura da “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci. No meu processo de trabalho esta apropriação se dá pela segunda vez, onde os apóstolos foram substituídos por pessoas comuns: seis personagens dispostos à esquerda do Cristo e seis à direita. Ao personagem de Cristo foi acrescentada uma fisionomia não convencional ou propositadamente retirada da tradicional expressão de humildade e serenidade: uma forma jovial, decorrente da estética clássica, cobriu o antigo rosto idealizado e consagrado como santo.

Ao todo são treze retratos medindo 48cm de altura por 44cm de largura cada um (ilustrações 36).

A montagem compreende a apresentação destes módulos em linha horizontal, preenchendo,



36



36

portanto, um espaço de aproximadamente sete metros de comprimento. As imagens anteriores correspondem à parte da montagem. Cada retrato foi pintado sobre voile amarelo e o tecido do segundo plano, sobre um brocado em tons de púrpura, preto e dourado.

Reproduzo este tema clássico substituindo os apóstolos por pessoas do cotidiano. Figuras do momento contemporâneo que não possuem nenhum vínculo com atividades religiosas, nem são seguidores de uma mesma crença. O Cristo também foi substituído por alguém do nosso tempo. Não se destaca por nenhuma razão especial, nem é conhecido ou admirado por causas nobres. Nesta releitura todos são iguais.

Procuro figuras que são dúbias; para mim, elas devem carregar um aspecto de indagação, devem ser enigmáticas, também populares, às vezes repulsivas, porém sedutoras. No meu trabalho, estes elementos apresentam-se como a gênese de um processo. A técnica irá se adequar à necessidade da modalidade, do suporte, da forma e da expressão. Vejo na arte uma ferramenta eficiente e satisfatória para este fim; ela pode ser a libertação de algo ainda incerto ou mesmo desconhecido.

ILUSTRAÇÕES

1. Objeto
Título: “Nada me faltará, Pai”
Autor: Lazaro Mourilo

2. Escultura
Título: “Caim e Abel”
Autor: Lazaro Mourilo

3. Instalação
Título: “Nomes”
Autor: Jac Leirner

4. Pintura
Título: “A Última Ceia”
Autor: Leonardo da Vinci

5. Objeto
Título: “A ceia”
Autor: Lazaro Mourilo

6. Objeto
Título: “Os dez”
Autor: Lazaro Mourilo

7. Escultura
Título: “Eu te mato”
Autor: Lazaro Mourilo

8. Instalação
Título: “Buracos”
Autor: Carmela Gross

9. Instalação
Título: “Sem título”
Autor: Lazaro Mourilo

10. Objeto
Título: “Lápides”
Autor: Lazaro Mourilo

11. Objeto
Título: “Sem título”
Autor: Lazaro Mourilo
12. Objeto
Título: “Sem título”
Autor: Lazaro Mourilo
13. Desenho
Título: “Piranhas”
Autor: Lazaro Mourilo
14. Pintura
Título: “Sem título”
Autor: Lazaro Mourilo
15. Escultura
Título: “O porco empalhado”
Autor: Nelson Leirner
16. Escultura
Título: “Stacked”
Autor: Jeff Koons
17. Pintura
Título: “Sem título”
Autor: Lazaro Mourilo
18. Pintura
Título: “Ovo”
Autor: Lazaro Mourilo
19. Pintura
Título: “A mosca”
Autor: Lazaro Mourilo
20. Serigrafia
Título: “Painel de formigas”

Autor: Lazaro Mourilo

21. Cerâmica

Título: “Prato”

Autor: Lazaro Mourilo

22. Pintura

Título: “Sem título”

Autor: Daniel Senise

23. Objeto

Título: “Sem título”

Autor: Lazaro Mourilo

24. Objeto

Título: “Sem título”

Autor: Lazaro Mourilo

25. Pintura

Título: “Sem título”

Autor: Lazaro Mourilo

26. Pintura

Título: “Menininho e menininha”

Autor: Lazaro Mourilo

27. Pintura

Título: “Essa noite ele veio, desta vez para ver as minhas bonecas, o cheiro era tão forte, eu fechei os meus olhos e fiz xixi na cama”

Autor: Lazaro Mourilo

28. Serigrafia

Título: “Marilyn”

Autor: Andy Warhol

28a. Fotografia

Título: “Sem título”

Autor: Andy Warhol

29. Pintura
Título: "Auto-retrato"
Autor: Lazaro Mourilo
30. Pintura
Título: "Lazaro levanta-te e sai para fora"
Autor: Lazaro Mourilo
31. Pintura
Título: "Para Nelson Leirner"
Autor: Lazaro Mourilo
32. Fotografia
Título: "Ilona with ass up"
Autor: Jeff Koons
33. Desenho
Título: "Sem título"
Autor: Lazaro Mourilo
34. Desenho
Título: "Auto-retrato"
Autor: Lazaro Mourilo
35. Desenho
Título: "Quero ser lindo todos os dias"
Autor: Lazaro Mourilo
36. Pintura
Título: "Santa Ceia"
Autor: Lazaro Mourilo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- BELLUZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo, Cosac & Naify Edições Ltda, 2000.
- CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira – um guia de tendências*. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona, Ediciones Omega, 1955.
- DANIEL SENISE: ela que não está. São Paulo, Cosac & Naify Edições. 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética I*. São Paulo, Edusp, 1999.
- HUYCHE, René. *O poder da imagem*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- JEFF KOONS. S.l.p., Benedikt Taschen, 1992.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo: dor e paixão*. São Paulo, Benedikt Taschen, 1994.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.
- MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro, Record, 1998.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Editora Ática, 1996.
- NELSON LEIRNER. Paço das Artes, São Paulo, s.d.

- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo, Editora Ática, 2000.
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop art*. São Paulo, Benedikt Taschen, 1994.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- POR QUE DUCHAMP? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. *Os filhos do barro*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1995.
- TOBIAS, José Antônio. *O Feio*. São Paulo, Herder, 1960.
- WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

CATÁLOGOS E PERIÓDICOS

- AMANHÃ, Hoje. A casa triângulo de 1988 a 1995. São Paulo, 1995.
- GALERIA – Revista de arte. São Paulo, Área Editorial Ltda, 1989.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Fabio Cardoso, Leonilson, Daniel Senise e Luiz Zerbini*. São Paulo, 1989.
- 22a. BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. *Something the matter*. São Paulo, 1994.