

A figura do bricoleur em práticas artísticas

MARIANA RESENDE CORRÊA
CLÁUDIA FRANÇA

Resumo

A arte como processo e reflexo do momento vivido, lida muitas vezes com as questões referentes ao seu contexto e com os materiais disponíveis no cenário atual. Em uma sociedade marcada pelo consumo e pela efemeridade, esse artigo promove uma reflexão sobre o uso de produtos descartados e coletados em trabalhos de artistas visuais. O bricoleur surge nesse contexto como figura central para a compreensão e análise de algumas das muitas práticas artísticas realizadas recentemente. Por meio da bricolagem, artistas como Joseph Cornell, Farnese de Andrade, Amanda Mei e Courtney Smith realizaram trabalhos de teor híbrido que refletem o momento vivido e as questões contidas nos materiais disponíveis do cenário atual.

Palavras-chave:
Objetos, bricolagem,
práticas artísticas

The bricoleur's figure in artistic practices

MARIANA RESENDE CORRÊA
CLÁUDIA FRANÇA

Abstract

Art as process and reflection of the lived moment deals many times with issues that refers to its context and with the available materials in the current scenario. In a society marked by consumption and ephemerality, this article promotes a reflection on the use of disposed and collected products in works of visual artists. The bricoleur appears in this context as a central figure for the understanding and the analysis of some of the many artistic practices realized recently. By bricolage, artists like Joseph Cornell, Farnese de Andrade, Amanda Mei and Courtney Smith performed works with hybrid content that reflect the lived moment and issues contained in the materials available in the current scenario.

Keywords:
Objects, bricolage,
artistic practices

Considerações iniciais

Se considerarmos que o objeto está atrelado, enquanto produto fabricado, ao indivíduo – e que sua função pragmática é atender às necessidades do homem e da mulher – ambos se utilizam, por conseguinte, de cada um desses produtos com o propósito de terem contato e de se colocarem no mundo, tanto na esfera social quanto pessoal. A própria vida cotidiana é constituída de objetos; praticamente tudo o que é utilizado pelo indivíduo em sua vida diária são objetos, os quais funcionam como meios para ele se manter, repousar, se proteger, se exercitar, enfim, como meios para o usufruto da vida de modo geral.

Essa relação cresce ainda mais com o desenvolvimento da indústria e do capital a partir do século XVIII, quando a nova sociedade industrial passa a inserir em sua vida cotidiana dezenas de novos objetos com funções específicas e estéticas. O indivíduo se cerca, portanto, de um “invólucro de objetos”. Desde a sociedade burguesa, ele é rodeado por um número extenso e diversificado de objetos, a partir dos quais ele estabelece outro conjunto de artefatos que formará seus repertórios cotidianos. Essa variedade de objetos cresce consideravelmente no século XX, entre 1920 e 1940 (MOLES, 1972, p. 17 e 18), marcando a sociedade moderna pelo consumo de objetos de massa.

Baudrillard (2008, p. 34 e 35) afirma que esses objetos, cujas práticas seguem a ordem moderna, demonstram uma nova relação do homem com os objetos, em que tudo passa a ser dominado, manipulado, controlado e adquirido. Ao contrário da ordem natural, na qual o objeto é criado para atender as necessidades do homem, o objeto da ordem moderna surge para atender a uma ou mais funções criando, assim, necessidades. O desejo que se transforma em necessidade faz parte, portanto, da sociedade de consumo, na qual a aquisição de ob-

jetos individualiza o ser humano ou, muitas vezes, o submete à padronização pelo uso dos objetos de massa. Estes objetos produzidos em grande quantidade podem ser compreendidos em sua inutilidade, ou seja, em sua não distinção dentre os demais objetos produzidos, ou em sua própria inadequação quanto à finalidade confessada desses produtos. Tais objetos, acessíveis a uma grande parte da população, não possuem um grau de diferenciação estético. Alterando-se apenas quanto à qualidade e ao preço, eles são objetos que atendem ao desejo e à pulsão de comprar dos consumidores.

No campo da arte, esse contexto de hegemonia burguesa e de apogeu da Revolução Industrial dividiu os artistas: houve aqueles contrários à mercantilização, e aqueles que criavam a partir ou para o mercado. A expressão “arte pela arte” surgiu com a proposta do trabalho de arte não ser mercadoria e ornamentação. Em seu texto “A arte e outros inutensílios”, Paulo Leminski expõe que a arte pela arte, sem vinculação a outros programas – compromissos com “a moral, a política, a exaltação patriótica, a tradição nacional, o Bem, a Verdade” – “é decorrência natural da sobrevivência da arte numa sociedade regida pelo mercado” (LEMINSKI, 1986, p. 92). Entretanto, certas manifestações em arte moderna ainda se prestaram à comercialização mais do que outras.

O autor concentra-se mais na poesia modernista como manifestação avessa à mercantilização, sem fim utilitário e dotada de uma “inoperância prática”. Podemos adaptar o texto de Leminski para pensar a sorte de objetos artísticos produzidos por meio do excesso de objetos funcionais logo tornados obsoletos para atender às demandas induzidas pelo mercado. Pensamos, desse modo, na própria ação da bricolagem presente nas diferentes práticas artísticas, como nos *objets trouvés*, nos *ready-mades*, nas fotomontagens, nas assemblages, entre outras.

Em meio ao contexto de consumo e descarte, coletar e fazer outro uso de objetos que foram destituídos de sua função e descartados é uma ação “desviacionista”, segundo Michel de Certeau (CERTEAU, 1994, p. 52). Esse papel é assumido pelo *bricoleur* dentro da cultura do consumo e do descarte, ou seja, pelo usuário que não é passivo, mas que “fabrica” a partir de tudo o que consome. Segundo Certeau, essas “maneiras de fazer” são modos de reapropriação do sistema produzido; por meio deles os usuários praticam o cotidiano (Ibidem).

Essa colocação de Michel de Certeau é importante por compreender a bricolagem como uma possibilidade de produzir a partir dos objetos consumidos e descartados, assimilando-os,

modificando-os e subvertendo-os por meio de práticas cotidianas e artísticas que os ressignificam em uma nova estrutura. Por meio dessas práticas, o bricoleur, enquanto criador, artista plástico ou escritor, realiza trabalhos de teor híbrido que refletem o momento vivido e as questões referentes a esse contexto contidas nos materiais disponíveis do cenário atual.

Complementando as colocações sobre o contexto de consumo, a mediação dos objetos nas relações humanas e a bricolagem como prática desviacionista, valemo-nos de um texto de Walter Benjamin, escrito em 1933, após a Primeira Guerra Mundial. Benjamin apresenta-nos a figura do “narrador sucateiro”, que recolhe o que é deixado de lado por não possuir significação, sentido ou importância para a “história oficial”. Esses elementos, com os quais o discurso histórico não sabe o que fazer, são o grande sofrimento ocasionado pela guerra e o anônimo, ou seja, tudo aquilo que não deixa rastro, que foi apagado, velado. Podemos considerar esses elementos sem rastros como a dor, o desnordeio, a desilusão, a perda, os destroços, dentre outros elementos desconsiderados pela História. A tarefa desse narrador seria, portanto, a de transmitir o “inenarrável” (GAGNEBIN, 2006, p. 53 e 54).

A frase “Apague os rastros!”, do poema de Bertoldt Brecht, é citada por Benjamin em seu ensaio “Experiência e Pobreza” para aludir à pobreza de experiências comunicáveis. Diante da quebra da transmissão de valores e com o individualismo trazido pela burguesia e pelos modos industriais de produção, o indivíduo moderno é transformado pela cultura do vidro, pois passa a ostentar a sua pobreza externa e interna vivendo em espaços onde é difícil deixar rastros (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Os rastros, antes sempre tão atrelados à escrita, aproximam-se dos restos e do lixo que foram descartados e deixados pela cidade. Tudo o que foi desprezado é recolhido e utilizado pelo “trapeiro” e poeta. Podemos fazer uma analogia destas figuras com o bricoleur e o artista, pelo modo como constroem seus trabalhos. Em meio à “miséria humana” e à sociedade do consumo e desperdício, a figura do artista se assemelha à do narrador autêntico por ambos cumprirem uma tarefa anônima e necessária de juntar os rastros – os restos – da vida e da história oficial, numa ideia de protesto e de salvação (GAGNEBIN, 2006, p. 117 e 118).

O sociólogo Zygmunt Bauman enfatiza que a “sociedade de consumo não é nada além de uma sociedade do excesso e da fartura – e portanto da redundância e do lixo farto” (BAUMAN, 2007, p. 111). O destino final do “objeto de consumo” é,

com isso, a lata de lixo. “O lixo é o produto final de toda ação de consumo” (idem, p. 117). Todo esse processo de efemeridade dos produtos e objetos cujo fim é tornarem-se resíduos reflete a “vida líquida” de uma “modernidade líquida”. A mediação excessiva dos objetos nas relações humanas é uma consequência dessa sociedade líquida, a qual traz necessidades diversificadas e emergentes³. Ainda de acordo com Bauman, os membros dessa sociedade agem sob condições que mudam antes que seja possível a consolidação de hábitos, rotinas e formas de agir. Trata-se de uma vida de mudanças e incertezas constantes, que pode ser descrita como “uma sucessão de reinícios” (idem, p. 8).

Nessa mesma sociedade contraditória do excesso e do descarte, o ato de acumular objetos heteróclitos está presente em muitos trabalhos realizados sem uma intenção artística e em espaços separados da arte sancionada, mas que pela originalidade e uso repetido de materiais achados em uma forma artística de arranjo se tornam referências na história da arte. Um exemplo desse tipo de trabalho é a série de moradias – Bottle Village (1955-88) – que Grandma Prisbrey construiu a partir de materiais descartados e coletados por ela, como lápis, bonecas, conchas, e garrafas de vidro. Ao ser questionada sobre como Bottle Village surgiu, ela respondeu que começou porque ela simplesmente precisava de um lugar para guardar sua coleção de lápis (SUDERBURG, 2000, p. 10).

O artista-bricoleur: memória, afeto e subjetividade em sua prática artística

Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1976, p. 38-40), o bricoleur trabalha a partir de um conjunto de utensílios, materiais e resíduos que coleta, reaproveita e conserva ao longo da vida. Por meio desse repertório material e instrumental, ele se arranja com o que possui, segundo o princípio de que “isto sempre pode servir” e compondo assim um “tesouro de ideias”.

A escolha das peças e do trabalho a ser desenvolvido é determinada pelas significações que cada objeto reporta ao bricoleur. As probabilidades de arranjo se vinculam à história e ao que subsiste de predeterminado em cada peça pelo uso original e pelas adaptações que sofreu para o desempenho de outras funções. Essas significações específicas de cada objeto contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete ressignificações na reorganização total da estrutura final. Esse

processo traz em si um caráter de incerteza, pois não segue um projeto pré-estabelecido e possui uma totalidade aberta a uma nova complementação que varia de acordo com os objetos e fragmentos utilizados nos trabalhos de cada artista. Portanto, o lixo recolhido pelo trapeiro ou pelo bricoleur evoca, muitas vezes involuntariamente, lembranças que, por sua vez, acionam as escolhas e as operações sobre esse material recolhido.

William Seitz expõe que os “materiais encontrados são trabalhos já em progresso: preparados para o artista pelo mundo exterior, anteriormente formados por textura, cor e, por vezes, até inteiramente pré-fabricados acidentalmente em ‘trabalhos de arte’” (SEITZ, 1963, p.85). Ele esclarece que as colagens e os objetos de Picasso, Man Ray, Duchamp, Schwitters e Joseph Cornell, por exemplo, existiam no presente desses artistas e eram materiais que faziam parte do ambiente em que eles viviam. Seus trabalhos apresentam a afinidade com os vários níveis e aspectos do presente; ilustram o interesse dos artistas no uso de materiais desgastados e fragmentados que chamam atenção para a interação entre o homem e a cidade (idem, p. 83).

Joseph Cornell, por exemplo, na construção de suas caixas, utilizou objetos coletados, comprados e escolhidos segundo afinidades com os seus significados e suas histórias; todos eles se referem, de alguma maneira, às afetividades, aos sonhos, às memórias e à subjetividade do artista. Alguns desses objetos são recortes de publicações, asas de borboletas, anúncios antigos, vidros de remédio, rolas, taças, caixas de música, bússolas, penas, mapas, conchas, espelhos, areia e cubos de plástico.

O uso de determinados objetos como receptáculos de outros objetos é frequente em seus trabalhos; caixas, nichos, vidros e potes protegem e guardam outros materiais carregados de significados. Eles “narram” histórias fictícias, memórias de lugares que o artista nunca conheceu e que fazem parte da sua subjetividade. A partir de materiais e objetos que não são originais desses espaços, ele constrói esses “mundos” próprios. Isso ocorre em um de seus trabalhos, *Pharmacy*, de 1943 (figura 1), no qual uma caixa de madeira, vidro e espelho guarda em vários compartimentos vidros de remédios, que são preenchidos por diversos objetos de diferentes ambientes: purpurina, líquidos, asa de borboleta, papéis, recortes etc. Esses objetos, por estarem organizados em vidros de remédio e em prateleiras de vidro e espelho que remetem ao ambiente da farmácia, ganham outro valor e significação próprios de sua subjetividade.



Figura 1

Cada material utilizado pelo artista é resultado de várias escolhas feitas por ele, dentre um repertório maior de elementos coletados pelo artista. Cornell, enquanto bricoleur, se utiliza desse repertório para construir trabalhos cujos elementos recebem novos sentidos. A escolha das peças e do trabalho a ser desenvolvido é determinada pelas significações que cada objeto reporta a ele. Portanto, as probabilidades de arranjo se restringem à história e ao que subsiste de predeterminado em cada peça pelo uso original e pelas adaptações que sofreu para o desempenho de outras funções. Essas significações específicas de cada objeto contribuem para que a escolha de uma peça por outra acarrete na reorganização total da estrutura final.

Os produtos industriais que marcam a vida contemporânea são matérias concretas selecionadas “e combinadas pelo artista, segundo processos que são ainda os processos habituais de uma ‘sociedade de consumo’” como a acumulação de objetos descartados realizada por Arman e a embalagem de coisas (desde objetos utilitários até monumentos) feita por Christo. A arte é, segundo Argan, reduzida a um ato do pensamento, “a uma real ou hipotética atribuição de significado às componentes cada vez menos caracterizadas e significantes do ambiente da vida” (ARGAN, 1988, p. 77).

Um artista que radicalizou esse processo foi Kurt Schwitters, por meio de Merzbau³, entre 1923 e 1932, em Hannover. Por influência do Construtivismo, Schwitters libertou a pintura da superfície e a estendeu para o espaço, transformando-a em uma “obra de arte autônoma”. As colagens e assemblages sobre colunas e paredes formaram uma “única estrutura arquitetônica”. Restrito, de início, a um cômodo de seu apartamento, Merzbau acabou por ocupar todo o espaço, pouco a pouco, num método adicional dos diversos tipos de materiais e objetos achados pelo artista em seu entorno (ORCHARD, 2007, p. 168).

Merzbau é resultado de tudo o que Schwitters encontrou ao acaso, à sua vista ou ao seu alcance, e que foram sendo acrescidos sobre as paredes, os tetos e os chãos dos cômodos do apartamento, invadindo até mesmo as escadas, o sótão, a cisterna e o porão. A combinação de materiais e objetos heterogêneos combinava fragmentos da realidade que foram descartados pela sociedade quando estes deixaram de cumprir a função para a qual tinham sido produzidos (ARGAN, 1992, p. 359-360). Esses elementos cotidianos eram acrescidos sem uma finalidade ou ordem estabelecida; apenas seguiam

um princípio formal, um esquema abstrato com a presença de formas geométricas. Nas palavras de Kurt Schwitters, o Merzbau ou Merz significa criar relações entre todas as coisas do mundo; reflete um processo da criação em si, no qual são os materiais utilizados que determinam as ações do artista, e não a finalidade (SCHWITTERS, 2007, p. 161). Restituído com outro valor, o objeto passa a constituir outra realidade com a qual o homem forma uma unidade.

O bricoleur se apresenta como um personagem importante na sociedade atual, marcada pela cultura do consumo e do descartar. Giulio Carlo Argan nos esclarece um dado importante na compreensão do papel do bricoleur como artista em suas práticas: no momento em que a sociedade deixa de vincular a ideia de valor ao objeto, aquele objeto que é modelo de valor – como o trabalho individual do artista – passa a ser desvalorizado por não ter utilidade (ARGAN, 1992, p. 579 e 581).

A partir desse esclarecimento de Argan, consideramos que esse novo posicionamento com relação à arte – o de não ser mais vista como objeto modelo – talvez tenha sido o propulsor de novas experiências com os produtos industriais lançados no mercado. Do mesmo modo, essa posição talvez tenha promovido o estabelecimento de novas relações do artista com a sociedade, o mundo e o seu próprio trabalho, e a exploração de novos sentidos acerca do comum, condizentes ao sujeito contemporâneo. O autor ainda expõe que “a civilização industrial ou ‘de consumo’ reconduz a sociedade a um nível pré-histórico, transforma o homem civilizado num primitivo, num selvagem, num bricoleur” (ibidem).

Esse pensamento parece ser uma contradição presente na sociedade contemporânea: quando o avanço industrial e tecnológico demonstra um grande domínio do homem sobre os objetos e o mundo exterior, existe, enquanto efeito desse avanço, um desnorteamento do ser⁴ que o reporta às suas origens. No mesmo sentido, Michel de Certeau acrescenta que “o trabalho com sucata”, ou seja, a recuperação de materiais descartados para proveito próprio, como um trabalho livre e não lucrativo, é uma possibilidade de “tática desvianista”. Localizada no mesmo lugar da indústria, a arte da “sucata” possui como variante da atividade, fora desse lugar, a forma da bricolagem. Dentre essas táticas utilizadoras, a bricolagem é uma maneira de praticar o cotidiano, de reapropriar o produto final de toda ação de consumo para ressignificá-lo em uma nova estrutura (CERTEAU, 1994, p. 52).



Figuras 2 e 3

No processo de coleta e construção de um projeto próprio, o bricoleur acaba sempre colocando algo de si mesmo. Ao utilizar resíduos e fragmentos de acontecimentos, histórias de um indivíduo ou de uma sociedade, ele não só “fala” com eles, como também conta por meio deles: “[...] este bricoleur, elabora estruturas ordenando os acontecimentos, ou antes, os resíduos de acontecimentos” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 41).

Acredito que essa percepção é refletida na busca do artista contemporâneo – nas ruas, nas revistas, nos jornais, nos produtos industrializados, nos lixos, nos antiquários, nas praias etc. – por imagens, objetos, fragmentos e restos de coisas como uma tarefa de juntar o que restou. A partir do uso desses produtos feitos pelo homem, contidos em sua efemeridade – que foram ou serão descartados – o artista se reapropria do sistema produzido como modo de utilizar a ordem imposta do lugar e estabelecer ali criatividade e pluralidade (CERTEAU, 1994, p. 52). Podemos dizer que esse se torna um dos principais papéis do artista, o de ser bricoleur, ou seja, o de trabalhar com um repertório extenso de elementos heteróclitos, produtos finais de toda a ação de consumo, com o fim de ressignificá-los em uma nova estrutura.

Uma operação artística a partir de objetos que se assemelha a esse princípio de bricolagem está presente nos trabalhos de Amanda Mei. A artista parte de objetos e fragmentos descarta-

dos pelas pessoas, que são coletados para construir ambientes que resgatam significados perdidos com o crescimento acelerado das cidades. Artista de São Paulo, Mei coleta fragmentos e objetos descartados pela cidade para construir lugares possíveis que se assemelham a “sonhos” (MOSQUEIRA, 2010). Por meio de escolhas, do arranjo e da disposição e junção de diferentes objetos cotidianos (gavetas, escadas, fotografias etc) que perderam a sua função, ela (re)constrói histórias, memórias e espaços que ganham sentido no encontro com os espectadores usuários de objetos semelhantes; esses “lugares” são desvelados e percebidos pelo olhar atento do espectador.

Em seu trabalho *Cadeira-abajur*, de 2006 (figura 2), a artista justapõe uma gaveta, partes de escadas de diferentes proporções e a cúpula de um abajur com a luz acesa. Esse arranjo cria um ambiente novo, outro contexto com objetos reordenados compondo uma realidade paralela àquela de que eles faziam parte, anteriormente. Os objetos utilizados são como testemunhas dos lugares a que pertenceram e do tempo de uso que tiveram. Amanda Mei constrói lugares de memória a partir da história dos objetos que compõem os seus trabalhos; os testemunhos desses objetos coletados são a base desses trabalhos. Podemos pensar que as matrizes ganham novas funções, sendo uma delas a de relatar suas histórias a partir de outras histórias e memórias.

Outra artista que pode ser compreendida como bricoleur é Courtney Smith. Em uma série de esculturas, ela trabalha fundamentalmente com móveis de madeira como matéria e conteúdo. A partir de objetos já existentes ela relê a informação do original e os desconstrói retirando os seus princípios e criando uma nova ordem, ou seja, ela reconfigura móveis usados e práticos tornando-os objetos de fins paradoxais. Smith corta e remonta a partir de dobraduras, juntando partes díspares. Podemos dizer que ela desorganiza os móveis para reorganizá-los segundo uma lógica própria; fragmenta um objeto de uso comum para construir um novo objeto autônomo, livre do senso comum que o atrelou à sua função original. A artista retira do móvel a sua função original e o seu contexto doméstico, contudo, não retira a memória contextual daquele móvel desconstruído; o objeto preserva a sua origem, memória e matéria em uma nova forma e composição. Ao mesmo tempo em que ela desconstrói móveis, ela desconstrói os ambientes dos quais eles pertenciam – quartos, sala, cozinha e outros ambientes.

Em um desses trabalhos, intitulado *Tangram*, de 2008 (figura 3), Smith desconstruiu móveis usados de madeira em sete peças, tal como um quebra-cabeça chinês com cinco tri-

ângulos, um paralelepípedo e um quadrado. Ela os arranjou de modo a formar uma figura possível dentre várias outras, de acordo com outros arranjos que ela pode fazer. Essas peças justapostas a partir de fragmentos de um armário ou de uma cômoda mantem as características originais da madeira compensada, com os puxadores e as gavetas. Esses resíduos de objetos do mobiliário preservam a memória de seu contexto de produção, mas não as suas funções em meio ao ambiente doméstico. Esses móveis fragmentados segundo a lógica do tangram são radicalmente ressignificados e reestruturados. Eles se tornaram um objeto autônomo lúdico, o qual desestabiliza a ordem natural e traz novos sentidos à matéria daqueles móveis, de seus ambientes e seus hábitos familiares.

Outro bricoleur, Farnese de Andrade, foi um artista que produziu um grande repertório de objetos que combinavam elementos sacros, pagãos e utilitários. Muitos dos seus trabalhos foram construídos a partir da madeira: tanto por utensílios feitos nessa matéria quanto por fragmentos de madeira já gasta que ele encontrava por onde andava, como troncos de árvores, fragmentos de barco e pedaços de tábua (COSAC, 2005, p. 27). As marcas contidas nessas madeiras revelam sua historicidade e seu estado de ruína que são regenerados pelo artista a partir de outros sentidos, de maneira a reportar às lembranças atreladas ao convívio familiar e às tradições religiosas em que foi educado.

No trabalho intitulado Auto-retrato (figura 4), Farnese se retrata por meio de um armário antigo e de fotografias suas, de sua família e de sua cidade, as quais foram resinadas e fixadas sobre uma tábua de madeira inserida no interior do armário. A madeira gasta do armário, sua estética rústica nos conta de um ambiente passado, mais antigo, talvez de uma casa no meio rural, onde também tinha fogão à lenha, gamelas e oratórios. As fotografias contam de sua história, sua infância, seu grupo familiar e sua cidade natal; elas representam sua identidade, suas memórias, seus rastros narrados por imagens e objetos. Juntamente, as marcas da madeira do armário e a tábua que sustenta as fotografias desvelam esse passado gasto pelo tempo e pelo uso.

Os trabalhos de Farnese de Andrade foram, portanto, construídos a partir de objetos e fragmentos que reportavam ao imaginário do artista, e estavam carregados de suas próprias histórias; são imagens sacras, ex-votos, cadeiras, restos de madeira, oratórios, dentre outros. O artista justapôs e interferiu nesses objetos e fragmentos que comprava ou coletava, de ma-

Figura 4



neira a construir outros objetos como representações de seus sentimentos e suas percepções. A figura do bricoleur é nitidamente percebida em Farnese de Andrade, o qual percorria até longe à procura de fonte de material para os seus trabalhos.

Considerações finais

O uso da bricolagem em operações artísticas possibilita novas experiências no campo das artes, a partir de produtos industriais lançados no mercado, que foram descartados, coletados e ressignificados de diferentes modos. A arte, não mais percebida como modelo de valor, passa a abarcar novos materiais e novos processos segundo uma posição desviacionista e crítica. Reapropriar e ressignificar objetos triviais nos alerta para o excesso de bens e materiais produzidos, e para o consumismo exacerbado. Essa ação também nos dá ciência de outros processos de elaboração criativa, outros modos de acesso ao inconsciente e à memória, e outros modos de subjetivação.

O uso de objetos de consumo em práticas artísticas é uma postura crítica com esse sistema em que a apropriação seguida do descarte rápido prevalece sobre os objetos e prazeres duradouros. Cabe ao bricoleur o papel ou a tentativa de restituir sentido aos restos desta sociedade, ou podemos dizer, cabe ao artista agregar novos significados aos produtos criados, consumidos e descartados pelo homem. Esses produtos revelam a própria efemeridade da história do homem contemporâneo, que encontra em seu entorno a opção de buscar no novo e no descartável uma identidade que provavelmente não encontrará, já que, como lembra Baudrillard, o consumo trata de uma “prática idealista” fundada em uma “realidade ausente” que nunca chega a uma satisfação (BAUDRILLARD, 2008, p. 210 - 211).

NOTAS

1. O trapeiro, ou o chiffonier, é a figura heroica da poesia “O vinho dos trapeiros” de Charles Baudelaire. Walter Benjamin faz uma análise dessa figura no ensaio “Paris do Segundo Império”, comparando-o ao poeta, os quais são ambos solitários, trabalham enquanto os burgueses dormem e buscam a fonte de suas produções nas ruas.

2. Podemos complementar o pensamento de Bauman com o pensamento do sociólogo Abraham Moles, ao afirmar que a mediação excessiva do objeto tem transformado a vida social em vida cotidiana. Isso significa dizer que os indivíduos constroem contatos mais com objetos do que com pessoas (MOLES, 1981, p. 10-12). Por sua vez, o sociólogo Anthony Giddens afirma, a respeito da diversidade de produtos e usos, que “a modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas e ao mesmo tempo oferece pouca ajuda sobre as opções que devem ser selecionadas” (GIDDENS, 2002, p. 79).

3. Merzbau foi destruído em um ataque aéreo, em 1943, na Segunda Guerra Mundial, depois de Schwitters ter se mudado de lá em 1937. Dele restaram apenas alguns fragmentos que foram perdidos com o tempo e algumas fotografias dos detalhes de diferentes fases da construção.

4. Podemos pensar em uma semelhança desse desnorteamento com o desnorteamento do indivíduo colocado por Walter Benjamin, quando o autor discorre sobre o advento do romance: “escrever um romance significa levar o incommensurável ao auge da representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem a vive” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Referências

- ARGAN, Giulio C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1988.
- _____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Ed. Companhia das Artes, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5 ed. Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COSAC, Charles. *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- MOLES, Abraham A. et al. *Semiologia dos objetos*. Trad. Luiz Costa Lima. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- MOSQUEIRA, B. *Amanda Mei: como fazer tempo com sobras*, 2010. Disponível em: <<http://chezmrzigs.blogspot.com.br/2010/07/critica-amanda-mei-como-fazer-tempo-com.html>> Acesso em: 14 nov. 2011
- LÊVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
- ORCHARD, Karin. *As plantas espaciais de Kurt Schwitters*. In: *Kurt Schwitters 1887/1948: o artista Merz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 167-175.

- LEMINSKI, Paulo. *A arte e outros inutilisilios*. FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 18 de outubro de 1986, p. 92.
- SEITZ, William C. *The Art of Assemblage*. New York: The museum of Modern Art, 1963.
- SCHWITTERS, Kurt. *Kurt Schwitters 1887/1948: o artista Merz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007, p. 161.
- SUDERBURG, Erika. Introduction: on installation and site specificity. In: ____. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p.1-20.

Recebido em: 14/10/14

Aceito em: 15/11/14

MARIANA RESENDE CORRÊA

mresendecorrea@gmail.com

Bacharel em Artes Plásticas, licenciada em Letras e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia. Ênfase no estudo dos temas: processo criativo em artes, subjetividade, objetos autobiográficos e bricolagem.

CLÁUDIA FRANÇA

claudiamfsg@yahoo.com.br

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre em Artes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutora em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ênfase em Desenho e Expressão Tridimensional (objetos e instalações), nos temas: processo criativo em arte, desenho contemporâneo, instalação. Expõe regularmente em coletivas e individuais e participa de reuniões científicas com produção textual.