



Milton Tortella

COMO OS ARTISTAS CRIAM?

O PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS ARTES VISUAIS.

São Paulo, 2020

Milton Tortella

**COMO OS
ARTISTAS CRIAM?
O PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS
ARTES VISUAIS.**

Capa: Print screen do Trailer Hélio Oiticica, Guerrilha Filmes / Vimeo

São Paulo, 2020

RESUMO: Como os artistas criam? é uma coleção de relatos que visa revelar o processo de criação de influentes artistas e um curador ligados às artes visuais, organizados no sentido de contribuir com a prática do fazer artístico em sala de aula a fim de facilitar o processo de criação. Baseado na abordagem triangular do ensino das artes visuais e culturais proposta por Ana Mae Barbosa, podemos ver que é possível criar a partir da realidade de outro artista, e que reconhecer processos alheios pode colocar o aluno na mesma condição de partida para o ato criativo, permitindo que ele possa criar a sua própria narrativa a partir do seu interesse pessoal e da sua realidade e cultura.

PALAVRAS CHAVE: Criação artística, Artes visuais, Material didático, Educação artística, Imagem.

INTRODUÇÃO

Como os artistas criam? é sem dúvida uma questão que tem acompanhado toda a história da arte e que ainda exige respostas. Atualmente é mais fácil ter acesso ao resultado da produção de um artista e sua técnica do que descobrir como é o seu processo de criação, o que exige mais atenção e depende de um aprofundamento sobre todo um contexto sociocultural do artista, onde e como ele trabalha, vive, etc.

Este artigo pretende apresentar o processo de criação de cinco artistas e um curador ligados às Artes Visuais, resultado de uma revisão bibliográfica, de forma a possibilitar que o professor e o aluno possam aprofundar a discussão em torno da criação artística dentro do ambiente escolar, e quem sabe motivar a prática do fazer artístico a partir da consciência em relação a como o outro também o fez. Ao reconhecer o processo de outra pessoa é possível criar a partir dele, ou mesmo experimentá-lo e, a partir dessa experiência, encontrar o seu próprio caminho, tanto conceitual quanto formal.

Fundamentado pela abordagem triangular do ensino das artes visuais e culturais proposto por Ana Mae Barbosa¹, este artigo tem como premissa que a base da manifestação pós-moderna da arte/educação está relacionada com a combinação espontânea e aleatória, dependendo da necessidade, entre contexto / fazer / ver.

Nas páginas a seguir será possível encontrar o que popularmente chamamos de “pulo do gato”² da criação artística, de influentes nomes das artes visuais desde a arte moderna até a atualidade, sejam artistas ou curadores. Assim, se poderá reconhecer o momento em que cada artista possibilita o nascimento de seu trabalho, quando a intenção se manifesta através do conceito, do fazer, onde é possível observar a concretude de tal realização, e desta forma contribuir para o processo de aprendizado do fazer artístico, transformando em ferramenta didática o momento criativo de um artista.

1 A. M. Barbosa, A Imagem no Ensino da Arte. p. XXXIII

2 Pulo do Gato, Expressão usada para se referir a um segredo, truque ou explicação do sucesso ou da solução de alguma coisa. O pulo do gato pode significar alguma ação, característica ou experiência que faz uma pessoa se destacar em meio às outras. Também pode ser uma referência a uma atitude de esperteza, de alguém que encontrou um jeito de escapar de uma situação muito complicada. <<https://www.dicionariopopular.com/pulo-do-gato>>

CONJUNTURA CRIATIVA

Para Getty Trust há “quatro coisas mais importantes que as pessoas fazem com a arte. Elas a produzem, elas a veem, elas procuram entender seu lugar na cultura através do tempo, elas fazem julgamento acerca de sua qualidade”³.

Segundo Barbosa, 2010 (p. 35), ter um currículo que interligue o fazer artístico, a análise da obra de arte e a contextualização é o necessário para atender às necessidades e interesses dos alunos, permitindo que desenvolvam também o aprendizado da linguagem visual. Essa abordagem foi denominada pela autora como a abordagem triangular no ensino das artes e cultura visual. Saber codificar uma imagem é tão necessário quanto ler um texto. Isso se dá pelo fato comprovado em pesquisas, de que a imagem tem um grande impacto no nosso aprendizado informal. A arte produz imagens, mas a propaganda e o design também, e todo impacto, inclusive os inconscientes, influenciam o pensamento. Por isso saber codificar uma imagem é fundamental para a vida social. Partindo dessa lógica, conhecer o processo de criação do artista é, sem dúvida, uma ferramenta consciente para estimular a criação artística, uma espécie de reencontro com algo que você sabe que também pode fazer, só não sabe como e nem por onde começar. Segundo Lucia Capacchione: “Os lampejos criativos são empíricos. Não provêm da análise intelectual.”⁴. Urge desmistificar o ato criativo como algo mágico ou divino e trazê-lo para o campo da consciência e experiência. Caso vocês estejam pensando que criar a partir da experiência de um outro artista vai conduzi-los pelo mesmo caminho, basta que comecem a fazer para constatar que suas próprias questões e interesses assumirão um papel fundamental em todo o processo de criação, levando-os a resultados exclusivos e sob um ponto de vista singular, próprio de cada indivíduo. Para Fayga Ostrower, ao contextualizar o ser humano como um ser ela entende que:

[...] “mais do que “homo faber”, ser fazedor, o homem é um ser formador, capaz de estabelecer múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele [...] Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar fenômenos, sempre em busca de significados.” (OSTROWER, 1987, p. 09)

Desta forma, olhar para os relatos a seguir sem julgamento e livre de preconceitos ajudará a se conectar com cada artista e, quem sabe, abrirá caminhos para questões relacionadas ao potencial criativo seu e de seus alunos, que vivem sem resposta definidas, uma vez que a proposta deste artigo é contribuir na organização de alguns processos chamados de criativos, em uma espécie de fichário para facilitar o ato propriamente dito de criar.

3 A. M. Barbosa, A Imagem no Ensino da Arte, p. 38.

4 J. Cameron, Criatividade a Mina de Ouro, p. 26.

Reconhecendo assim a importância da contextualização, não só histórica ou política, mas inclusive a do processo que envolve a criação, possibilitando um entendimento não só crítico sobre a obra de um artista, mas o reconhecimento do ato criativo, e a partir desta relação estimular o ensino da arte através da criação artística, e quem sabe assim demonstrar que a criação é uma “capacidade inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades”⁵, homem que muitas vezes só depende de um impulso para fazer algo novo. Tal premissa está de certa forma orientada pelo pensamento pedagógico de Ana Mae Barbosa, lembrado por Arriaga⁶:

[...] com uma boa dose de compromisso com as classes sociais mais desfavorecidas e com uma clara confiança em que as artes e o estudo das artes, se valem à pena por algo, é porque dão oportunidade de dotar de voz própria aqueles que menos têm e aqueles a quem não se permite participar dos códigos hegemônicos. (ARRIAGA, 2010, introdução.

Recursos são criados sob demanda

“[...] Os recursos são muitas vezes gerados pelas restrições, e condições insatisfatórias incitam a imaginação de novas possibilidades. [...]” Huns Ulbrith Obrist

Reconhecer no outro suas competências, suas limitações de recursos e condições físicas e culturais que tiveram que ser superadas (ou que simplesmente foi a condição posta para realizar algo original) pode servir como referência e ponto de partida para que alguém ou um grupo comece a criar. Passei por uma experiência, já faz algum tempo, e que ressoa até hoje em mim e que ilustra bem isso que Obrist quis dizer; experiência que tem a ver com o meu processo de criação como artista visual. Foi em um momento em que eu me lamentava por em casa ainda não haver um ateliê exclusivo para que eu pudesse criar, assim como também havia uma escassez de materiais formais da pintura que me permitiriam realizar o meu trabalho, de forma que passei um bom tempo acreditando que iniciar uma nova série, sem tela e sem tinta óleo, não seria possível, e que essas faltas não me permitiriam criar adequadamente o que pretendia. Em um determinado dia fui visitar a exposição do Joan Miró (1893-1983), no MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), “Miró: Caminhos da Expressão”, 1996, que reuniu 179 obras do artista. Logo no início da exposição havia instaladas na parede dois ou mais trabalhos, ambos de grandes dimensões e feitos com placas enormes de papelão que tomavam praticamente todo o pé direito do espaço expositivo. Os trabalhos foram realizados com materiais aparentemente rudimentares (papelão e bastão oleoso), mas o resultado formal tinha a mesma potência de suas pinturas, e o resultado pictórico ali presente pôde ser

5 F. Ostrower. Criatividade e Processos de Criação. P. 05

observado ao longo de todo o percurso da exposição. O impacto provocado por aqueles trabalhos me despertou para algo que estava adormecido em mim e que pude descobrir ali, por meio do que Miró me fez ver, e a verdade era que o seu trabalho e qualquer outro poderia existir independentemente de qualquer suporte, e a operação que regia a sua expressão se apropriava do que estivesse ao seu alcance. A partir daquele momento me foi possível perceber que o ato de criar não precisa se restringir exclusivamente a uma linguagem, nem mesmo à matéria e muito menos ao espaço. Saí da exposição muito mexido pelo que senti e com o que vi e ainda mais encantado com Joan Miró, a ponto de parar na loja do museu e comprar o livro “Joan Miró. A Cor dos Meus Sonhos. Entrevistas com Georges Raillard” (MIRÓ, São Paulo, 1992). Nesse livro pude me aproximar ainda mais da forma de pensar do artista e entender as influências que agiam sobre o seu modo de criar:

Recebi um pacote com uma embalagem de papelão: este papelão aqui. Senti que daria algo. O material me agradou, me entusiasmou. E também estas rasgaduras na borda, que equilíbrio aqui com estes traços, traços pequenos, não muita coisa. Este papelão de embalagem me deu o primeiro impulso e estou fazendo uma série com todos estes papelões velhos.

Estes papelões irregulares e rasgados impelem você a inventar mais formas e signos novos do que os formatos clássicos?

Não, não faço diferença; é tudo igual. Aproveito tudo o que encontro: se enviam um pacote, guardo o papel da embalagem; mas se me enviam um papel especial do Japão também o utilizo. Neste momento (1927)⁷, neste momento sinto-me atraído por coisas como as que você vê nestes papelões; esta cabeça, aqui, neste papelão [...] Veja aquele: era um papelão velho que rolava por aí, um material magnífico que acabei utilizando.

Quando se desconstrói a ideia de que criar é algo genial e se coloca o artista como uma pessoa comum, que lida com questões que fazem parte da vida cotidiana de qualquer um, é possível aproximar o aluno daquele lugar e com isso colocá-lo na mesma condição de partida para o processo criativo, desmistificando o ato em si e potencializando sua intenção e capacidade individual. Aqui nesse contexto estamos lidando também com um aspecto do processo de criação do artista, que é a materialidade daquilo que temos disponível para o fazer. Isso nos faz acreditar que, independentemente dos recursos que temos, é possível propiciar ao aluno que crie sua própria narrativa a partir do seu interesse pessoal e com o material que esteja disponível em seu entorno.

O trabalho como resultado daquilo que vive com ele

Não é difícil se deparar com a falta de recursos e com a precariedade de um ambiente quando se pretende aplicar uma determinada matéria, e isso restringe o ensino de determinadas técnicas nas aulas. A arte representada nos livros de história da arte e catálogos de exposições de grandes nomes das artes é exuberante, e a imagem dos trabalhos expostos em um museu ou galeria não refletem as condições originais que foram executadas. Pode-se verificar isso na obra do artista Flavio-Shiró (1928), que vivia com bolsa de estudo em Paris nos anos 1950, como registrado no catálogo de sua exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1994. Shiró realizou importantes trabalhos, inclusive alguns selecionados para aquela retrospectiva, empoleirado no telhado do pequeno apartamento onde morava, uma vez que no seu quarto não cabiam suas telas de grandes dimensões. Era nessa inusitada área ao ar livre, com cobertura suficiente apenas para cobrir a tela que pintava, aplacado pelo rigor do inverno europeu, exposto a frio, neve e chuva. E foram nessas condições que o artista criou trabalhos de grandes dimensões. O espaço, no telhado, não lhe permitia se afastar o suficiente para ver o que estava fazendo, o que o condicionou a solução pictórica abstrata informal, sem linhas definidas, marcado pela gestualidade das pinceladas, e por isso é possível distinguir essa série realizada em Paris de sua fase anterior, onde os contornos eram mais evidentes e as formas mais representativas.

A experiência de Shiró nos oferece indícios de que o tempo necessário para realizar uma pintura exposto a neve e a chuva certamente influencia na elaboração das formas e das pinceladas, a umidade do ar interfere no tempo de secagem do material e na mistura das tintas e resultados cromáticos e assim por diante. A distância e o tempo que você tem altera a percepção da forma. Mas isso só ressalta a importância do aprendizado com o processo, e o que o resultado final do trabalho é consequência dele. O aprendizado é que não existe o certo ou o errado nessa relação. A materialidade e o artista são expostos a condições extremas e o trabalho resulta dessa tensão com suas próprias características.

Um dos mais influentes nomes da arte contemporânea é o suíço Hans Ulrich Obrist (1968), curador, historiador e crítico de arte. É atualmente o diretor artístico da renomada Serpentine Galleries em Londres. Por muitos anos ele atuou como curador independente e pôde trabalhar com artistas e instituições artísticas por todo o mundo. É possível mencionar inúmeras exposições de sua autoria que merecem destaque, além de importantes projetos no mundo das artes. Contudo, por uma questão de coerência com a proposta deste artigo, prefiro me concentrar em uma passagem de sua carreira que representa bem o seu processo de criação e uma marca que o tem acompanhado ao longo de sua carreira: a sua primeira exposição. Antes de entrarmos propriamente no que foi tal exposição, existem lições relacionadas ao seu trabalho que merecem ser destacadas. Uma delas, segundo o próprio Obrist, e que mudou a sua vida, ele aprendeu com o artista conceitual italiano Alighiero Boetti (1940-1994). Deve-se, ao conversar com artistas, sempre perguntar sobre os projetos não realizados⁸. Certamente essa troca pode render muito. E outra lição dada pelo artista francês Christian Boltanski (1944) e que trata de exposições reza que: “[...] as exposições devem sempre inventar uma nova regra para o jogo. As pessoas só lembram de exposições que inventam um novo modelo. Sendo assim, essa deveria ser uma ambição de toda exposição nova. [...]”⁹

8 H. U. Obrist. Caminhos da Curadoria. p. 20.

9 Idem.. p. 100.

Obrist, desde sua adolescência, sabia que queria trabalhar com artistas, de certa forma ser útil para os artistas. Logo que passa a conviver com artistas e curadores desenvolve uma convicção, a de ser um curador independente. Seu referencial, construído na década de 1980, tinha monumentais e inovadoras exposições realizadas em importantes museus, e vinha acompanhado de uma questão contundente: é possível fazer algo novo, utilizando de suas redes de contato e conhecimento adquirido? Uma coisa era certa, ele acreditava na possibilidade de se fazer algo interessante, em uma escala menor do que tinha visto até então. Além de seu interesse em poder transitar pelo mundo, sendo útil para os artistas, sua vontade de encontrar um novo modelo de atuação se depara com a escassez de recursos financeiros advindo da crise de 1984. Nesta mesma, época Obrist frequentou aulas de um professor que dirigia o Instituto de Economia e Ecologia da Universidade de St. Gallen, H.C. Binswagner, que investigava a relação histórica entre economia e alquimia, tal estudo fez com que pesquisasse sobre as relações de valores estéticos e valores econômicos. Obrist ficou tão fascinado que passou a compreender as mudanças de valores da nossa sociedade, como ele mesmo escreveu: “[...] Em consequência, precisamos de formas culturais de organizar a superabundância, e nossos rituais são mais uma vez direcionados para o imaterial, para a qualidade e não para a quantidade. Talvez seja essa a razão para mudança em nossos valores, da produção de objetos para a seleção entre aqueles que já existe. [...]” (Rio de Janeiro, 2014).

Foi durante esse período que surge o interesse de organizar exposições em ambientes domésticos, vontade que fez com que ele se lembrasse de duas exposições com tais características, uma pequena exposição chamada “Grandfather: A Pionner Like Us” [Avô: Um pioneiro como nós] que Harald Szeemann, que fez em 1974, sobre o seu avô, que era cabeleireiro em um apartamento em Berna, e outra do curador Jan Hoet, “Chambres d’Amis” [Quarto de Amigos], onde cinquenta artista criaram uma obra que foi expostas em cinquenta apartamentos perto de sua casa em Gent, provocando um tour pela região. Essa pesquisa aqueceu uma grande discussão sobre o que fazer e como. As limitações por não ter acesso a um museu e nem a uma galeria, somados a uma conversa onde pode ouvir de seus três amigos Fischili, Weiss e Christian Boltanski que “talvez estivesse procurando demais, que a solução poderia estar no meu próprio apartamento, assim como no conto de Edgar Allan Poe “A carta roubada”¹⁰. A solução para o problema se apresentou e a exposição se materializou na sua própria cozinha, que praticamente era abandonada no velho apartamento onde morava em St. Gallen. A exposição logo tomou corpo e seu conceito casou perfeitamente com as condições e recursos disponíveis no momento. A adesão dos artistas foi imediata à ideia de transformar a cozinha abandonada em uma cozinha funcional e com isso produzir realidade. O conceito se contrapôs, de forma intimista, ao movimento das exposições monumentais dos anos 1980. A exposição contou com a ajuda dos artistas em todas as tarefas relacionadas a ela, prática que o curador adota até hoje. A seguir os trabalhos expostos na Cozinha de Hans Ulrich Obrist:

[...] Boltanski criou uma exposição bem escondida: instalou a projeção de uma vela, visível apenas pela rachadura vertical entre as portas dos armários embaixo da pia. A vela era como um pequeno milagre onde você normalmente encontraria lixo ou produtos de limpeza. Sobre a pia ficava um grande armário, e ali Fischili e Weiss instalaram um tipo de altar de uma loja de artigos para restaurantes. Tudo era gigante: um saco de cinco quilos de macarrão, Cinco litros de ketchup, vegetais enlatados, vidros enormes de molho e condimentos. A instalação tinha um quê de Alice no País das Maravilhas. Provocava uma sensação de maravilhamento ao dar a um adulto uma perspectiva infantil. De repente, a realidade era,

para os adultos que observavam essa instalação em tamanho gigante, quase como é para crianças. O único item aberto foi um pudim de chocolate. O restante das peças foi mantido intacto como readymades e acabou sendo devolvido aos artistas, que os mantiveram em seu porão, até que começaram a apodrecer. Hans-Peter Feldmann decidiu fazer uma exposição dentro da exposição na minha geladeira. E então colocou um quadro com pequenas penas na prateleira superior, criando uma charmosa harmonia visual entre os poucos potes e latas que de alguma maneira foram parar na minha subutilizada geladeira. Frédéric Bruly Bouabré fez um desenho com uma rosa, uma xícara de café e um peixe fatiado. Richard Wentworth colocou prato quadrado e espelhado sobre latas de comida. Ninguém tentou fazer uma intervenção espetacular. Em vez disso, preservaram a função da cozinha, ao mesmo tempo que fizeram acréscimo sutis. [...]¹¹

A vida-obra do Artista.

O artista Hélio Oiticica (1937-1980), teve boa parte de sua produção realizada a partir da vida que ele tinha, frequentando habitualmente a favela da Mangueira, do convívio com as pessoas, a cultura e o modo de vida e de expressão de seus moradores; e, claro, da influência dos materiais encontrados em seu caminho e recolhidos por lá nascia sua produção. Os Parangolé, uma “Escultura de Vestir”, por exemplo, criado no final da década de 1950, é resultado de sua vivência na comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro. Esse trabalho multissensorial, que foi considerado pelo artista como a “totalidade-obra”¹², porque teve a façanha de reunir em um só trabalho uma operação capaz de oferecer uma experiência com a cor e o espaço. Juntando cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e desta forma trazendo interatividade para a arte, característica que norteou toda a sua produção artística.

A vida-obra¹³ de Frida Kahlo (1907-1954), como grifou Frederico Moraes, para referir-se a “Las dos Fridas (1939), que contém o “DNA” da artista, e podemos dizer que tal referência possa ser relacionada a toda sua obra, uma vez que em praticamente sua totalidade é composta por autorretratos e em sua maioria traz signos que as representa, seja com características físicas marcantes e particulares, relacionadas às suas marcas oriundas das questões de saúde ou de seu acidente, ou ainda de representações existenciais. Como ela mesma admitiu, sua vida era um tema que em determinado momento a fez pensar em se livrar dele: “[...] Estou inquieta sobre a minha pintura. Sobretudo quero transformá-la para que seja algo útil ao movimento revolucionário comunista, pois até agora pinte somente a expressão honrada de mim mesma, mas completamente distante daquilo que em minha pintura poderia servir ao partido [...]”¹⁴

Frida Kahlo nasceu em Coyoacán, no México, desejava ser médica e tinha grande interesse em anatomia, biologia e zoologia. Mas tragicamente um acidente de ônibus aos 18 anos paralisou o seu sonho deixando-a por sete meses totalmente imóvel, completamente engessada sobre uma cama enquanto se

11 Idem. p. 108

12 Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=parangolé>>

13 F. Kahlo, O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. p. 9.

14 F. Kahlo, O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. p. 211.

recuperava do acidente, apenas com os pés e as mãos libertas do gesso, em recuperação, foi justamente neste momento que nasceu a pintora. Sua vida foi marcada por inúmeras cirurgias e internações e sua obra acompanha par e passo esse processo. Ela pintou livre e independente do formalismo de sua época ao longo da sua vida aproximadamente cem trabalhos. Dona de uma coleção de ex-votos pintados, hoje expostos em seu museu, na Casa Azul onde morava, carrega em suas pinturas a marca de seu sofrimento, das suas desilusões e dores que a acompanharam por toda vida. Frida decidiu por contar a sua história por meio das pinturas. Expos o seu corpo, em particular o seu rosto, sempre acompanhado daquilo que a cercava, que vivia e sonhava, mas sobretudo retratava o que sentia, como se sentia. Assim ela se via: “Eu sou a DESINTEGRAÇÃO”¹⁵, frase que acompanha uma figura feminina, pintada em seu diário com membros dilacerados caindo do corpo. O envolvimento de Frida com a revolução comunista foi sem dúvida um alimento que a fez lutar além da sua luta pessoal pela sobrevivência. Tal envolvimento tinha um peso importante em sua vida e acabava se misturando com sua própria razão de ser, como é possível ver nesta anotação retirada de seu diário:

“[...] A revolução é a harmonia da forma e da cor e tudo se encontra e se move sob a mesma lei = a vida = Ninguém está à parte de ninguém. Ninguém luta por si mesmo. Tudo é todos e é um. A angústia e a dor, o prazer e a morte nada mais são do que um processo para existir xxxx a luta revolucionária xxxxxx nesse processo é uma porta aberta para a inteligência.¹⁶

E para finalizar eu queria destacar o artista estadunidense e professor do Departamento de Artes Visuais na Universidade de Chicago, Theaster Gates (1973), que tem o seu trabalho relacionado diretamente ao lugar onde ele vive, onde mora, que por sinal é muito semelhante às periferias das maiores cidades brasileiras. Sua atuação artística acabou transformando-o em um nome influente da arte contemporânea, não só por seu trabalho, mas também pelo desdobramento que sua atuação tem na comunidade onde mora. O processo de criação de Gates o tornou um ativista cultural e social importante para sua comunidade. A operação que ele artista realiza consiste em trabalhar com materiais recolhidos nas casas abandonadas no bairro também abandonado onde mora, em Chicago, uma região composta por uma população de 99,6% de negros. O entulho recolhido, como tábuas de assoalho quebradas, pilares de concreto corroídos e velhas mangueiras de incêndio, que depois de limpos e lustrados são montados com elegantes molduras de madeira com uma estética modernista e despojada [...] ¹⁷. O trabalho é ativado no momento em que ele é vendido por um alto valor de mercado, centenas de milhares de dólares, e o dinheiro da venda é usado para restaurar os edifícios que deram origem a eles, transformando-os em espaços culturais, um núcleo afro-americano, conhecidos como Dorchester Projects, que reúne a Listening House (Casa da Audição), discoteca muito frequentada por DJs e Archive House (Casa do Arquivo), onde fez uma biblioteca com milhares de livros e coleção de revista antigas e milhares de dispositivos de vidro do departamento de história da arte da Universidade de Chicago [...] ¹⁸. Sua casa foi transformada em Black Cinema House (Casa do Cinema Negro), um espaço cultural voltado para debates, educação informal e sessões de cinema na comunidade local.

15 Idem. p. 228.

16 Idem. p. 237

17 W. Gompertz. Pense como um artista: ...e tenha uma vida mais criativa e produtiva. p. 31.

18 Idem. p. 34

CONCLUSÃO

Este trabalho proporcionou revelar o processo de criação de influentes artistas e um crítico de arte, mostrando de onde partem suas ideias e criações. Por meio do reconhecimento de como os artistas pensam, suas intenções, suas limitações e recursos disponíveis, mas sobretudo a forma como cada um opera para dar origem e forma para suas ideias foi possível ilustrar algo essencial daquilo que muitos acreditam ser um dom: a criação artística. Dessa maneira é possível, a partir de cada caso aqui abordado, obter informações que servem como material didático a serem usados em sala de aula por professores de artes visuais. Em cada história é possível perceber uma relação entre cada artista aqui apresentado com os alunos e a partir da sua observação e problematização sobre o processo do outro conseguir estimular o pensamento e o fazer artístico, desmistificando, assim, a ideia de que o criar é algo divino e exclusivo. Muito pelo contrário, todos sem exceção podem criar a narrativa que desejarem a partir daquilo que os cercam e de dentro de cada um.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, M. Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic. Rio de Janeiro : José Olympio, 2017.
- ARNHEIN, R. Arte e percepção visual : uma psicologia da visão criadora. São Paulo : Pioneira : Editora da universidade de São Paulo, 1997.
- BARBOSA, A. M.; CUNHA, F. P. (orgs.). Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo : Cortez, 2010.
- BARBOSA, A. M. A imagem no ensino da arte. São Paulo : Perspectiva, 2010.
- BARTHES, R. Elementos de semiologia. São Paulo : Cultrix, 2012.
- CAMERON, J. Criatividade a mina de ouro: seja criativo e conquiste seu espaço. Rio de Janeiro : Ediouro, 1998.
- DEBORD, G. A Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 2017.
- ECO, U. A definição da arte. Rio de Janeiro : Record, 2016.
- FERNANDES, J.; WISNIK G.; MARTINS, S. B. Cildo Meireles. Porto : Fundação de Serralves; São Paulo : Cosac Naify, 2013
- GOMPERTZ, W. Isso é Arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro : Zahar, 2013.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro : LTC, 2008.
- GOMPERTZ, W. Pense como um artista: ...e tenha uma vida mais criativa e produtiva. Rio de Janeiro : Zahar, 2015.
- KAHLO, F. O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. Rio de Janeiro : José Olympio, 2012.
- KANDINSKY, W. Do espiritual na arte. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- MATISSE, M. Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo : Cosac Naify, 2007.
- MIRÓ, J. A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard. São Paulo : Estação Liberdade, 1992.
- NACHAMANOVITCH, S. Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo : Summus, 1993.
- OBRIST, H. U. Caminhos da Curadoria. Rio de Janeiro : Cobogó, 2014.
- OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis : Vozes, 1987.
- OBRIST, H. U. Uma breve história da curadoria. São Paulo : BEI Comunicação, 2010.
- PEDROSA, A.; BECHELANY, C. Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017. São Paulo : MASP, 2017.
- SAMPAIO, Jurema Luzia de Freitas. Processos escultóricos / Jurema Luzia de Freitas Sampaio – Batatais, SP : Claretiano, 2013.
- SAMPAIO, R. T., Estudo de processos tridimensionais: espaço e forma, Caderno de Referência de Conteúdo Renato Tocantins Sampaio. Batatais, SP : Claretiano, 2013.
- SCHAMA, S. O poder da arte. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

SCHERMAN, T; DALTON, D. Andy Warhol, o gênio do pop. São Paulo : Globo, 2010.

SCOVINO, F. (coord.). Arquivo contemporâneo. Rio de Janeiro : 7Letras, 2009.

SUASSUNA, A. Iniciação à estética. Rio de Janeiro : José Olympio, 2009.

TEJO, C (coord.); MAIA, A. M. e QUÉRETTE, F (colaboração). Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre : Zouk, 2011.

THORNTON, S. Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro : Agir, 2010.

THORNTON, S. O que é um artista: nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Rio de Janeiro : Zahar, 2015.

TONKINS, C. Marcel Duchamp. São Paulo : Cosac Naify, 2013.

SITES PESQUISADOS

DICIONÁRIO POPULAR. Visto em < <https://www.dicionariopopular.com/pulo-do-gato/>> Acesso em: 10 mar. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Visto em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=parangolé>>. Acesso em: 16 mar. de 2019.

FLAVIO-SHIRÓ. Visto em <<http://flavioshiro.com/front.php>>. Acesso em: 18 mar. de 2019.

FOLHA. Visto em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/09/ilustrada/5.html>>. Acesso em: 16 mar. 2019.

OITICICA, Hélio, Trailer Hélio Oiticica, Guerrilha Filmes. Visto em <<https://vimeo.com/51679094>>. Acesso em: 12 de mar. 2019.