

Universidade Federal de Uberlândia

Vitor Marcelino da Silva

**Desvios de linguagem:
as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da
apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil.**

Uberlândia
2012

Vitor Marcelino da Silva

**Desvios de linguagem:
as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da
apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade.

Uberlândia
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

(CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586d Silva, Vitor Marcelino da, 1983-
2012 Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson
Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no
Brasil / Vitor Marcelino da Silva. -- 2012.
230 f.: il.

Orientador: Marco Antônio Pasqualini de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Artistas brasileiros - Séc. XX - Teses. 3. Arte
moderna - Séc. XX - Teses. 4. Gerchman, Rubens, 1942- - Crítica e
interpretação - Teses. 5. Leirner, Nelson, 1932- - Crítica e interpretação -
Teses. I. Andrade, Marco Antônio Pasqualini de. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

Vitor Marcelino da Silva

**Desvios de linguagem:
as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da
apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade.

Uberlândia, 01 de março de 2012.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade – IARTE/UFU

Profa. Dra. Heliana Ometto Nardin – IARTE/UFU

Profa. Dra. Virginia Gil Araujo - UNIFESP

Aos meus pais, José e Maria,
por sempre me ensinarem a
importância e o respeito pelo
outro.

Agradecimentos

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de Artes pela oportunidade de realizar o curso.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade, pela orientação sempre precisa e completa e por concretizar meu interesse pela história da arte.

Às professoras Dra. Heliana Nardim e Dra. Virgínia Gil pelas valiosas contribuições e observações feitas sobre o relatório de qualificação.

Aos meus professores Dra. Cláudia França, Dr. Renato Palumbo, Dra. Beatriz Rauscher e Dra. Lília Neves pelas pontuais observações que ajudaram a desatar muitos nós da pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Às instituições Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Instituto Rubens Gerchman (na figura de Clara Gerchman) que me receberam gentilmente em suas bibliotecas e arquivos e sempre se mostraram dispostos a sanar minhas dúvidas.

À professora Dra. Aninha Duarte, que me fez perceber minha “tendência teórica” para a pesquisa.

À minha família, Maria Célia, José Marcelino, Lilian Raquel, Rodrigo Sebastião, Guilherme Marcelino, Luiz Felipe e Adriano Duarte que sempre me deram toda a força para continuar e toda a paz para retomar.

Aos meus amigos Luana Angélica e Aender Ferreira, que me ajudaram em inúmeras e importantes “coisinhas” e pelos sempre tão agradáveis encontros que aliviaram minha turbulenta cabeça.

Aos também amigos, Caroliny Pereira, Rafael Reis, Valéria Ribeiro e Arley Leite que compartilharam da mesma experiência sofrida e estressante, mas também prazerosa e edificante de uma pós-graduação dividindo várias alegrias e desesperos.

Aos meus amigos Elber Silva e Rebeca Lima que demonstraram enorme companheirismo.

Aos meus colegas de turma que se mostraram sempre tão companheiros.

Aos meus ex-colegas de trabalho da Escola de Educação Básica, em especial à professora Ms. Soraia Lelis, que sempre me apoiaram na jornada do mestrado.

À Deborah Eliane e tia Teresa pela generosa hospitalidade.

E ao meu cachorro Zé, que ficou deitadinho do meu lado me fazendo companhia nas infinitas horas a fio de leitura e escrita e escutou pacientemente minhas divagações.

“ver é muito mais digerir do que acreditar”

Arthur C. Danto

(DANTO, 2006)

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar as contribuições dos artistas plásticos brasileiros Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a recorrente prática de apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil. Para isso, procurou-se definir primeiramente, alguns importantes conceitos e retomar uma concisa “história da apropriação de imagens”, para que se tornem claras quais são as relações, apontamentos e experimentações que ambos os artistas proporcionaram perante a história dessa prática. Analisar toda a produção dos artistas na qual se percebe a apropriação de imagens também foi importante para que sejam percebidas com maior clareza as efetivas contribuições. Dentro então dessa produção que se estendeu dos anos 1960 até os anos 1990, foram escolhidas uma obra e uma série que se mostraram significativas nesse processo e que, por isso, tiveram uma análise mais pontual: a obra *Lindonéia – A Gioconda do subúrbio*, produzida por Rubens Gerchman no ano de 1966 e a série *Homenagem a Fontana*, produzida por Nelson Leirner no ano de 1967 que é constituída por três trabalhos, *Homenagem a Fontana I, II e III*. As obras escolhidas se mostraram extremamente relevantes para que o objetivo da pesquisa fosse alcançado e sintetizam importantes questões de toda a produção apropriacionista dos artistas. O período extremamente próximo de produção das obras nos levou a analisar mais a fundo a segunda metade dos anos 1960 onde encontramos uma consistente produção teórica e artística que se mostrou totalmente propícia para que a prática da apropriação de imagens aflorasse. É a partir então da percepção do contexto artístico não só brasileiro, mas também internacional que foi possível perceber as contribuições destas importantes obras.

Palavras-chave

Apropriação de imagens, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, anos 1960.

Abstract

This dissertation aims to analyze the contributions of Brazilian artists Rubens Gerchman and Nelson Leirner for the recurrent practice of image appropriation in contemporary art in Brazil. To do so, first we tried to define some important concepts and to resume a concise “history of image appropriation” to become clear what are the relations, notes, and trials that provided to both artists before history of this practice. To analyze all production of artists in which we perceive the appropriation of images was also very important to be perceived more clearly the actual contributions. In this production, which then extended from the 1960’s to the 1990’s, were chosen a work and a series that proved significant in this process and therefore had a analysis more timely: the work *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio*, produced by Rubens Gerchman in 1966 and the series *Homenagem a Fontana*, produced by Nelson Leirner in 1967 which consists of three works, *Homenagem a Fontana I, II and III*. The chosen works were extremely relevant to the research objective was achieved and summarizes important issues of all appropriationist production of the artists. The period extremely close to the production of works led to examine more thoroughly the second half of the 1960’s where we find a consistent theoretical and artistic production that proved entirely suitable for the practice of appropriating images to arise. It is then from the perception of the artistic context not only Brazil but also internationally it was possible to realize the important contributions of these works.

Key-words

Appropriation of images, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, the 1960’s.

Listas de Figuras

- Figura 1: TICIANO. **Vênus de Urbino**. Fonte:
<http://www.arteyfotografia.com.ar/1397/fotos/9402/ampliada/> 32
- Figura 2: MANET, Edouard. **Olympia**. Fonte:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg
..... 32
- Figura 3: RAUSCHENBERG, Robert. **Transom**. Fonte:
http://artinvestment.ru/en/news/auctnews/20090512_sothebys.html 38
- Figura 4: RAUSCHENBERG, Robert. **Desenho de De Kooning apagado**. Fonte:
<http://imnotapersoninthisdreamimaplace.blogspot.com/2011/05/erased.html> 42
- Figura 5: HAMILTON, Richard. **Swingeing London 67**. Fonte:
<http://iswimchapati.wordpress.com/2010/03/26/more-on-political-art/> 47
- Figura 6: JOHNS, Jasper. **Flag**. Fonte: HONNEF, 2004, p. 47 50
- Figura 7: WAHROL, Andy. **Silver Liz**. Fonte: FOSTER; FRANCIS, 2005, p. 117. 55
- Figura 8: WARHOL, Andy. **Brillo Box**. Fonte: http://edu.warhol.org/aract_brillo.html 58
- Figura 9: POLKE, Sigmar. **Bunnies**. 1966. Fonte: RUHRBERG, 2005, p. 387. 67
- Figura 10: RAYSSE, Martial. **Pintura de alta tensão**. 1965. Fonte: FOSTER; FRANCIS, 2005, p. 153 69
- Figura 11: HAINS, Raymond. **Pour la paix, la démocratie et le progress social**. Fonte:
<http://www.lwl.org/LWL/Kultur/LWL-Landesmuseum-Muenster/sammlung/bildergalerie/Hains/> 73
- Figura 12: EVANS, Walker. **Minstrel Showbill**. Fonte: <http://louisklaitman.com/minstrel-showbill-alabama-1936-p-619.html> 75
- Figura 13: LEVINE, Sherrie. **After Walker Evans: 4**. Fonte:
<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190019034#fullscreen> 77
- Figura 14: EVANS, Walker. **Alabama Tenant Farmer Wife**. Fonte:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415> 77
- Figura 15: SHERMAN, Cindy. **Untitled Film Still #10**. Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2011, p. 43. 82
- Figura 16: PRINCE, Richard. **Untitled (Cowboy)**. Fonte:
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272> 83
- Figura 17: DUCHAMP, Marcel. **L.H.O.O.Q.** 1919/1940. Fonte: MINK, 2006, p. 65 87

| | |
|--|-----|
| Figura 18: LIMA, Jorge de. Ilustração para o livro <i>A poesia em pânico</i> . Fonte: http://www.apinturaempânico.com/fotomontagens.html# | 95 |
| Figura 19: GUIGNARD, Alberto da Veiga. Sem título . Fonte: VAZ DE JESUS, 2010, p. 75. ... | 97 |
| Figura 20: BULCÃO, Athos. Recordações de Viagens “O Turista II” . Fonte: VAZ DE JESUS, 2010, p. 75. | 97 |
| Figura 21: CORDEIRO, Waldemar. Massa s/ indivíduos . Fonte: COSTA, 2002, p. 44. | 100 |
| Figura 22: CORDEIRO, Waldemar. Jornal . Fonte: COSTA, 2002, p. 41. | 101 |
| Figura 23: CORDEIRO, Waldemar. A mulher que não é B.B. Fonte: COSTA, 2002, p. 53 | 103 |
| Figura 24: Imagem que originou a obra <i>A mulher que não é B.B.</i> Fonte: COSTA, 2002, p. 53..... | 103 |
| Figura 25: TOZZI, Cláudio. Guevara, vivo ou morto... Fonte: PECCININI, 2000, p.107. .. | 110 |
| Figura 26: DIAS, Antônio. Murder, Hero, Love . 1966. Fonte: DIAS, 2010, p.85. | 113 |
| Figura 27: LEE, Wesley Duke. O Trapézio ou Uma Confissão . Fonte: COSTA, 2003, p.74-75 | 128 |
| Figura 28: GRUPO REX. Fotografias da Exposição não-exposição . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 82-83. | 138 |
| Figura 29: GERCHMAN, Rubens. Futebol . Fonte: PECCININI, 2000, p. 102. | 152 |
| Figura 30: GERCHMAN, Rubens. Carnet Fatura . Fonte: MAGALHÃES, 2006, p. 50. | 154 |
| Figura 31: Frames do filme <i>Ver Ouvir</i> de Antonio Carlos da Fontoura. | 156 |
| Figura 32: GERCHMAN, Rubens. Rei do mau gosto . Fonte: GERCHMAN, 2007, p. 24 | 157 |
| Figura 33: GERCHMAN, Rubens. LUTE . 1967. Fonte: GERCHMAN, 2007, p. 4-5. | 160 |
| Figura 34: GERCHMAN, Rubens. A virgem dos lábios de mel . Fonte: MAGALHÃES, 2006, p. 58. | 162 |
| Figura 35: GERCHMAN, Rubens. Monalou . Fonte: MAGALHÃES, 2006, p. 34 | 163 |
| Figura 36: LEIRNER, Nelson. Pintura I . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 39. | 165 |
| Figura 37: LEIRNER, Nelson. Você faz parte II . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 47. | 167 |
| Figura 38: LEIRNER, Nelson. Matéria e forma: O Porco . Fonte: COSTA, 2003, p. 114-115..... | 169 |
| Figura 39: LEIRNER, Nelson. Aprenda colorir gozando gozar colorindo . Fonte: COSTA, 2003, p. 68-69. | 171 |
| Figura 40: LEIRNER, Nelson. Adoração ou Altar de Roberto Carlos . Fonte: http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/obras.aspx?obra=69 | 173 |
| Figura 41: LEIRNER, Nelson. Tecnologia do Cotidiano e Vestidos de branco . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 80-81. | 175 |
| Figura 42: LEIRNER, Nelson. Cubo de tubos de ensaio . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 78. | 176 |
| Figura 43: LEIRNER, Nelson. Projeto Aula . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 19. | 177 |
| Figura 44: LEIRNER, Nelson. Construtivismo Rural . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 125 | 179 |
| Figura 45: LEIRNER, Nelson. La Gioconda . Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 119 | 181 |

| | |
|---|-----|
| Figura 46: GERCHMAN, Rubens. Lindonéia – A Gioconda do subúrbio . Fonte: imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro | 185 |
| Figura 47: WARHOL, Andy. Silver Liz . Fonte: FOSTER; FRANCIS, 2005, p. 117. | 196 |
| Figura 48: GERCHMAN, Rubens. Lindonéia – A Gioconda do subúrbio . Fonte: imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro | 196 |
| Figura 49: WARHOL, Andy. Gold Marilyn Monroe . Fonte: HONEFF, 2004, p.85. | 200 |
| Figura 50: LEIRNER, Nelson. Homenagem a Fontana I . Fonte: Chiarelli, 2002, p. 74. | 203 |
| Figura 51: LEIRNER, Nelson. Homenagem a Fontana II . Fonte: Chiarelli, 2002, p. 73. | 204 |
| Figura 52: LEIRNER, Nelson. Homenagem a Fontana III . Fonte: Chiarelli, 2002, p. 71. .. | 204 |
| Figura 53: FONTANA, Lucio. Conceito espacial . Fonte: http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/works/record.html?record=2804 | 206 |

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução | 17 |
| 1 Breve histórico da prática de apropriação de imagens na arte moderna e contemporânea | 27 |
| 2 A vanguarda dos anos 1960 como terreno propício para a prática de apropriação de imagens na arte do Brasil | 89 |
| 2.1 Um tímido prelúdio | 91 |
| 2.2 A importância da alteridade na vanguarda no Brasil dos anos 1960 | 107 |
| 2.3 O pensamento industrial na vanguarda no Brasil dos anos 1960 e sua consequente relação com a cultura de massa | 131 |
| 3 Enfoque apropriacionista nas obras de Rubens Gerchman e Nelson Leirner | 149 |
| 3.1 Rubens Gerchman, o rei do mau gosto | 151 |
| 3.2 Nelson Leirner, o apropriador nato | 165 |
| 4 Análise das obras | 183 |
| 4.1 Lindonéia | 185 |
| 4.1 Homenagem a Fontana | 203 |
| Considerações finais | 215 |
| Referências bibliográficas | 221 |

Introdução

Qualquer visitante habitual de mostras de arte contemporânea, hoje, já não se assusta ao ver objetos e imagens incorporados às obras e que não foram efetivamente produzidos pelos próprios artistas. Essa prática é extremamente recorrente na poética de inúmeros artistas, mas nem sempre foi assim. A prática da apropriação, quando feita abertamente, já fez em um passado relativamente recente com que o público e crítica se chocassem inúmeras vezes com propostas que se mostraram radicais, questionando inclusive se essas obras de arte eram ou não dignas de receberem tal nome. Mesmo sendo uma prática comum há algumas décadas, relativamente pouco se escreveu sobre ela, especialmente no Brasil. Talvez isso ocorra por essa prática abarcar tantas questões que se abrem em um leque infinito de possibilidades que se confundem com inúmeras outras questões, transformando aquele trabalho que talvez se mostre processualmente simples, numa obra extremamente complexa.

Propomos, então, nesta dissertação, uma discussão de algumas relevantes questões que envolvem a prática da apropriação de imagens. Mas devemos deixar claro inicialmente, que não pretendemos tapar todo esse buraco que se mostra desconhecido e infinito, mas analisar obras, conceitos e teorias que se mostraram fundamentais para o entendimento de tal prática. Essa pesquisa não se volta para todo e qualquer tipo de apropriação, mas para a apropriação de imagens, que dentro de uma incompleta “teoria da apropriação” não ganha tanto destaque quanto a apropriação de objetos, por exemplo. Voltamos nosso olhar para a arte feita no Brasil, mas sem desconsiderar as importantes produções europeia e norte-americana que definiram importantes pilares, assim também como não desconsideramos a produção teórica internacional, uma vez que foi “lá fora” que se discutiu mais exaustivamente sobre o assunto.

Como já foi informado, a apropriação, e em especial a apropriação de imagens, é carente de pesquisa teórica. Para que esse assunto fosse minimamente discutido fizemos, inicialmente, uma pesquisa bibliográfica que abarcasse o assunto, seja direta ou tangencialmente, mesmo cientes de que não seria possível analisar tudo o que já foi escrito. Dentro dessa parte da pesquisa, a comparação entre textos e obras foi de suma importância para que fossem percebidas efetivamente quais foram as contribuições de cada obra e texto analisados. Assim, não nos limitamos ao período dos anos 1960, mas nos permitimos recuar e avançar na história da arte para que entendêssemos o processo com maior clareza. Para que dúvidas fossem sanadas e novas relações fossem estabelecidas, foi essencial

também uma pesquisa dentro dos acervos, arquivos e bibliotecas de algumas importantes instituições do país, a saber: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Além de termos tido a oportunidade de analisar as principais obras de arte que esta dissertação apresenta, os acervos, arquivos e bibliotecas dessas instituições foram de suma importância para que tivéssemos contato com a produção teórica dos anos 1960, através de livros, revistas, artigos, entrevistas, recortes de jornais e inúmeras declarações dos artistas Rubens Gerchman e Nelson Leirner. Esse material se transformou em uma de nossas bases que nos ajudou a entender melhor como a prática da apropriação de imagens se configura na obra de ambos tendo em vista o contexto da segunda metade dos anos 1960.

Antes de passarmos para as discussões históricas, teóricas e artísticas da pesquisa, apresentaremos algumas discussões introdutórias. Estas embasam todo o debate posterior que será apresentado nesta dissertação em busca de um conceito de apropriação de imagens que será mais bem embasado no decorrer dos nossos capítulos.

Mesmo a apropriação tendo um histórico bem anterior, foi no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 que efetivamente começou a se discutir de maneira mais incisiva sobre essa prática. Um dos principais críticos que se voltou para esse assunto foi o norte-americano Douglas Crimp. Crimp teve uma visão ampla do assunto e a percebeu em toda sua conjuntura cultural, não se limitando a práticas artísticas:

Apropriação, pastiche, citação – esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos de nossa cultura, dos produtos mais unicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas; das obras mais claramente retrógradas [...] às práticas aparentemente mais progressistas.¹

Crimp, além de perceber esse caráter amplamente cultural da apropriação, classifica as obras artísticas provenientes dessa operação como progressistas (onde os elementos apropriados têm uma relação histórica, mas que não desconsideram seu próprio presente) e retrógradas (onde esses elementos históricos são utilizados de uma maneira quase inocente, sem um entendimento pleno do processo histórico de tais elementos, nem de sua consciência enquanto produção do presente). O autor ainda vê a prática da apropriação como essencialmente pós-moderna, pois não lida com o ideal de novidade típica da produção modernista.

¹ CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 115.

O crítico norte-americano Craig Owens foi também outro importante pensador do processo apropriacionista na arte contemporânea. Owens analisa essa questão através da retomada do conceito de alegoria que ele mesmo chama de “fora de moda” dentro da atual discussão artística. Para o crítico, na estrutura alegórica, “[...] um texto é *lido através* de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação; o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto.”² Assim, entendendo a alegoria como aquilo que fala de outra coisa, a ideia de palimpsesto se torna contundente, pois se tem a noção de que algo quando é dito ou representado sempre traz consigo uma ideia anterior, que mesmo apagada insiste em revelar-se. Portanto, a apropriação é um procedimento alegórico, uma vez que:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem toma-se uma outra coisa (*ollos* = outro + *ogoreuei* = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento.³

Assim, quando um artista se apropria de uma imagem ele não a transfere simplesmente de um contexto a outro. A situação é mais complexa. A imagem torna-se sua própria intérprete, referindo-se a si mesma e a seu processo de construção. Ela não traz um simples significado, mas refere-se a um processo maior que se liga tanto à sua origem como ao seu contexto atual de apresentação.

No caso brasileiro, Tadeu Chiarelli foi o principal teórico a se deter sobre o tema. Chiarelli percebe uma tendência apropriacionista na geração de artistas do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, geração essa acostumada com a TV, com o cinema e com a publicidade e que convive, sem nenhum tipo de resistência, com um universo carregado de informações⁴. Para o autor, o contato com o que ele chama de “banco universal de dados”, por parte de artistas de todo o mundo, fez nascer um processo de internacionalização da arte. Chiarelli define apropriação da seguinte maneira:

Apropriad-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida

² OWENS, Creg. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte&Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 11, 2004, p. 114.

³ Ibid., loc. cit.

⁴ CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999, p. 100.

– aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos.⁵

Essa definição mais dramática apresenta a interessante ideia do vir a ser da imagem apropriada. O historiador brasileiro destaca esse fluxo da vida da imagem (ou no caso, de qualquer objeto apropriado) que finda quando a mesma é apropriada e levada a um contexto novo que não é naturalmente o seu. Uma morte simbólica da imagem, pois a mesma já não exercita sua função inicial, torna-se apenas um reflexo daquilo que um dia ela já foi, torna-se um palimpsesto.

Na verdade, todo esse pensamento estético é uma reverberação de uma discussão, que já vem sendo feita há décadas e que ainda está distante de um esgotamento total. Tais reflexões colocam, mesmo que tangencialmente, a apropriação em lugar de destaque, principalmente no que diz respeito a questionamentos consequentes tanto de autoria como de reprodução técnica. Vejamos algumas das principais discussões.

Em 1968, o semiólogo francês Roland Barthes publica o texto *A morte do autor*. No texto, Barthes analisa o crescimento da figura do leitor dentro da literatura e o consequente abalo que causa na noção de autor, que passa a se definir. Estendendo essa discussão para o campo das artes visuais e aproximando-o para o procedimento da apropriação, a análise do semiólogo se mostra como base para o pensamento dos três críticos apresentados até agora. Vejamos:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológica (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhum é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] sucedendo ao Autor, o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário⁶ de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa se não imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recriada.⁷

É focado na questão da originalidade, ou na falta dela, que Barthes traz a principal discussão da morte do autor, uma vez que para ele, assim como para Crimp e Owens, uma obra de arte não é essencialmente original, pois sua relação com outras obras é inevitável. Uma obra sempre se relacionou com outras e com o citacionismo, no qual um trabalho se refere nitidamente a outro, essa aproximação se tornou mais passível de ser vista.

⁵ CHIARELLI, Tadeu. Apropriação | Coleção | Justaposição. In: **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 21.

⁶ Barthes se refere aqui ao escritor inglês Thomas de Quincey (1785-1859) que para traduzir ideias e imagens totalmente modernas para o antigo grego, criou, segundo o poeta francês Charles-Pierre Baudelaire, um dicionário muito mais complexo e intenso do que as versões puramente literárias.

⁷ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 68-69.

Podemos, ainda, comparar a noção de dicionário que Barthes traz com a noção de banco universal de imagens que é apresentada por Tadeu Chiarelli, mostrando, assim, que não é somente naquela geração da informação que Chiarelli menciona que existiu uma relação entre as obras dos artistas e o referido banco universal.

Barthes percebe uma multiplicidade inerente ao texto devido à sua configuração enquanto “tecido de citações”, mas essa multiplicidade se reúne no leitor que entra em contato com o texto, pois

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem histórias, sem biografia, sem psicologia, ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.⁸

Assim, o leitor, que podemos também chamar de espectador, é visto como responsável pelo estremecimento do *status* tradicional do autor. Visto como alguém sem histórias, biografia ou psicologia, esse leitor pode ser facilmente identificado como o homem da massa, um homem popular que começa a se destacar no mecanismo cultural e que influi diretamente em sua estrutura, uma vez que não é somente o leitor/espectador que se destaca, mas o próprio mecanismo cultural que começa a lhe dar mais importância.

Outro importante conceito de Roland Barthes para a apropriação é o de mito. Tal conceito foi cunhado pelo autor no livro *Mitologias*⁹, publicado originalmente em 1957. Barthes procura analisar as coisas cotidianas do cidadão francês, como a publicidade, o cinema, fotografias e inúmeras outras questões que habitam o mundo do homem moderno. É a partir da percepção dessas questões que o autor chega a sua noção de mito, entendendo-o como uma fala. Para o semiólogo francês,

[...] a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significante, e é por isso que se pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria.¹⁰

Essa apropriação faz com que o mito seja visto por Barthes como um sistema semiológico segundo, uma vez que o “[...] que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma

⁸ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 70.

⁹ BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980.

¹⁰ Ibid., p. 132.

imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo.”¹¹ O mito é metalinguagem, “[...] porque é uma segunda língua, *no qual* se fala da primeira.”¹² A fundamental característica do conceito mítico, é a de ser apropriado. O “[...] mito é uma fala roubada e *restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica.”¹³

Barthes vê o mito como uma fala despolitizada, pois ele simplesmente purifica, inocenta e fundamenta as coisas em sua natureza. Ele é a constatação de algo que tranquiliza o homem que entrou em contato com o mito, é a domesticação das coisas. O semiólogo vê a imprensa como um dos lugares onde o mito explode. Dessa maneira, o mito é visto como algo que, ao se apropriar de outra coisa, pretende ludibriar o público para que determinados significados cheguem ao mesmo, na qual, muitas das vezes, o próprio público não chega a perceber esse ludíbrio. O que veremos na produção dos artistas mostrados nesta dissertação será justamente a apropriação do mito para que o mesmo seja questionado. Muitos dos artistas mostrados apropriam-se de códigos, linguagens, imagens e objetos míticos, para que seu estado seja profundamente questionado.

O filósofo alemão Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1936, antecipa em mais de 30 anos as discussões sobre a morte do autor que foram aprofundadas por Barthes e, de certo modo, as reflexões sobre o mito, mesmo Benjamin não utilizando nenhum desses dois termos. O filósofo afirma que com o crescimento constante de leitores que passam também a escrever, a diferença substancial entre autor e público tende a desaparecer¹⁴. O filósofo vê a massa como “[...] a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação.”¹⁵ É dentro dessa perspectiva que o autor vê a reprodutibilidade técnica da obra de arte como fator essencial à arte atual, pois, assim, obra de arte e público se aproximariam tornando essa relação mais eficaz.

A reprodução, mesmo deixando intacto o conteúdo, desvaloriza o aqui e agora da obra original, aquilo que Benjamin denomina de “aura”. O filósofo alemão relaciona autenticidade com tradição enquanto testemunho histórico que depende da materialidade da obra. Portanto quando

¹¹ BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980, p. 136.

¹² Ibid., p. 137.

¹³ Ibid., p. 146-147.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 184.

¹⁵ Ibid., p. 192.

essa materialidade se esquia através da reprodução, o testemunho se perde, fazendo também desaparecer a autoridade da obra, o seu peso tradicional.

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ele multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias.¹⁶

Assim, Benjamin vê, na perda da aura que a reprodução traz, uma extinção do valor de culto da obra de arte, gerando um rompimento com a tradição. Nessa perspectiva, o Dadá é visto como um dos primeiros movimentos artísticos a eliminar a aura de suas obras.

O filósofo alemão Theodor Adorno também tem uma contribuição efetiva para o pensamento da cultura de massa que não pode ser deixada de lado em nenhuma discussão sobre a mesma. Adorno prefere o termo “indústria cultural” ao invés de cultura de massa devido à assimilação da organização do trabalho industrial que o primeiro termo traz e, também, por acreditar que o termo “cultura de massa” remete à ideia de uma cultura que nasceu espontaneamente das próprias massas, uma “forma contemporânea de arte popular”¹⁷. E sabemos que não é bem isso o que ocorre, uma vez que as “[...] massas não são a medida mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar.”¹⁸ Da mesma maneira, ao analisar a obra de Rubens Gerchman, veremos que ele não simplesmente admira a linguagem do jornal, pura e simplesmente, mas pensa como funciona sua relação com o público, buscando uma posição mais crítica do observador. A indústria cultural não deve ser simplesmente desconsiderada em detrimento de um pensamento “superior” da arte, mas sim analisar criticamente seu papel perante a sociedade.

Assim, como se vê, toda essa argumentação teórica de Benjamin e Adorno se liga a determinados momentos históricos e, com Crimp, Owens, Chiarelli e Barthes não é diferente. Os três mais novos escreverem entre as décadas de 1980 e 2000 e se referem à produção internacional e nacional que se destaca por apropriar-se principalmente de imagens em seus trabalhos. Roland Barthes escreveu nos anos 1960, época em que a *pop art* americana se estabeleceu como um dos

¹⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 168-169.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.) **Adorno**. São Paulo: Ática, 1996, p. 92.

¹⁸ Ibid, p. 93.

principais movimentos da arte contemporânea. Mesmo não se referindo diretamente a esse movimento artístico, não é difícil aproximar a teoria de Barthes do esfacelamento do autor e do nascimento do leitor e seu conceito de mito à contínua apropriação dos meios de comunicação onipresentes na *pop art*. Já o texto de Walter Benjamin cita diretamente o movimento Dadá como um dos precursores do fim da aura da obra de arte, mesmo sendo escrito alguns anos após o fim do movimento enquanto que o texto de Adorno se preocupa com a conjuntura cultural que estava em pleno processo de mudança (processo esse percebido por todos os autores aqui apresentados).

A partir então do entendimento da prática de apropriação de imagens como histórica, podemos problematizar seu início na arte no Brasil. A apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil se dá apenas com essa “geração da informação”, que segundo Tadeu Chiarelli, surge no final dos anos 1970? Ou seu início está mais recuado?

Em busca de respostas, as produções dos artistas plásticos Rubens Gerchman e Nelson Leirner mostram que essa prática acontecia anteriormente de maneira já bem estruturada. A produção em questão é referente aos anos 1960 e 1970, período esse marcado por uma procura de renovação da arte no Brasil, a partir de experimentações artísticas e estéticas. Os anos 1960 produziram memoráveis obras de arte e muitas delas se apropriaram de imagens outras em sua produção. Gerchman e Leirner não foram os únicos nesse sentido, mas suas produções são extremamente importantes nessa prática, pois não é pontual na corpulenta produção dos artistas. Dessa maneira, aprofundar na obra dos artistas é também aprofundar em inúmeras questões que a prática da apropriação envolve. Definitivamente, não podemos desconsiderar as inovações que as obras desses dois artistas propuseram para a prática da apropriação de imagens, mas colocá-los como origens pontuais para tal operação na arte no Brasil seria deveras ingênuo de nossa parte, uma vez que a própria busca da origem de algo na arte possa se mostrar extremamente gelatinosa. Por isso, preferimos esclarecer nesta pesquisa quais foram as efetivas contribuições de ambos os artistas para a apropriação de imagens na arte no Brasil, assim como a relação de suas obras frente à produção teórica e artística do que se refere à discussão dessa operação. Veremos então o porquê de escolhermos os anos 1960 como base para essa pesquisa e o que a produção teórica e artística da década promoveu para que tal período seja tão importante para a apropriação de imagens na arte no Brasil.

A geração de artistas de 1960, que buscou um distanciamento da geração concreta anterior, tornou-se mais politizada e preocupada com a situação política do país devido à instauração do rígido regime militar. Tais artistas procuraram uma expressão que retomasse a figuração para que

seu contato com a população se desse de maneira mais direta, contato esse que se expandiria com a participação ativa do público dentro da experiência estética da obra, podendo, assim, se referir mais claramente às determinadas questões. Assim, o espectador se aproxima da figura do autor. Dessa maneira, o artista passa a perceber melhor seu contexto político-social, não se preocupando unicamente com aspectos formais em sua obra. O homem, a cidade e a sociedade se tornaram peças-chave dessa nova arte que nascera.

Esta dissertação primará pela análise da produção de Gerchman e Leirner e, em especial, à obra *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* e à série *Homenagem a Fontana* em busca de reais contribuições para o procedimento de apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil, mas antes disso proponho uma análise de textos e obras importantes para o entendimento geral desse processo de apropriação.

Capítulo 1:
Breve histórico da prática de
apropriação de imagens na arte moderna e contemporânea.

É sempre uma tendência de todos nós andarmos a procurar precedentes e antecedentes às manifestações e movimentos artísticos mais atuais e recentes. Mas é isso um trabalho em vão, ou mesmo inútil. Os que não participam deles, por isso ou por aquilo, ficam como que despeitados e tratam de mostrar que os mesmos não são originais pois fulano ou sicrano já fez melhor ou que em tal ou qual época, aquilo que se pretende apontar hoje como originalidade ou vanguarda já fora feito. Quem procurar encontrará sempre algo que possa lembrar ou sugerir qualquer desses múltiplos e sucessivos ismos moderníssimos.¹⁹

Mário Pedrosa

Essas são as primeiras frases do texto *Um passeio pelas caixas do passado*, escrito pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa em 1967. No texto, Pedrosa busca retomar algumas produções artísticas que remetessem à estética da caixa, tão utilizada nos anos 1960, época em que o crítico teve uma incisiva produção teórica da arte. Mas, já no primeiro parágrafo, Pedrosa nos fala que toda retomada histórica é inútil, uma vez que é impossível torná-la completa e que, se formos procurar originalidade, seja na produção em que se analisa ou nos procedentes históricos, nunca a encontraremos, pois esse é um conceito extremamente gelatinoso e relativo.

Ciente disso, esse capítulo não se propõe a esgotar todas as obras de arte que de alguma maneira se apropriaram de qualquer outra imagem, mas sim analisar determinadas obras que se mostraram significativas com o decorrer dos anos e que proporcionaram importantes reflexões para o procedimento apropriacionista. Como já foi dito, esta dissertação procura analisar a produção dos artistas Rubens Gerchman e Nelson Leirner, portanto toda a reflexão proposta por esse capítulo girará em torno de questões que posteriormente serão vistas nas obras dos artistas brasileiros. Peço ao leitor, então, para que não busque nesse capítulo um extenso e completo panorama da apropriação de imagens na história da arte, mas sim análises, infelizmente, sucintas de obras que se mostram essenciais para se compreender as questões que as obras de Leirner e Gerchman trazem.

O conceito de apropriação pode se expandir em muitas discussões e assim corremos o perigo de abarcar obras e períodos que vão se distanciando cada vez mais do nosso propósito. Por exemplo, se levarmos em consideração a seguinte afirmação de Marcel Duchamp, não chegaremos a nenhuma conclusão: “Since the tubes of paint used by an artist are manufactured and readymade

¹⁹ PEDROSA, Mário. *Um passeio pelas caixas do passado*. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 153.

products we must conclude that all the paintings in the world are ‘Readymades aided’ and also works of assemblage.”²⁰

Marcel Duchamp é sem sombra de dúvidas o grande nome que nos surge à mente quando pensamos em apropriação na arte e essa afirmação do artista nos faz pensar mais ainda sobre o procedimento apropriativo pois, se com seus *ready-mades* Duchamp questionou a arte enquanto tradição exclusivamente visual, com essa afirmação ele remete àquilo que buscou negar e superar (a pintura “retiniana”) como legítimos *ready-mades* ajudados, ou seja, construídos. Dessa maneira, Duchamp nos faz pensar que o procedimento apropriacionista não é uma prática de origem exclusivamente dadaísta, mas que remete a períodos anteriores.

Era comum, por exemplo, nos estúdios renascentistas, os aprendizes copiarem modelos de seus mestres. Esse método de ensino perdurou por um longo período, sendo comum inclusive atualmente em cursos mais tradicionais de desenho e pintura. A historiadora da arte Isabelle Graw nos elucida sucintamente sobre essa prática didática e sua relação histórica com a apropriação:

The classical academic study of art can also be interpreted as a lesson in practices of appropriation, considering how much time is spent copying pictures. Copying a picture means no more than to appropriate it by reproducing it, and to thus internalize the knowledge contained in the image.²¹

A historiadora da arte Ann Lee no livro *Appropriation: a very short introduction* busca uma rápida história da apropriação e vê que esse início relativo aos procedimentos de aprendizado da prática da pintura acaba se misturando com a própria história da arte:

The most far-reaching account would have it that the practice of art, as an activity that requires copying from models and imitating prototypes, has incorporated appropriation from its inception. Art history then becomes the story of forms taken and adapted as they pass from master to apprentice, or from one culture to another. An example could be made of the studio, where students of art develop their craft through copying a sketch by an old master. When each produces a different image, we see the fruits of this method: new art has been produced through imitation of the old, and new artists have won their laurels by building their innovations on established groundwork.

What emerges from this paradigm of emulation and influence is the history of art-making as a story of art-taking. It is worth remembering that the very foundation of academic European art was built on studying, copying and imitating, and that the

²⁰ Uma vez que os tubos de tinta usados por um artista são fabricados e produtos *readymade* podemos concluir que todas as pinturas do mundo são “*readymades* ajudados” e também *assemblages*. (DUCHAMP, Marcel. *Apropos of ‘Readymades’*. In: EVANS, David (org). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 40, tradução nossa.)

²¹ O estudo clássico da arte acadêmica também pode ser interpretado como uma lição de práticas de apropriação, considerando quanto tempo é gasto copiando imagens. Copiar uma imagem não significa mais do que se apropriar dela ao reproduzi-la, e, assim, internalizar o conhecimento contido na imagem. (GRAW, Isabelle. *Dedication replacing appropriation: fascination, subversion and dispossession in appropriation art*. In: BAKER, George et. al. **Louise Lawler and others**. Ostfildern :HatjeCantz, 2004, p. 45, tradução nossa.)

comprehensibility and meaning of art have always depended on the incorporation and revision of pre-existing images.²²

Ann Lee afirma que, durante séculos, devido a essa prática de apropriação de pinturas por parte de aprendizes, a cópia e o plágio não eram vistos como questões polêmicas, mas sim como parte inerente à produção artística. Paulatinamente, os conceitos de originalidade e autoria começaram a ganhar força, fortalecendo a imagem do autor em detrimento a do copista e do plagiador. Mas, aos poucos, o conceito de autor também foi se esfacelando lentamente, como vimos em Barthes, fazendo com que alguns pintores comessem a se apropriar, ou melhor dizendo, a citar obras de outros artistas. Dentro desse contexto, Ann Lee coloca Edouard Manet como um artista precursor da prática citacionista, devido às referências à pintura clássica que trazia em suas obras.

Em 1863, Manet pinta uma de suas mais conhecidas obras, *Olympia*. A pintura de grandes dimensões (130,5 centímetros de altura por 190 de largura) referia-se claramente à pose clássica de *Vênus de Urbino* de Ticiano, de 1538, que, por sua vez remetia a *Vênus dormindo* de Giorgione, pintada aproximadamente 30 anos antes da *Vênus* de Ticiano.

²² O principal motivo seria ter a prática da arte como uma atividade que requer a cópia de modelos e imitação de protótipos, que incorporou a apropriação desde o seu início. A história da arte torna-se então a história de formas tomadas e adaptadas à medida que passam de mestres para aprendizes, ou de uma cultura para outra. Um exemplo pode ser percebido nos ateliês, onde os estudantes de arte desenvolvem seu trabalho através da cópia de um esboço de um velho mestre. Quando cada um produz uma imagem diferente, vemos os frutos desse método: uma nova arte foi produzida por meio da imitação das antigas e novos artistas ganharam seus louros pela construção de suas inovações a partir de trabalhos de base já estabelecida.

O que emerge a partir deste paradigma de emulação e influência é a história da arte de fazer como uma história da arte de tomar. É bom lembrar que o próprio fundamento da arte acadêmica europeia foi construído sobre o estudo, a cópia e a imitação, e que a compreensibilidade e o significado da arte sempre dependeram da incorporação e da revisão de imagens pré-existentes. (LEE, Ann. **Appropriation: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2008, p. 3, tradução nossa.)

Figura 1: TICIANO. **Vênus de Urbino**.

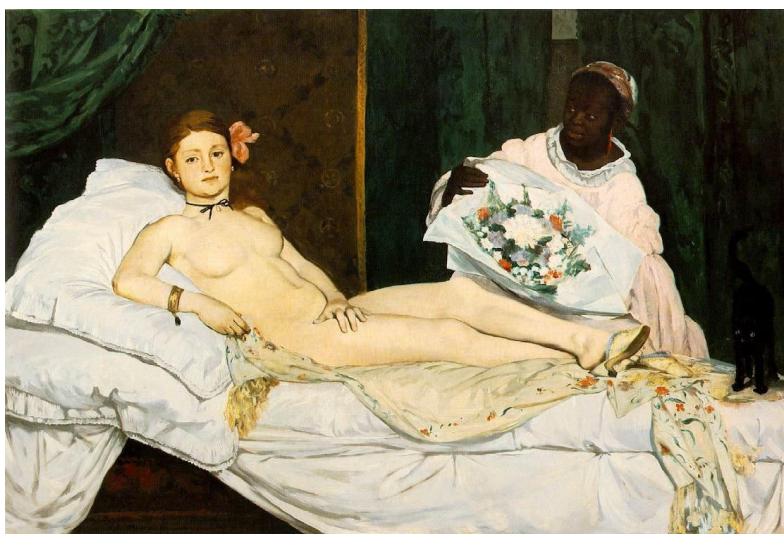


1538. Óleo sobre tela. 119 cm x 165 cm. Galleria degli Uffizi de Florença.

Fonte: <http://www.arteyfotografia.com.ar/1397/fotos/9402/ampliada/>

Se Ticiano também se “apropriou” de uma pintura, com certeza, não foi com os mesmos intuitos de Manet ao se apropriar de Ticiano. Ticiano se apropria não só da típica pose de Vênus, mas também da iconografia que essa pose reserva. Existe aqui mais uma manutenção da tradição clássica e uma reverberação de ideias afins do que o ato de apropriação. Já Manet subverte essa clássica e respeitosa iconografia ao mudar o papel da mulher-tema representada: já não é mais uma deusa idealizada, mas sim uma prostituta de luxo.

Figura 2: MANET, Edouard. **Olympia**.



1863. Óleo sobre tela. 130.5 x 190 cm. Coleção Musée d'Orsay de Paris.

Fonte:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg

Olympia, ao ser exposta no Salão de 1865 da capital francesa, acabou causando grande escândalo na sociedade, não devido somente à “apologia à prostituição”, mas também pelas características pictóricas da obra. Manet apresenta uma pintura que foi vista por alguns como “grosseira”, devido a não idealização do corpo feminino e os fortes contrastes entre luz e sombra que davam um aspecto mais planar à obra, sem profundas preocupações volumétricas. Interessante lembrar que são justamente essas características “grosseiras”, em especial a planaridade da pintura que guarneceram a teoria de Clement Greenberg sobre a conceitualização da pintura modernista²³, onde o crítico norte-americano classifica Manet como um pintor pré-modernista. Ann Lee concorda com essa origem modernista de Greenberg, mas percebe também uma importante questão que diz respeito a essa pesquisa: “Exploiting the logic of the author cult, Manet’s practice of quotation and deviation from the art of the present (without deviating from the past) marks a crisis of authorship that coincides with the origins of modernism as we know it.”²⁴

Com essa conclusão da historiadora, chegamos a duas questões de suma importância na prática apropriação enquanto operação poética que aparecerá em inúmeras obras da arte contemporânea, inclusive nas de Gerchman e Leirner: o estremecimento subversivo de um estado tradicional da obra de arte e uma crise de autoria indicada pelo artista. Se Ticiano se apropria da obra de Giorgione é no sentido mais próximo daquele que Ann Lee e Isabelle Graw falam sobre a relação didática entre aprendizes e mestres, uma vez que Ticiano foi um dos aprendizes de Giorgione. Isso não quer dizer, de forma alguma, que Ticiano seja um mero plagiador de seu mestre e que por isso não tenha qualidades artísticas como Manet e muito menos que a obra de Ticiano seja menos poética que a de Manet, mas sim que essa relação de apropriação entre aprendiz e mestre, nesse caso, não interessa em nossa pesquisa, pois, acreditamos que tal prática de apropriação, se é que podemos inclusive utilizar esse termo, foge ao nosso conceito de apropriação de imagens enquanto operação poética. Saber ou não da relação entre *Vênus de Urbino* e *Vênus dormindo* não implica para o espectador grandes mudanças de interpretação da obra de Ticiano. Mas, ao saber da relação entre *Olympia* e *Vênus de Urbino*, a percepção da obra por parte do espectador pode alterar-se completamente. Chegamos assim em um ponto fulcral sobre a prática de apropriação de imagens em uma obra de arte moderna e contemporânea: a origem da imagem apropriada deve ser clara, para que assim a

²³ Ver mais em: GREENBERG, Clement. A pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar : Brasília, DF : Ministério da Cultura; FUNARTE, 1997, p. 101-110.

²⁴ Explorando a lógica do culto ao autor, a prática de Manet de citação e desvio para a arte do presente (sem desviar-se do passado) marca uma crise de autoria que coincide com as origens do modernismo como a conhecemos. (LEE, Ann. **Appropriation: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2008, p. 4, tradução nossa.)

apropriação seja vista como um dado poético de suma importância e não somente como dado técnico, histórico ou até iconográfico.

Devemos lembrar também que Manet não procurava em sua pintura uma grande ruptura de tradição, nos fazendo crer que o próprio artista não tinha consciência do tipo de discussão que sua pintura promoveria futuramente. A pesquisadora portuguesa Susana Lourenço Marques nos dá um dado importante para chegarmos a essa conclusão:

Ao utilizar a *Vénus de Urbino* como modelo, Manet mantém uma ligação com a influência dos grandes mestres, que havia copiado durante uma estadia em Florença, nos anos de 1853 a 1856, mas utiliza sobretudo a apropriação para legitimar a sua leitura contemporânea de *Vénus*, sem a representar de acordo com os parâmetros clássicos, mas escolhendo pintar uma mulher que não pretendia corresponder ao ideal de beleza da época.²⁵

Assim, vemos que Manet mantém uma relação de tradição e influência dos grandes mestres, não gerando, por mais polêmica que seja sua pintura, uma ruptura definitiva. Mas Marques nos dá outra informação interessante: o desejo de Manet de mostrar uma mulher contemporânea a seu tempo, de fugir de ideais tradicionais da época. Assim Manet se liga a dois tempos: o seu próprio tempo e o passado. O artista não procura um rompimento repentino com a tradição, sendo inclusive influenciado, em partes, por ela, nem deixa de perceber o mundo ao seu redor que já não é o mesmo de Ticiano e Giorgione.

Dessa maneira, Manet aponta, em sua obra, importantes questões que perduraram e perduram por muito tempo na prática artística em relação não só a essa dúbia ligação com a tradição, mas também em questões que remetem à originalidade ou à falta dela na arte.

Sabendo de todo esse histórico de Manet, vemos que ele foi um dos primeiros a propor uma discussão sobre questões de originalidade e autoria, ainda que vejamos nele um forte traço autoral. Mesmo se relacionando com outros pintores, Manet não deixa de ser um típico pintor modernista, ou pré-modernista, que deixa claro, a partir de escolhas formais, poéticas e temáticas que sua obra, no geral, é dotada de uma coesa unidade estilística. Isabelle Graw nos lembra que as questões de originalidade e autoria na obra de arte só serão realmente estremecidas com a discussão sobre o pós-modernismo nos anos 1980. Façamos um salto temporal para vermos rapidamente esse conceito de pós-modernismo que nos será de suma importância daqui por diante.

²⁵ MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 104-105.

O crítico e historiador da arte norte-americano Hal Foster²⁶ vê o pós-modernismo a partir de duas posições: uma neoconservadora e outra pós-estruturalista. A posição neoconservadora, mesmo pretendendo se distanciar das práticas modernistas, mantém uma forte ligação de dependência com o mesmo, uma vez que questões relativas à narrativa, ao ornamento, à figura, à história e ao sujeito são retomadas. Esse retorno neoconservador ao humanismo é visto por Foster como sendo, na verdade, um disfarce do retorno à autoridade, que nada mais é do que uma fuga do presente. Dessa maneira, Foster ataca movimentos artísticos que tiveram destaque nos anos 1980, como o neoexpressionismo, entendendo-os como meros pastiches de movimentos da vanguarda histórica. Foster ainda classifica esse retorno como contraditório em relação ao tempo em que vivemos.

Já a posição pós-estruturalista assume a “morte do homem” enquanto criador original de artefatos únicos e de condições de representação e história, que é, por sua vez, vista de forma fragmentada, onde se percebe uma dispersão estabelecida do sujeito.

Se o neoconservador desloca o modernismo porque ele é catastrófico, o pós-estruturalista o desloca porque ele está recuperado. O neoconservador se opõe ao modernismo por uma questão de estilo propondo um retorno à representação. Já o pós-estruturalista é epistemológico, preocupa-se com os paradigmas discursivos do moderno.

O neoconservador retorna à representação enquanto estado e significados garantidos, enquanto que os pós-estruturalistas questionam o conteúdo de verdade da representação visual. É por essa crítica da representação que o pós-modernismo se relaciona com pós-estruturalismo, onde um, na verdade, é difícil de ser concebido sem o outro. Foster cita Frederic Jameson, um dos principais teóricos do pós-modernismo para se esclarecer:

A estética pós-estruturalista contemporânea assinala a dissolução do paradigma modernista – com sua valorização do mito e do símbolo, da temporalidade, da forma orgânica e do conceito universal, a identidade do sujeito e a continuidade da expressão linguística – e antecipa a emergência de uma outra concepção pós-modernista ou esquizofrênica do artefato – agora reformulando estrategicamente como ‘texto’ ou ‘écriture’ e enfatizando a descontinuidade, a alegoria, o mecânico, o hiato entre o significante e o significado, o lapso na significação, a síncope na experiência do sujeito.²⁷

Segundo Foster, “obra” tem aura, enquanto o “texto” é multidimensional, portador de várias referências, conexões e apropriações. Essa reflexão se aproxima assim, do pensamento de

²⁶ FOSTER, Hal. Polêmica (pós-) moderna. In: FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 165-184.

²⁷ JAMESON, Frederic apud Ibid., p. 176.

Barthes sobre a morte do autor e da ideia do texto como um “tecido de citações”, concepção essa, como se vê, essencial para a discussão pós-moderna.

Segundo Foster, o pós-modernismo tem uma forte ligação com o próprio modernismo e isso acontece devido à concepção de Greenberg que é vista pelo primeiro como extremamente hermética e que por se voltar tanto para si, excluindo manifestações vistas como não-modernistas, acabou se atrofiando. E é justamente contra esse modernismo visto por Foster como “monolítico” em sua auto-referencialidade que o pós-modernismo se volta. Mas o pós-modernismo também deriva desse modernismo, “[...] pois o que a autocrítica é para a prática modernista, a desconstrução o é para a prática pós-modernista.”²⁸ O modernismo usa os métodos de uma disciplina para enraizá-lo em sua “essência”, e a “essência” pós-modernista faz o mesmo, mas para subverter a disciplina. A preocupação pós-moderna não é com a pureza, mas o contrário, é com a impureza textual, com interconexões. O objeto e o seu campo foram desestruturalizados. Assim o artista e o público também se desestruturalizaram.

Os artistas considerados neoconversadores por Hal Foster (como, por exemplo, o pintor Julian Schnabel e o arquiteto Michael Graves) utilizam a técnica da colagem de elementos como um mero procedimento que se resolve na aparência onde a unidade tradicional da arte é reafirmada. Já nos artistas pós-estruturalistas (o crítico utiliza como exemplo o trabalho da artista Laurie Anderson e do arquiteto Peter Eisenman), percebe-se uma desconstrução da estrutura da obra com os próprios métodos da disciplina.

Mesmo sendo diferentes, os dois pós-modernismos refletem o colapso da linguagem tradicional, do sujeito e da narratividade histórica. É um reflexo da fragmentação do capitalismo tardio. Foster afirma que essa condição geral é por demais complexa e não cabe em seu artigo e conclui, pela sua análise inicial, que vivemos em uma época esquizofrênica.

Outro importante crítico que se deteve sobre a questão da pós-modernidade foi Douglas Crimp. Em seu livro *Sobre as ruínas do museu*, que reúne vários artigos de sua autoria, Crimp também defende a apropriação como importante fator para a configuração do conceito de pós-modernismo.

É com a entrada da fotografia no circuito artístico, enquanto linguagem autônoma e reconhecida, que Crimp vê o principal divisor de águas entre o modernismo e o pós-modernismo, percebendo também que a fotografia seria a principal causadora de uma crise instaurada no museu a partir dos anos 1960, na qual são questionadas as definições clássicas de técnicas artísticas como

²⁸ FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 178.

pintura, escultura, desenho e gravura. Para Crimp, a fotografia estremeceu e fez com que uma técnica permeasse na outra.

O fim das vanguardas históricas pode ter sido uma possibilidade, segundo o crítico, de desencadeamento do início da pós-modernidade, mesmo acreditando que as práticas pós-modernas não passam de uma continuação do projeto inacabado das vanguardas. Isso é percebido devido ao ataque que se dá efetivamente às instituições artísticas, o que só ocorre efetivamente com as obras de Marcel Broodthaers, Hans Haacke e Louis Lawler, por exemplo. Dessa maneira, Crimp se opõe ao conceito de vanguarda do filósofo alemão Peter Bürger, que se refere também a ataque semelhante, mas que é entendido por Bürger apenas em trabalhos dos artistas dos movimentos dadaísta e surrealista²⁹.

Mesmo não discordando da atribuição do início do modernismo a *Olympia* de Manet, Crimp parece acreditar que não são apenas as características formais e pictóricas da tela que a tornam uma obra precursora da estética modernista, mas também devido a “[...] relação da pintura com seus precedentes artístico-históricos [que] foi apresentada de modo despididamente óbvio.”³⁰ Assim, é a partir da própria escolha de Greenberg de Manet como um precursor modernista que Crimp procura desconstruir a tese greenberguiana em direção a sua teoria pós-modernista, uma vez que se no modernismo a originalidade era exaltada, conseqüentemente a apropriação era vista com maus olhos. É dessa maneira que vemos a importância da apropriação na definição de um conceito de pós-modernismo: não só se referindo a Crimp com suas observações sobre os “precedentes despididamente óbvios” de Manet, mas também pela teoria de desconstrução através da própria utilização da linguagem modernista que Hal Foster percebe.

Crimp relembra que décadas após Manet pintar *Olympia*, o artista norte-americano Robert Rauschenberg fez uma série de trabalhos nos quais se apropria das pinturas clássicas *Vênus Rokeby* de Diego Velazquez e *Vênus no banho* de Rubens. *Olympia*, segundo Crimp, reproduziu a postura, composição e certos detalhes do original a que se referia em uma transformação pintada. Já Rauschenberg, simplesmente usou a serigrafia para reproduzir a imagem das pinturas em meio a outras imagens da vida moderna como reproduções fotográficas de fábricas e helicópteros, além de algumas manchas de tintas coloridas. O artista não propõe uma obra que se refira à outra obra como fez Manet com Ticiano, mas sim reproduz a obra apropriada a partir dos procedimentos fotográfico

²⁹ No capítulo II desta dissertação, o conceito de vanguarda de Peter Bürger será mais bem analisado.

³⁰ CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 45.

e serigráfico. Em Rauschenberg, a imagem não se transforma, mas se reproduz. A apropriação é direta.

Figura 3: RAUSCHENBERG, Robert. **Transom.**



1963. Tinta óleo e serigrafia sobre tela. 142,2 x 127 cm.

Fonte:

http://artinvestment.ru/en/news/auctnews/20090512_sothebys.html

Essa junção de elementos e a maneira como a tinta é utilizada trazem determinado aspecto “sujo” à obra de Robert Rauschenberg. Mantendo ainda algumas características do expressionismo abstrato, como manchas e gestos registrados pictoricamente, o artista ao aderir em seu plano imagens do ambiente urbano, da indústria e da própria arte faz com que nasça um novo tipo de imagem que já reflete a nova e confusa situação geral da cultura.

Essa lógica pictórica que a obra de Rauschenberg propõe difere-se totalmente da lógica do início do modernismo. Para Crimp, em Rauschenberg a fotografia começou a conspirar e, ambigualmente, a destruir a própria condição da pintura. O que se vê na obra de Rauschenberg não é mais uma pintura, em sua definição tradicional, mas sim uma forma híbrida de impressão. O artista troca as técnicas de produção de uma obra de arte com as de reprodução, e é justamente isso que faz da obra dele pós-moderna, uma vez que “[...] a arte pós-moderna dispensa aura.”³¹

³¹ CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.54.

Continuando sua defesa do pós-modernismo, Douglas Crimp afirma que uma de suas principais características é a redistribuição de conhecimento de maneira complexa, pois antes tudo era rigidamente compartimentado. O pós-modernismo é visto por alguns como uma negação do modernismo e por outros como um grande cesto onde se coloca tudo o que se faz no presente. Com o fim do modernismo, vários sintomas de regressão estariam aparecendo, o que para Crimp é um sintoma do fim do modernismo e não do surgimento da pós-modernidade.

Se no modernismo, a fotografia era vista como efêmera demais, sem autonomia e consequentemente sem o *status* de manifestação artística, no pós-modernismo ela ganha importância, uma vez que o “[...] pós-modernismo começa quando a fotografia chega para perverter o modernismo.”³² Um interessante exemplo dessa perversão seria, então, o uso da serigrafia de origem fotográfica em obras de Robert Rauschenberg e Andy Warhol, onde a pintura e a escultura se vêm contaminadas pela fotografia, fazendo nascer um forte processo de apropriação nas produções artísticas. “O termo *pós-modernismo* talvez comece a adquirir significado, além de simplesmente nomear um *Zeitgeist*, quando formos capazes de empregá-lo para distinguir entre as diversas práticas de apropriação.”³³ É dessa maneira que a autonomia da modernidade vem sendo vigiada. É a partir desse contágio da fotografia que Crimp vê, apocalipticamente, o fim da pintura, que perderá seus domínios limitadores. Para Crimp, só um milagre poderia salvá-la.

A produção de Rauschenberg não é vista com tanto destaque apenas na teoria de Crimp, mas também na de outro importante crítico norte-americano: Leo Steinberg. Para Steinberg, em seu ensaio *Outros critérios*, a importância de Rauschenberg é devida a uma nova postura que sua obra exige do espectador, uma vez que um novo tipo de plano é percebido não só em Rauschenberg, mas em considerável parcela da produção norte-americana dos anos 1960.

Para elucidar essa questão, o crítico utiliza o conceito de pintura tipo “*flatbed*”, sendo *flatbed* uma “[...] placa horizontal sobre a qual se apóia uma superfície horizontal de impressão.”³⁴ e que aplicada a pintura contemporânea seria “[...] uma superfície pictural cujo ângulo em relação à postura humana é a precondição de seu conteúdo transformado.”³⁵ Vejamos com mais clareza esse conceito.

Para Steinberg, grande parte da pintura anterior aos anos 1960 tem uma ligação direta com a postura ereta do ser humano. A parte superior da pintura corresponde à altura de nossas cabeças e

³² CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 71.

³³ Ibid., p. 116-117.

³⁴ STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 116.

³⁵ Ibid., p. 116.

a inferior aos pés. Até nas colagens de Picasso é assim, mesmo com o conceito de espaço renascentista desmoronando. Os expressionistas abstratos ainda remetem em suas pinturas a essa postura ereta do homem e mesmo quando Jackson Pollock pinta com a tela no chão, é mantida uma visão na vertical de sua imagem, por isso, Steinberg considera os expressionistas abstratos ainda pintores da natureza. Mas algo aconteceu nas pinturas de Rauschenberg e do pintor francês Jean Dubuffet. Mesmo pendurando esses quadros na parede, eles simulam um espaço horizontal e não mais vertical. “As pinturas dos últimos quinze a vinte anos [texto escrito em 1972] insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.”³⁶ É como se não mais víssemos a imagem como uma simulação de nossa visão quando estamos eretos, mas como se víssemos as pinturas de uma visão superior, como se observássemos de cima uma pintura que estaria colocada no chão. Não é a maneira de localização física real da imagem que importa, mas sim o espaço de simulação. E essa mudança do espaço simulado é sintoma de outra mudança maior: “[...] a passagem do plano do quadro da vertical à horizontal expressa a mudança mais radical no tema da arte, a passagem da natureza à cultura.”³⁷

Steinberg busca um rápido histórico dessa mudança de plano afirmando que ela não aconteceu repentinamente e a percebe em obras de Claude Monet, Kurt Schwitters e Piet Mondrian, mas vê no *Grande Vidro* de Duchamp sua fonte mais vital. O crítico não deixa de constatar que até nos *ready-mades* existe uma mudança significativa de eixo. Por exemplo, o cabide colocado no chão no *ready-made Armadilha* ou o urinol exposto invertido em *Fonte*, ambos de 1917.

No cenário nova-iorquino, a mudança veio com Rauschenberg em sua *Pintura branca com números*, onde não é possível distinguir os lados superiores e inferiores da pintura, uma vez que os números são lidos por todos os lados. Consequentemente, toda a produção de Rauschenberg vem nesse sentido, na qual a justaposição de imagens díspares, como podemos ver em *Transom*, fortalecem cada vez mais esse plano *flatbed* da pintura.

Essas transferências fotográficas se interferem mutuamente, causando ruídos nos quais as sugestões espaciais se anulam, paisagens urbanas se fundem a outros tipos de imagem.

Para manter tudo isso unido, o plano do quadro de Rauschenberg teve de se tornar uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir. [...] Qualquer superfície plana documental que recolhe informações constitui um análogo relevante de

³⁶ STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 117.

³⁷ Ibid., loc. cit.

seu plano do quadro – radicalmente diferente do plano de projeção transparente com sua correspondência ótica ao campo visual do homem.³⁸

Em Rauschenberg, a superfície é entendida como um depósito, uma espécie de reservatório. Steinberg percebe a planaridade em Rauschenberg a partir da combinação entre pintura e fotografia na obra do artista, pois, se a fotografia traz consigo ilusões perspécticas, as manchas de tinta que Rauschenberg constrói por cima das fotografias fazem com que as imagens retornem a sua condição planar. Na obra, o pintor consegue aderir qualquer tipo de imagem porque a superfície de seu trabalho não funciona mais como um vislumbre de um mundo, mas como uma espécie de página impressa de jornal. No *flatbed*, existem somente coisas feitas pelo homem e que são universalmente reconhecidas. Steinberg acredita que não só as obras de Rauschenberg podem ser enquadradas nessa tipologia de trabalho, mas também as de Jasper Johns e de toda a *pop art*.

Outra importante obra de Rauschenberg citada por Steinberg é *Desenho de De Kooning apagado* de 1953:

Quando apagou um desenho de De Kooning, exibindo-o como Desenho de Willen de Kooning apagado por Robert Rauschenberg, estava realizando mais do que um gesto psicológico multifacetado; estava mudando – tanto para o espectador quanto para ele mesmo – o ângulo segundo o qual nossa imaginação confronta a obra; transformando a evocação de um espaço no mundo, realizada por De Kooning, em algo produzido por meio de um ato de fricção sobre uma mesa.³⁹

³⁸ STEINBERG, Leo. **Outros critérios:** confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 121.

³⁹ Ibid., p. 119-120.

Figura 4: RAUSCHENBERG, Robert. **Desenho de De Kooning apagado.**



1953. Traços de tinta e lápis sobre papel, passe-partout, etiqueta e moldura dourada. Coleção Museum of Modern Art de São Francisco.

Fonte:

<http://imnotapersoninthisdreamimaplace.blogspot.com/2011/05/erased.html>

Nessa obra, Rauschenberg parte para uma apropriação de um trabalho do pintor Willem de Kooning, importante nome do expressionismo abstrato ao lado de Jackson Pollock. Essa ação de Rauschenberg é interessante, pois traz uma ação mais radical à apropriação de imagens não se limitando à reprodução como vimos em *Transom*, pois o artista não se apropria da imagem de um trabalho de outro artista, mas sim do próprio trabalho, em toda sua presença física. Mesmo sabendo que De Kooning, já conhecido como um dos grandes pintores norte-americanos, cedeu seu trabalho ao então jovem estudante Robert Rauschenberg, não podemos desconsiderar a carga irônica que o resultado final desse apagamento carrega.

Desenho de De Kooning apagado, à primeira vista, pode parecer uma simples negação da obra do mestre abstrato, mas não é exatamente isso o que acontece. Mesmo concordando que uma carga irônica e de negação é percebida no desenho que Rauschenberg apagou, devemos levar em

consideração o cuidado com que o artista neo-dadaísta⁴⁰ fez o trabalho. Rauschenberg despendeu vários meses e borrachas para conseguir apagar o oleoso desenho que De Kooning lhe cedeu com um extremo cuidado para que a frágil folha de papel não se rompesse, para que assim os violentos e típicos gestos de De Kooning fossem apagados. A própria maneira como Rauschenberg escolhe apresentar seu trabalho denota certo “carinho” por De Kooning, uma vez que o próprio Rauschenberg o emoldura como um simples *passee-partout* com uma pequena identificação da obra, concebendo à mesma um aspecto de relicário.

Situando sua obra em um campo ambíguo de negação/exaltação e rapidez do traço/lentidão no apagamento, Rauschenberg transcende o tímido conceito de apropriação de obras que existia até então⁴¹ ao deixar claro que o dado poético mais relevante dessa obra é justamente a referência a De Kooning e ao processo de desconstrução do trabalho do mesmo. Assim, *Desenho de De Kooning apagado* se situa no limiar entre a apropriação a partir da relação mestre/aprendiz e a apropriação que podemos chamar de “poética”. Não que Rauschenberg fosse discípulo de De Kooning ou que almejasse repetir suas fórmulas consagradas, mas é visível seu espelhamento no trabalho do artista para produzir o seu próprio. Rauschenberg deixa bastante clara qual é a origem de sua apropriação, mas ainda trabalha com conceitos de aura e originalidade, uma vez que um legítimo De Kooning se transforma em um legítimo Rauschenberg. A aura que envolvia o desenho de De Kooning ainda é percebida na atitude de Rauschenberg, mesmo que se apresente em pleno processo de deterioração.

Retomemos então a Leo Steinberg. Para o crítico, Rauschenberg se apropria, em *Desenho de De Kooning apagado*, de algo que foi produzido pelo homem e que faz parte de um todo cultural, não mais se referindo a questões da natureza. É um trabalho com plano *flatbed* por que não simula a verticalidade de nossa visão, mas que se remete à ação horizontal de friccionar a borracha sobre a mesa.

⁴⁰ O neo-dadaísmo foi um movimento norte-americano situado entre o expressionismo abstrato e a *pop art* e que é visto por muitos historiadores como uma transição entre esses dois movimentos, pois as obras neo-dadá ainda mantêm a gestualidade pictórica do expressionismo abstrato e antecipam a apropriação de objetos e imagens da cultura de massa em suas obras, típica característica da *pop art*.

⁴¹ Não devemos esquecer que os anos 1950 foram marcados também pelo que chamamos de nova figuração na arte europeia, que eram trabalhos que pregavam o retorno à figuração, mas se baseando em outras “fontes” de inspiração como a arte das crianças e dos loucos, onde podemos destacar o movimento de Arte Bruta liderado pelo francês Jean Dubuffet, e de imagens da comunicação de massa onde a obra de Francis Bacon ganha destaque ao se apropriar de fotogramas do filme *Encouraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein e das fotografias do inglês Eadweard J. Muybridge que ficou conhecido por fazer várias fotografias consecutivas que registravam o movimento de seres humanos, animais e alguns objetos. Mesmo ciente dessas apropriações, essas obras não serão analisadas no corpo desse texto, pois a imagem final que esses artistas produzem a partir dessas apropriações já se distanciam consideravelmente das originais, fazendo com que o ato de apropriação não seja uma forte característica dessa produção.

Esse plano do quadro, útil a todos os propósitos, deixou o curso da arte mais uma vez não linear e imprevisível. O *flatbed* não é só uma distinção de superfície, mas uma transformação interna da pintura que mudou a relação entre o artista e a imagem e entre a imagem e o espectador. “Faz parte de um abalo que se propaga por todas as categorias purificadas. A arte ao se aventurar por fora de seus domínios, deixa os antigos critérios habituais regerem uma planície em erosão.”⁴²

Para Steinberg, essa nova relação entre imagem, artista e espectador, que surge nos anos 1960 com Rauschenberg e os outros artistas de sua geração, vem de um contexto histórico norte-americano. Segundo o crítico, ainda no mesmo ensaio *Outros critérios*, a sociedade norte-americana sempre celebrou o trabalho em sua estrutura e a arte acabou também ganhando essa conotação, passando a ser entendida como um trabalho enobecedor, típico pensamento proveniente da sociedade puritana americana e que se vê refletido na produção dos anos 1960 que Steinberg analisa. Dessa maneira, a produção artística vai se ligando progressivamente não só ao universo do trabalho, mas da própria indústria e em especial da indústria cultural, criando assim manifestações artísticas que se referem às imagens da cultura de massa, reproduzindo não só essas imagens, mas também seus próprios processos de produção.

Steinberg percebe essa condição como um distanciamento da arte com relação a seu próprio universo artístico e que essa mesma condição se torna fundamental com a produção do segundo pós-guerra:

Arte não, mas indústria. Não ser artesão, mas produzir uma série, uma linha. Dar especificações por telefone a uma usina de aço e realizar uma arte não tocada pela mão do artista. Transcender a debilidade do gesto manual é um ideal da arte americana recente, seja na escolha dos materiais, seja na aplicação do pigmento.⁴³

Como veremos, esse tipo de afirmação se adéqua facilmente ao trabalho de Andy Warhol, importante nome da *pop art*. Mas antes de vermos o trabalho do artista, convido o leitor a analisar algumas questões sobre a *pop*, principalmente aquelas relativas à cultura de massa que têm grande importância para a prática de apropriação de imagens.

A *pop art* foi um importante movimento artístico que se aproximou consideravelmente do público por utilizar uma linguagem mais simples e direta. O termo “*pop art*” é atribuído ao crítico inglês Lawrence Alloway, mas o próprio Alloway vê com ressalva essa atribuição, pois ele utilizou o termo em 1954, ano esse muito precoce para se falar em *pop art*. Na verdade o que Alloway aponta é

⁴² STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 125.

⁴³ Ibid., p. 89.

a existência de uma “cultura *pop*”, que se referia aos “[...] produtos dos *mass media* e não as obras de arte inspiradas na cultura popular.”⁴⁴

Alloway iniciou suas discussões sobre a cultura *pop* dentro do *Independent Group*, grupo que nasceu de reuniões e encontros entre jovens artistas no Instituto de Arte Contemporânea de Londres que objetivava promover eventos para o grande público. As reuniões iniciais foram feitas entre 1953 e 1955. Seus integrantes eram: Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithsons, Nigel Henderson, Reyner Banham, Richard Hamilton, John McHale e Lawrence Alloway, que atuava como líder do grupo.

O ponto de contato [entre os integrantes do grupo] era a cultura urbana de produção em massa: filmes, publicidade, ficção científica, música *pop*. Não sentíamos desgosto pelos padrões da cultura comercial como se verificava na maioria dos intelectuais: aceitávamos como um fato, discutíamos em pormenor e esgotávamos com entusiasmo. Um dos resultados das nossas conversas foi retirarmos a cultura *pop* do domínio da ‘evasão’, da ‘pura distração’, da ‘descontracção’, e abordá-la com a seriedade com que se discute a arte. Estes interesses colocaram-nos em oposição tanto aos que apoiavam a arte popular do país como antiamericanísticas.⁴⁵

Em 1956, os integrantes do grupo organizaram a exposição *This is tomorrow* na *Whitechapel art gallery*, também na capital inglesa. A exposição continha trabalhos de artistas, arquitetos, músicos e *designers* gráficos que exploravam a ideia de cultura popular urbana. O próprio Alloway reflete sobre a exposição:

[...] os artistas revelavam a sua compreensão relativamente à cidade, mas não como uma via para reformar a sociedade (Mondrian), nem como forma típica da forma ideal (Léger); apresentavam, sim, uma cena densamente simbólica entrecruzada pelos traços de actividade humana. A questão não é fácil de esclarecer, mas tratava-se de uma espécie de apreensão subjectiva da cidade, como lugar conhecido, definido por jogos, por multidões, pela moda.⁴⁶

Assim começa a surgir um importante movimento artístico que procura se desprender das limitações que as operações tradicionalmente artísticas podem proporcionar e partem para uma relação mais profunda com a indústria cultural e o ambiente urbano. Essas duas questões, a indústria cultural, ou cultura de massa, e o ambiente urbano acabam se tornando alvo de discussão de Lawrence Alloway, afim de que uma teoria da *pop art* britânica seja gerada a partir da reflexão do

⁴⁴ ALLOWAY, Laurence. O desenvolvimento da arte da *pop* britânica. In: LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 30.

⁴⁵ Ibid., p. 35.

⁴⁶ Ibid., p. 48.

trabalho dos artistas. Um importante texto do crítico que elucida a relação dos artistas britânicos com a cultura de massa é *The arts and the massa media*, escrito no ano de 1958.

O texto procura essa relação a partir de um desligamento da prática desses artistas da tradição acadêmica da arte e uma aproximação à cultura de massa, seja por seus produtos ou pelos modos de produção, chegando assim a ideais, inclusive de democracia:

It is impossible to see them clearly within a code of aesthetics associated with minorities with pastoral and upper-class ideas because mass art is urban and democratic. [...] In fact, stylistically, technically and iconographically the mass arts are anti-academic. Topicality and a rapid rate of change no academic in any usual sense of the world, which means a system that is static, rigid, self-perpetuating. Sensitiveness to the variables of our life and economy enable the mass arts to accompany the changes in our life far more closely than the fine arts which are a repository of time-binding values.⁴⁷

A partir dessas reflexões, Alloway vê a impossibilidade de considerar o advento da cultura de massa como algo superficial e que não abale a própria ideia de cultura. A íntima relação que os artistas *pop* britânicos vão construindo com a cultura de massa fortalece o discurso da mesma, que não pode mais ser deixada de lado perante as manifestações da dita “alta cultura”, uma vez que, para Alloway, rejeitar a cultura de massa não é, como muitos outros críticos acreditavam, uma defesa da cultura em geral, mas sim um ataque à mesma.

Dentre os artistas que proporcionaram essa aproximação entre cultura de massa e arte está o inglês Richard Hamilton. Considerado por muitos como o pai da *pop art*, Hamilton foi um dos primeiros artistas a se apropriar de imagens da indústria cultural em seus trabalhos, que são vistos com muito destaque, inclusive pelo próprio Alloway. O trabalho *Swingeing London 67*, mesmo sendo produzido 10 anos após as discussões de Alloway, ainda mantém as principais características da *pop art*.

⁴⁷ É impossível vê-los claramente dentro de um código de estética associada às minorias com ideias pastorais e de classe alta, porque a arte de massa é urbana e democrática. [...] Na verdade, estilisticamente, tecnicamente e iconograficamente, as artes de massa são anti-acadêmicas. O caráter atual e uma rápida taxa de mudança não acadêmica, em qualquer sentido usual do mundo, mostram um sistema que é estático, rígido e auto-perpetuador. A sensibilidade às variáveis da nossa vida e a economia permitem que as artes de massa acompanhem as mudanças em nossas vidas de maneira muito mais próxima do que as belas artes, que são um receptáculo de valores de tempo de ligação. (ALLOWAY, Lawrence. *The arts and the mass media*. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 199, tradução nossa.)

Figura 5: HAMILTON, Richard. **Swingeing London 67.**



1967. Tinta acrílica, colagem e alumínio sobre tela. 67,3 x 85,1 cm. Coleção Tate Gallery de Londres.

Fonte: <http://iswimchapati.wordpress.com/2010/03/26/more-on-political-art/>

O trabalho de Hamilton é uma pintura feita juntamente com outras técnicas como a colagem e serigrafia na qual foi utilizada uma imagem publicada em um jornal no ano de 1967. Na imagem podemos ver Mick Jagger, vocalista da banda de rock *The Rolling Stones*, juntamente com Robert Fraser, *marchand* de Richard Hamilton, algemados em um carro de polícia devido ao flagrante de ambos com porte de drogas. Hamilton produz um trabalho carregado de ironia e relações com a contracultura, uma vez que representa a prisão de seu próprio *marchand* e de um *pop-star*, ambos com porte de drogas, sabendo que a droga era um dos símbolos mais fortes da contracultura dos anos 1960.

A apropriação de uma fotografia de jornal denota claramente as relações que Alloway analisa. Aqui, a aproximação entre cultura de massa e arte é tanta que ambas se misturam, não só pela presença de um típico representante da “*low culture*” (um *pop-star*) como também de um típico representante da “*high culture*” (um conhecido *marchand*), mas pelo próprio processo de feitura da obra que se apropria de uma imagem de baixa qualidade, típica das impressões dos tablóides, e a reproduz em uma pintura, meio tradicional de representação artística. Hamilton reproduz não apenas a fotografia como também a sua própria falta de definição, que podemos relacionar com a superficialidade com que a imprensa lida com assuntos polêmicos como a legalização das drogas.

Roland Barthes, em seu texto *That old thing, art*, vê nessa aproximação da fotografia com a pintura, importantes questões de reversão, pois é a *pop art* que subverte o preconceito da fotografia como técnica inferior à pintura a partir da fusão de ambas, no qual já não é possível definir, em um trabalho como o de Hamilton, se se trata de pintura ou de fotografia no estrito termo da palavra.

Barthes ainda apresenta outro exemplo de reversão:

[...] nothing more contrary to art than the notion of being the mere reflection of things represented; even photography does not support this destiny; Pop Art, on the contrary, accept being an *imagery*, a collection of reflections, constituted by the banal reverberation of the American environment: reviled by high art, the copy returns.⁴⁸

Esse embate entre a noção tradicional da arte e as relações de cópia e reflexo que a *pop art* traz é visto como força motriz de todo o movimento, que tem como base a utilização dos típicos meios técnicos da *pop*. Para Barthes, a utilização desses novos meios técnicos, como a fotografia e a serigrafia, não só modifica formalmente a arte, como também modifica seu próprio conceito, que naturalmente se expande devido à proximidade com a cultura de massa. A verdadeira revolução de linguagem da *pop art* não é a apresentação de seu objeto enquanto recurso metafórico ou metonímico, mas sim uma presentificação que remete diretamente a sua própria origem e ambiente. “[...] the Pop artist does not stand *behind* his work, and he himself has no depth: he is merely the surface of his pictures: no signified, no intention, anywhere.”⁴⁹

Como já foi dito, Hamilton é conhecido por alguns críticos como o “pai” da *pop art*, devido a essas características que listamos e que já são percebidas em trabalhos dos anos 1950, como a icônica colagem *O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*. Mas o que aconteceu de fato foi que a *pop art* acabou se destacando no cenário mundial enquanto produção norte-americana, território onde a cultura *pop* alcança domínios até então inimagináveis em outras partes do mundo, revolucionando o comportamento cultural de milhões de pessoas, influência essa assumida pelo próprio Lawrence Alloway.

A americana Lucy R. Lippard foi uma das primeiras críticas a se deter sobre a *pop art*, tornando, assim, uma essencial pesquisadora sobre tal movimento artístico. Lippard, assim como a

⁴⁸ [...] Nada mais contrário à arte do que a ideia de ser um mero reflexo das coisas representadas, até mesmo a fotografia não oferece suporte a esse destino; a Pop Art, pelo contrário, aceita ser uma imagem, um conjunto de reflexos, constituído pela reverberação banal do ambiente americano: desprezada pela grande arte, a cópia retorna. (BARTHES, Roland. *That old thing, art*. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 268, tradução nossa.)

⁴⁹ [...] o artista pop não está por trás de seu trabalho, e ele próprio não tem profundidade: é apenas a superfície de seus quadros: sem significado, sem intenção, em qualquer lugar. (Ibid., p. 269, tradução nossa.)

grande maioria, concorda com a binacionalidade do movimento, entretanto, vê a linguagem *pop* como tipicamente norte-americana.

Vista sempre de maneira ambígua e às vezes até neutra em relação à cultura de massa, a *pop art* é entendida por Lippard a partir de uma visão mais positiva do que negativa do mundo contemporâneo das mídias. Afirma que os artistas, ao escolherem uma “cultura de adolescente” se distanciam de cânones tradicionais artísticos. Essa cultura de adolescente, ou seja, a cultura *pop* que Alloway menciona, foi percebida conjuntamente pelos artistas de Nova York, fazendo com que os mesmos se aproximassem estilisticamente.

Em seu livro *A Arte Pop*, publicado originalmente no ano de 1967, Lippard sempre procura uma relação de monumentalidade nos trabalhos dos artistas escolhidos, seja propriamente pelo imenso tamanho que alguns adquirem ou pela possível reprodutibilidade que outras obras possuem, tornando possível um contato com um maior número de espectadores. Essa monumentalidade às vezes chega a se confundir com um patriotismo da autora, que busca sempre querer colocar a produção norte-americana como mais “*pop*” que as produções de outros países, com afirmações que às vezes soam bairristas. Parece querer desmerecer qualitativamente as produções estrangeiras, esquecendo-se de perceber que é justamente fora das características tipológicas *pop* que se situam as produções não norte-americanas mais interessantes. Atitude essa totalmente compreensível se considerarmos a proximidade histórica com que Lippard produziu o texto, ainda praticamente submersa em todo o furor *pop*.

Lippard reconhece apenas cinco artistas *pop* “ortodoxos” na cidade de Nova York, pois eles empregam “[...] todos mais ou menos as técnicas e cores comerciais para transmitir as suas imagens de representação inequivocamente popular, mas o que fazem estilisticamente com estas características não é necessariamente similar.”⁵⁰ Os cinco artistas são: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg. Mesmo percebendo essa ortodoxia na *pop art*, a crítica não a classifica como um movimento, mas sim como uma corrente coesa.

Dentro desse processo, a autora vê a nova relação que Jasper Johns tem com o objeto, herança direta de Marcel Duchamp, como partida inicial para a *pop art*:

Duchamp transformara o objecto ‘já pronto’ [*ready-made*] numa arte; Johns foi agora mais além, e transformou o objecto numa pintura, desafiando toda a tradição da colagem, cuja principal técnica consistia em apor numa superfície a imagem integral ou não, alusiva ou

⁵⁰ LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 75.

significante, de um objecto. Ele invadia pela primeira vez o domínio da ‘pintura pura’. Até então, as *assemblages* de todas as espécies, na sua imperfeita síntese de motivo e tratamento, *tinham* atuado ‘na lacuna’ entre vida e arte. Johns neutralizou essa lacuna. Uma vez que se entendeu que a pergunta ‘É uma bandeira ou uma pintura?’ não tinha resposta – não era importante -, estava completamente aberto o caminho da Arte Pop.⁵¹

Figura 6: JOHNS, Jasper. **Flag**.



1954-55. Encáustica, tinta a óleo, colagem em pano, montado em contraplacado. 108 x 154 cm. Coleção Museum of Modern Art de Nova York.
Fonte: HONNEF, 2004, p. 47.

O trabalho de Johns é visto por Lippard como a ponte que liga o expressionismo abstrato e a *pop art*, afirmando não haver, assim, nenhuma espécie de ruptura entre os movimentos e que os artistas *pop* resolveram mudar o rumo da pintura contemporânea norte-americana por admirarem o expressionismo abstrato e o achando “[...] demasiado bem conduzido para prosseguir.”⁵² A autora vê, no conflito de Johns entre uma técnica quase expressionista com motivos comerciais, a impossibilidade de classificá-lo como um legítimo artista *pop*, uma vez também que a superfície pictórica de seus trabalhos carrega uma carga do passado, um aspecto de memória que as obra *pop* eliminaram. Os objetos escolhidos pela *pop art* não são mais desgastados ou abandonados como em Johns e Rauschenberg.

Lippard percebe o advento cultural da *pop art* através de uma contaminação imagética que a cultura de massa proporciona:

⁵¹ LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 78.

⁵² *Ibid.*, p. 81.

A larga e instantânea atracção da Arte Pop na América pode na verdade dever-se ao facto de a contaminação pelas imagens populares constituir uma experiência partilhada por todos os americanos: jovens e idosos, dos meios urbanos e rurais, de todas as condições sociais e de todas as regiões.⁵³

Os artistas *pop* escolheram representar o que era até então irrelevante, barato e ordinário. Os próprios métodos de criação passaram a ser subvertidos a partir da apropriação de imagens que se resumiam, às vezes, a somente a escolha de qual imagem deveria ser utilizada. Essa percepção do ambiente circundante, não só dos artistas, mas de toda a população faz com que ambos, artistas e população, se aproximassem. “Falando a mesma língua” da população, uma língua mais simples e direta, o contato com o público por parte dos artistas se torna mais efetivo.

A pesquisadora brasileira Liliana Oliveira afirma que o público vê a *pop art* com maior facilidade devido, basicamente, a questões formais como simplificações da linha, variações cromáticas e formas, preferência pelo uso de cores primárias e puras, na escolha de tons de gamas industriais e na planaridade reforçada, além de uma íntima aproximação com a arte comercial. Mas a utilização de imagens de “domínio público”, para a pesquisadora, dilui a experiência pessoal e subjetiva do espectador, pois mesmo se aproximando de maneira pessoal da obra, o espectador é consciente de que esse nível de aproximação é bastante próximo de todos os outros espectadores. Dessa maneira, “[...] fica a critério do espectador decidir quais atributos e qualidades pertencem ao trabalho de arte e quais se prendem ao tema e à sua imagem original extraída dos mass media, uma vez que o deslocamento da imagem cria novas condições e novos significados.”⁵⁴ Assim, Oliveira vê a *pop art* de maneira ambígua, pois mesmo sendo despersonalizada, propõe ao público uma determinada participação.

Essa aproximação entre público e artistas, a partir do compartilhamento de um mesmo ambiente cultural, não é percebida apenas por Oliveira e Lippard, mas também por outros teóricos, como o próprio Alloway:

Younger artists in London and New York did not view pop culture as relaxation, but as an ongoing part of their lives. They felt no pressure to give up the culture they had grown up in (comics, pop music, movies). Their art was not the consequence of renunciation but of incorporation.⁵⁵

⁵³ LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 86.

⁵⁴ OLIVEIRA, Liliana H. T. M. **A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967**. 1993. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993, p. 116.

⁵⁵ Jovens artistas em Londres e Nova York não consideravam a cultura pop como algo imposto, mas como uma parte permanente de suas vidas. Eles não sentiram pressão para desistir da cultura na qual haviam crescido (histórias em quadrinhos, música pop, filmes). A produção desses artistas não foi uma consequência da renúncia, mas da

Ex-trabalhadores do campo publicitário, os artistas *pop* norte-americanos mostram, em algumas declarações, certa neutralidade em relação à dominação da cultura de massa que é defendida por Lippard em outro viés: “O prazer [...] não significa um completo aval, como, nem tampouco, a indiferença significa uma completa condenação.”⁵⁶ A autora acredita que essa aproximação profissional dos artistas faz com que a ingenuidade e a complacência, que muitas das vezes é admitida em análises das obras *pop*, sejam impossíveis de serem desconsideradas.

Já a crítica norte-americana Dore Ashton tem uma oposição contrária a de Lippard:

The attitude of the pop artist is diffident. He doesn't aspire to interpret or re-present, but only present. He very often cedes his authority to chance – either as he produces his object, or as it is exposed to the audience which is expected to complete his process. The recent pop artist is the first in history to let the world into his creative compound without protest.⁵⁷

O filósofo francês Jean Baudrillard tem uma visão que difere em parte do pensamento de Ashton e Lippard. Segundo o filósofo, em seu texto *Pop: an art of consumption?* de 1970, o movimento norte-americano lida homogeneamente com uma imanente ordem de signos, advindas da produção industrial e serial, e conseqüentemente artificial, e de caráter manufaturado, que todo o ambiente da cultura de massa proporciona. Contrariando Lippard, as manifestações da *pop* são vistas pelo pensador com certo consentimento da situação atual:

Pop signifies the end of perspective, the end of evocation, the end of witnessing, the end of the creative gesture and, not least of all, the end of the subversion of the world and of the malediction of art. Not only is its aim the immanence of the ‘civilized’ world, but its total integration in this world.⁵⁸

Dessa maneira, entendendo a *pop art* como niilista, Baudrillard afirma que não são as intenções dos artistas que conferem à suas obras um estado de um “super-signo”, mas sim a própria produção da cultura que ganha papel decisivo nesse processo.

Para Baudrillard, a *pop art* vem de uma relação histórico-cultural muito mais antiga:

incorporação. (ALLOWAY, Lawrence. Popular culture and Pop Art. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 242, tradução nossa.)

⁵⁶ LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 94.

⁵⁷ A atitude do artista pop é tímida. Ele não aspira interpretar ou representar, mas apenas apresentar. Ele, muitas vezes, cede sua autoria ao acaso – pelo modo como produz seu objeto ou como o expõe, esperando que o público conclua seu processo. O artista pop recente é o primeiro na história a deixar o mundo em seu estado criativo sem protestar. (ASHTON, Dore et al. A symposium of Pop Art. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 221, tradução nossa.)

⁵⁸ Pop significa o fim de perspectiva, o fim da evocação, o fim do testemunhar, o fim do gesto criativo e, não menos importante, o fim da subversão do mundo e da maldição da arte. Seu objetivo não é apenas a imanência do mundo “civilizado”, mas a sua total integração a esse mundo. (BAUDRILLARD, Jean. Pop: an art of consumption? In: Ibid., p. 263, tradução nossa.)

Pop could be defined as a *game*, and a manipulation, of different levels of mental perception: a kind of mental Cubism which seeks to diffract objects not according to a spatial analysis, but according to modalities of perception elaborated throughout the centuries on the basis of a whole culture's intellectual and technological apparatus: objective reality image-reflection, figuration by drawing, technological figuration (the photo), abstract schematization, the discursive utterance, etc.⁵⁹

Ainda para Baudrillard, a *pop art* lida com transmutações. Assim, a constante utilização da reprodução serigráfica de um acontecimento não é uma evocação, ela pressupõe esse acontecimento transmutado em uma notícia. A serigrafia passa a ter outro nível de comunicação do que o que se tinha até então. Não existe ordem de realidade na *pop art*, mas níveis de significação, não há espaço real, o único espaço é o da lona, o da justaposição de diferentes elementos, signos e das suas relações. O simulacro tem um forte papel na *pop art*. Esse é, de certa maneira, um ponto de concordância entre Jean Baudrillard e Lucy Lippard, pois, para a última, a *pop* lidava com o real, mas a certa distância:

A vida, como é representada nas bandas desenhadas ou nos anúncios, tem pouca semelhança com a vida real. Já afastada da vida pela barreira de celofane do comercialismo, a Arte Pop pode funcionar separada, mas mesmo assim exercer influência sobre as reações emocionais ou sensoriais do observador.⁶⁰

A *pop art* é vista por Baudrillard, como uma arte “fria”, que não exige nenhum êxtase estético ou participação efetiva, mas sim um tipo de envolvimento abstrato ou de uma “curiosidade instrumental” e ainda classifica a *pop art* como “crônica *naïf* da sociedade de consumo” e conclui seu texto expondo mais uma vez a ambiguidade do movimento:

Ultimately, in this ‘cool’ smile, you can no longer distinguish between the smile of humor and that of commercial complicity. This is what also happens in pop Art - after all, its smile epitomizes its whole ambiguity: it is not the smile of critical distance, it is the smile of *collusion*.⁶¹

⁵⁹ A Pop poderia ser definida como um jogo, e uma manipulação, de diferentes níveis de percepção mental: uma espécie de cubismo mental que procura difratar objetos não de acordo com uma análise espacial, mas de acordo com as modalidades de percepção elaboradas ao longo dos séculos com base em um aparato intelectual e tecnológico de toda uma cultura: a realidade objetiva da imagem-reflexo, figuração pelo desenho, figuração tecnológica (a fotografia), esquematização abstrata, o enunciado discursivo, etc. (BAUDRILLARD, Jean. Pop: an art of consumption? In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 264, tradução nossa.)

⁶⁰ LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976, p. 96.

⁶¹ Em última análise, neste sorriso “frio”, não se pode mais distinguir entre um sorriso de humor daquele da cumplicidade comercial. Isto é o que acontece também na pop art - afinal, seu sorriso resume toda a sua ambiguidade: não é o sorriso de distância crítica, é o sorriso de *conluio*. (BAUDRILLARD, Jean. Pop: an art of consumption? In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 265, tradução nossa.)

Já Barthes procura superar essa desconfiança histórica sobre a *pop art*, propondo uma questão que transcende toda e qualquer afirmação taxativa, que retoma, de certo modo, a discussão do espectador sobre a obra, uma vez que querendo ou não ser crítica, é na individualidade interpretativa do espectador que questões como essa se tornarão relevantes:

[...] Pop art neither formulates nor resolves its criticism: to pose the object 'flat out' is to pose the object at a distance, but it is also to refuse to say how this distance might be corrected. A cold confusion is imparted to the consistency of the gregarious world (a 'mass' world); the disturbance of our gaze is as 'matte' as the thing represented - and perhaps all the more terrible for that. In all the (re-) productions of pop art, one question threatens, challenges: 'What do you mean?' (title of a poster by Allen Jones). This is the millennial question of that very old thing: Art.⁶²

Independente de ser uma arte crítica ou não, o fato é que a *pop art*, ao estreitar os laços com aquilo que já pertencia tradicionalmente ao mundo da arte, acabou revolucionando e transcendendo o conceito de arte, que proporcionou contribuições estéticas percebidas até nos dias de hoje, mais de 40 anos após o fim do movimento. Uma das grandes contribuições artísticas dessa corrente foi a de Andy Warhol.

Andy Warhol acabou se tornando um dos grandes nomes da *pop art*, ou senão o grande nome, ao se apropriar de imagens da cultura de massa e as reproduzir infinitas vezes utilizando cores com tons saturados em suas obras, que eliminavam boa parte de qualquer ilusão volumétrica. A principal técnica que Warhol utilizou foi a serigrafia, e a razão para o uso dessa técnica tem o mesmo fundamento que Leo Steinberg defende na produção norte-americana do segundo pós-guerra já explicitada nesse texto, a relação com o trabalho:

That's probably one reason I'm using silk screens now. I think somebody should be able to do all my paintings for me. I haven't been able to make every image clear and simple and the same as the first one. I think it would be so great if more people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else's.⁶³

⁶² [...] A pop art nem formula nem resolve a sua crítica: exaltar o objeto é distanciá-lo, mas é também se recusar a dizer o quanto essa distância pode ser corrigida. Uma fria confusão é transmitida à consciência do mundo gregário (um mundo da "massa"), a perturbação do nosso olhar é como a "opacidade" de uma coisa representada — e talvez tudo de mais terrível devido a isso. Em todas as (re)produções da art pop, uma questão ameaça, desafia: "O que quer dizer?" (título de uma cartaz de Allen Jones). Esta é questão milenar de algo muito antigo: a Arte. (BARTHES, Roland. That old thing, art. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 270).

⁶³ Existe, provavelmente, uma razão para eu usar serigrafias agora. Eu acredito que todo mundo poderia ser capaz de fazer todas as minhas pinturas para mim. Eu não tenho conseguido fazer cada imagem tão limpa e simples como da primeira vez. Eu acredito que seria ótimo se mais pessoas usassem as serigrafias de modo que ninguém mais saberia se um trabalho meu seria meu ou de outra pessoa. (WARHOL, Andy. Interview with Gene R. Swenson. In: EVANS, David (org). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 42, tradução nossa.)

Figura 7: WARHOL, Andy. **Silver Liz.**



1963. Serigrafia, acrílica e tinta spray sobre tela. 101,5 x 101,5 cm. Coleção Andy Warhol Museum de Pittsburgh.

Fonte: FOSTER; FRANCIS, 2005, p. 117.

Warhol foi um dos artistas *pop* que mais utilizou a fotografia em seus trabalhos. Em inúmeras de suas serigrafias, imagens retiradas de veículos de comunicação de massas são utilizadas refletindo de maneira contundente todas as questões sobre a *pop art* que já foram discutidas nesse texto.

O historiador da arte Benjamin Buchloh analisa o trabalho do artista no texto *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966*. Para Buchloh, a utilização da técnica da serigrafia nos trabalhos de Warhol acabou definitivamente com toda herança expressionista abstrata na arte americana que ainda reverberava em Robert Rauschenberg. Buchloh nos relembra que Rauschenberg também fez constante uso desta técnica, tanto de imagens individuais ou de imagens que se multiplicam, mas é a partir da serigrafia de Warhol que o artista elimina a ambiguidade constante entre o gesto expressivo e a marca mecânica, tão presentes nas obras de Rauschenberg.

Para Buchloh, a imagem que Warhol apresenta, seja em sua estrutura de unidade emblemática ou em repetição múltipla, extingue todos os recursos poéticos e proíbe a livre associação do espectador a seus elementos pictóricos, como em Rauschenberg. Dessa maneira, as imagens de Warhol são vistas pelo historiador como singularmente herméticas, isoladas de todas as outras imagens ou sufocadas pela sua própria repetição. Assim, imagens já não são mais capazes de gerar “significado” ou “narrativa” da mesma forma sintética que as obras de Rauschenberg conseguiam. De maneira paradoxal, essa restrição e hermetismo da imagem semanticamente isolada foram vistos por muitos como uma das primeiras experiências efetivas dentro da arte que discute nos trabalhos a banalidade, o tédio, a indiferença e o cinismo. Buchloh não acredita também na visão de muitos de que a *pop art* seria uma celebração da cultura de consumo, mas a vê primordialmente como uma rejeição deliberada de exigências convencionais sobre o objeto artístico.⁶⁴

A repetição típica na obra de Warhol é vista por Buchloh como um ataque à pintura, não devido à própria repetição que rompe com a unidade da pintura, mas pela infinita expansão que essa repetição pode trazer. O historiador relaciona a produção de Warhol com a de Marcel Duchamp, mesmo Warhol nunca tendo feito um *ready-made* “puro”, mas por sempre ter questionado noções de autoria e originalidade. O historiador também declara que Warhol não cometeu o mesmo erro de Duchamp, que sempre buscava evitar a “estetização” de suas obras.

Em Warhol, e em especial na obra *Silver Liz*, vemos claramente a origem fotográfica que serviu de base. A utilização da serigrafia elimina o traço artesanal do trabalho. Essa eliminação faz com que a obra apresente um caráter mais mecânico e industrial. Mesmo sabendo que questões como autoria, originalidade e individualidade são negadas, é bom sabermos que a *pop art* mantém determinadas características estéticas em suas obras e as de *Silver Liz* são um exemplo concreto.

O rosto da famosa atriz está centralizado na composição, as cores originais da fotografia são substituídas por cores industriais, o volume do rosto é eliminado devido a utilização de formas com tons uniformizados que planificam a imagem a determinado ponto. O repertório de imagens de *pop art* também é bastante comum à grande maioria dos artistas que se limita basicamente a imagens e objetos da cultura de massa. Dessa maneira, latas de sopa, imagens de histórias em quadrinhos, postos de gasolina, bebidas, retratos de celebridade, páginas de jornal e fotografias de acidentes automobilísticos e até reproduções de obras de arte são todas vistas uniformemente pelos artistas através da barreira de celofane a que Lucy Lippard se refere.

⁶⁴ BUCHLOH, Benjamin H. D. Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966. In: MICHELSON, Annette; BUCHLOH, Benjamin H. D. et. al. **Andy Warhol** - October Files. Cambridge: MIT Press, 2001. Acesso em <<http://pt.scribd.com/doc/53377464/19400549-Andy-Warhol-October-Files>>. Disponível em 13 out. 2011, p. 22.

Toda essa homogeneidade de tratamento a um tão variado conjunto de imagens e objetos fez com que qualquer posição hierárquica se desmoronasse. Assim, telas de Piet Mondrian habitam harmoniosamente o mesmo espaço que garrafas de coca-cola, afinal de contas tudo é passível de ser consumido. O modo como a pintura (se nos permitimos utilizar esse termo) apresenta-se também é um reflexo da homogeneização que a *pop art* proporciona. Vista como uma espécie de maquiagem que o artista passa sobre suas imagens, as características formais de uma obra como *Silver Liz* remetem à profusão e superficialidade que a cultura midiática difunde. Assim, a grande característica das obras *pop* não é somente o seu tema, mas a maneira como esse tema é tratado, sempre se referindo ou até simulando os processos de construção da imagem ou do objeto apropriados pelo artista. É nessa apropriação da linguagem da produção industrial que mora o processo de mutação da imagem *pop*, que já não é mais construída com preceitos técnicos e tradicionais das belas-artes, mas com os preceitos da própria indústria a qual ela se relaciona. A imagem *pop* é construída como se fosse feita por uma máquina que elimina, ou pelo menos tenta eliminar, traços de subjetividade das pinturas.

Se tivermos a oportunidade de compararmos a imagem original com o trabalho final que um artista *pop* como Andy Warhol produz, veremos que o trabalho chega a superar em características formais a tímida imagem que o artista escolhe. Sempre lidando com imagens e objetos triviais, a alta qualidade imagética que o artista *pop* consegue aplicar à obra pode ser vista como a monumentalidade a que Lippard se refere. Exaltando a imagem e seu próprio processo de construção, os artistas *pop* acabam por retirar de uma frágil imagem de um tabloide, importantes questões formais que tornam a linguagem da cultura de massa e consequentemente a *pop art*, algo extremamente sofisticado, num claro processo de retroalimentação.

Essa apropriação da imagem e do objeto é tão forte na *pop art* que acabou causando uma das mais contundentes discussões estéticas de nosso tempo: a constatação de que a arte acabou. O filósofo norte-americano Arthur C. Danto foi um dos grandes responsáveis por essa discussão que foi apresentada em seu livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, publicado em 1997.

Para Danto, o paroxismo de estilos dos anos 1960 é o que marca o fim da arte, pois nessa época já não havia uma diferença clara entre a aparência visual de objetos de arte e das coisas “reais”, provando assim que a partir daquele momento tudo poderia ser considerado arte. Uma das razões para esse fato é o grande número de procedimentos de apropriação que surgem na década, o que é visto pelo filósofo como a grande contribuição da produção artística dos anos 1960:

A meu ver, a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecida, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas.⁶⁵

O que despertou Danto para sua teoria foi a obra *Brillo Box* de Warhol feita em 1964:

Figura 8: WARHOL, Andy. **Brillo Box**.



1964. Serigrafia sobre madeira. 43,2 x 43,2 x 35, 5 cm.
Coleção Andy Warhol Museum de Pittsburgh.
Fonte: http://edu.warhol.org/aract_brillo.html

A extrema semelhança da obra de Warhol com a caixa de sabão em pó da qual o artista se apropria, reproduzindo não apenas o projeto gráfico da embalagem, mas também a própria embalagem em madeira e em tamanho natural, despertou uma dúvida em Danto: “O que distingue a Brillo Box de Warhol das caixas de Brillo contendo o sabão em pó?”⁶⁶

Mesmo ainda não conseguindo formular uma resposta clara e precisa para a questão, Danto percebe que a discussão de ordem filosófica se tornou extremamente importante para a arte atingindo um novo nível de consciência. Dessa maneira, portanto, a definição de arte se amplia significativamente, uma vez que era, e ainda é, necessário abranger tudo e excluir nada para a

⁶⁵ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysses Editora, 2006, p. 18-19.

⁶⁶ Ibid., p. 125.

construção de seu conceito. Isso acaba por mostrar que a arte já não tem mais nenhuma direção histórica a ser seguida e que nenhum estilo pode ser considerado melhor do que o outro.

O fim da arte não quer dizer que não se faz mais arte, se faz sim, e muito. O que é percebido por Danto é que o conceito de arte que persistiu durante séculos já não adere às produções contemporâneas. Para o filósofo, o período modernista, ou o que ele chama de “Era dos Manifestos”, é uma época de transição entre um período em que a ideia de arte cabia totalmente às manifestações artísticas. Já o período contemporâneo foge a essa regra, pois supera a questão ideológica de cada manifesto modernista que declarava sua arte ser única e verdadeira em detrimento da produção artística dos outros manifestos. Isso já não acontece na arte contemporânea que expõe toda a sua pluralidade.

O fim da arte traz a ideia de liberdade, pois já não existe nenhum imperativo estilístico com a superação das duas narrativas mestras que conduziram a história da arte antes de seu fim: a narrativa clássica proposta por Giorgio Vasari, que se preocupa com a imitação e a narrativa modernista construída por Clement Greenberg, que voltava sua discussão para questões autocríticas da própria manifestação artística.

Quando Danto fala em fim da arte, na verdade está se referindo ao fim dessas narrativas mestras, que já não definem mais a arte contemporânea. A arte passa a se definir a partir de um pluralismo radical. “O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa.”⁶⁷ Esse fim não é percebido como um acontecimento abrupto, mas como algo que já vem acontecendo e que caminha para um futuro diferente de tudo que já se passou, para um futuro ainda sem definição.

As estrutura [sic] narrativas da arte representacional tradicional e da arte modernista desgastaram-se pelo menos no sentido de que deixaram de desempenhar um papel ativo na produção da arte contemporânea. A arte hoje é produzida em um mundo artístico não estruturado por nenhuma narrativa mestra, embora, é claro, permaneça na consciência artística o conhecimento de narrativas que não mais se aplicam.⁶⁸

Dentro desse contexto, o pós-modernismo é visto por Danto como um reconhecimento do mundo desestruturalizado da arte e uma tentativa de superação do modernismo, não no sentido de propor uma nova narrativa mestra, mas sim de assumir a arte pós-moderna em toda sua pluralidade. Dois dos grandes motes modernistas eram o da novidade e da originalidade, e isso fazia com que a produção do passado fosse negada. A arte contemporânea já não se volta contra o passado, não

⁶⁷ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odysses Editora, 2006, p. 5

⁶⁸ Ibid., p. 53.

procura nenhum sentimento libertador, não se vê como inovadora como a arte moderna. É típico da arte contemporânea o fato de a arte do passado estar disponível para uso livre dos artistas.

Dessa maneira, o termo “pós-modernismo” foi criado, pois se acreditava que o termo “contemporâneo” não contemplaria todas as inúmeras questões que eram percebidas. Mas em contrapartida, Danto acredita serem os dois termos limitados, por isso ele utiliza o termo “pós-histórico”, pois esse não agrega nenhuma referência estilística e nenhum tipo de limite histórico, uma vez que “Tudo é permitido.”⁶⁹

Antes do período modernista, no período que Danto denomina como “vasariano”, os artistas representavam as coisas como elas se apresentavam. Com o modernismo, visto a partir da teoria de Greenberg, a arte se tornou seu próprio assunto, no qual questões específicas de cada manifestação artística foram exaltadas. Temos como exemplo, a planaridade da pintura, que erradica qualquer simulação de tridimensionalidade no espaço pictórico, uma vez que a tridimensionalidade seria de domínio escultórico. Greenberg utiliza muitas vezes o termo “pureza” para designar as obras modernistas. Mas Danto relembra que o fato mais significativo não é que a arte tenha se tornado o principal assunto modernista, mas sim que as características narrativas que se tornaram secundárias, uma vez que questões formais sempre foram de interesse de inúmeros artistas desde o tempo de Vasari.

“Greenberg acreditava que a arte, só e sem auxílio algum, apresentava-se para o olho como arte, quando uma das grandes lições da arte dos últimos tempos é a de que isso não pode ser assim, que as obras de arte e as coisas não podem ser distinguidas por inspeção visual.”⁷⁰ Dessa maneira, Danto ataca Greenberg, afirmando que o crítico modernista procura um viés evolucionista para sua tese, uma vez que, para Greenberg, a planaridade da pintura começa a aparecer em Edouard Manet, passa por Pablo Picasso até chegar no seu ponto máximo que seriam as pinturas de Jackson Pollock, que negam qualquer tipo de ilusionismo pictórico.

Danto então conclui que esse caráter da teoria de Greenberg remete ao evolucionismo do período clássico e que, consequentemente, Greenberg é, de certa maneira, um crítico ligado ao viés teórico de Vasari. Mas o filósofo vê na produção de alguns artistas modernistas, como Joan Miró e Pablo Picasso, a principal causadora de problemas à teoria greenberguiana, uma vez que esses artistas não se preocupavam apenas com questões pictóricas em seus trabalhos, mas também com o conteúdo.

⁶⁹ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysses Editora, 2006, *Ibid.*, p. 15.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

Embora esses artistas sejam importantes, é na total desconsideração da produção dadaísta de Marcel Duchamp que Danto vê o maior problema para a teoria greenberguiana. Uma produção que, ao se apropriar de objetos comuns do cotidiano, propõe uma reflexão que transcende a percepção visual, que Duchamp classifica como “retiniana” e “olfativa” (referindo-se ironicamente ao forte cheiro de terebintina que as pinturas a óleo exalam), mostrando que a beleza não pode definir por si só a arte. Na busca de eliminar o gosto em sua produção, Duchamp mostra que a estética não é uma propriedade essencial à arte e que nem a define, pondo fim a todo projeto histórico do modernismo e sua intenção de purificação.

Fugir dessa limitação da experiência visual é, para Danto, o ponto alto da *pop art*, pois as imagens que os artistas apropriaram já passaram por esse teste estético do olhar e por isso trazem consigo uma discussão outra. O filósofo ainda entende a *pop art* como o movimento mais importante do século devido à transfiguração que ela faz com as coisas triviais, sendo a exaltação dessas coisas a principal diferença entre a *pop art* e Duchamp, que não objetivava celebrar o comum com seus *ready-mades*, mas sim depreciar a estética. Importante ressaltar que o filósofo norte-americano percebe que mudanças significativas já ocorriam, como a incorporação de material e procedimentos industriais no minimalismo e a utilização de materiais “pobres” na *arte povera* italiana.

Arthur C. Danto também critica a teoria de Douglas Crimp. Para Danto, a afirmação de uma imanente e inevitável morte da pintura compartilha com a ideia de pintura evolucionista de Greenberg. Decretar que a pintura está morta é aceitar o caráter desenvolvimentista e progressista do modernismo que Greenberg pregava, uma vez que para Greenberg já não existia mais caminho para a pintura depois da abstração pós-pictórica. “Onde Crimp vê evidência para a ‘morte da pintura’ em pintores que permitem que suas obras ‘sejam contaminadas com a fotografia’, vejo, ao contrário, o fim da exclusividade da pintura pura como veículo da história da arte.”⁷¹, afirma Danto.

Outro importante teórico que discorre sobre o fim da arte, na verdade o fim da história da arte, é o historiador alemão Hans Belting. Danto afirma que suas discussões não precedem nem sucedem as de Belting, mas são reflexos concomitantes de um estado etéreo da arte contemporânea percebido por ambos.

Para Belting, assim como para Danto, o fim da história da arte não quer dizer que “tudo acabou”, o que acabou foram apenas as narrativas tradicionais que surgiram até então na história da

⁷¹ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odysses Editora, 2006, p. 164.

arte. A arte atual não mais se ajusta a antigos enquadramentos, vivemos a era do “desenquadramento” da arte, os artistas abandonaram as definições rígidas dos gêneros artísticos.

A novidade também não é vista como um grande anseio para a arte contemporânea e ideais como coletividade e multiplicidade ganham destaque. “O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*. Fazemos novamente o que já foi feito. A nova versão não é melhor, mas também não é pior – e, em todo caso, é uma reflexão sobre a antiga versão que ela (ainda) não poderia empregar.”⁷²

A *pop art* também é vista como um ponto fulcral para a teoria de Belting, mas por um viés diferente do que Danto utiliza. Segundo o historiador, com a *pop art*, o mundo ocidental não se viu mais dividido em duas culturas (americana e europeia), pois tanto a produção artística europeia como a americana não se preocupam mais em fazer uma arte tipicamente europeia e americana, mas sim uma arte de ordem coletiva. É a partir desse ponto que a estrutura tradicional da história da arte começa a ruir. Um importante acontecimento foi o questionamento que os Estados Unidos vinham fazendo há algumas décadas sobre a hegemonia da História da Arte “universal” pregada apenas pela Europa. Com a *pop art*, essa hegemonia começa a dissipar-se. Assim, aos poucos, as minorias começaram a reclamar seu espaço, como as mulheres, os não europeus e não norte-americanos mostrando que toda a história da arte até então não passou de uma impiedosa invenção que excluía as inúmeras minorias que não se classificavam enquanto homens, brancos, heterossexuais e europeus.

Dentro desse contexto, a utilização das mídias é vista com destaque por Belting por elas serem um dos principais meios no qual as minorias reivindicaram o seu espaço. A junção da arte com a cultura de massa na *pop art* é vista como essencial a esse processo devido a sua íntima relação com o cotidiano que buscava romper com as barreiras da cultura:

Os porta-vozes Richard Hamilton e Lawrence Alloway queriam fundir as *fine arts* com a *popular culture*, como se recusassem qualquer linguagem simbólica da imagem e também anulassem a estética autônoma em favor da “percepção cotidiana”. O que certamente significava que se devia buscar o cotidiano na arte e perceber a arte de maneira semelhante ao cotidiano. A saída era a proclamação de uma *nova* estética e não a recusa da estética enquanto tal, com o que comodamente se adiava a discussão.⁷³

Belting não deixa de lembrar que são os órgãos de dominação cultural que controlam a produção midiática, mas que mesmo assim a revolução que esse meio trouxe acabou gerando importantes contribuições para o questionamento da história da arte tida até então como universal. Percebe também que a íntima relação entre a arte e cultura de massa acabou extrapolando seus

⁷² BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 31.

⁷³ Ibid., p. 108.

limites, mudando inclusive a própria postura da arte perante uma cultura que vem se tornando cada vez mais forte:

A arte não pode inventar sem mais a contingência do mundo, mas apenas produzir. A reprodução torna-se o lugar de um comentário sobre o mundo, como outrora a produção, ou seja, a obra era uma auto-expressão do artista. [...] A forma temporal da arte dissolve-se nas respectivas formas de temporais do mundo das mídias que a reflete, critica e comenta. A arte assimila o estilo do mundo que se tornou o seu tema e ocupa a periferia de suas tarefas anteriores, sem com isso resolver os seus problemas.⁷⁴

Desse modo, Belting constata que a cultura midiática já não é mais tema exclusivo da arte, mas sim de todas as ciências humanas. Hoje, não se trata mais de “[...] como a arte se comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de massas ainda concede à arte um domínio próprio. Aqui deparamos de novo com um obstáculo em prosseguir impassivelmente com a narrativa ensaiada da história da arte.”⁷⁵

O historiador também se detém sobre o trabalho de Robert Rauschenberg e vê na produção desse artista interessantes questões. O historiador não esquece que os motivos na obra de Rauschenberg já eram imagens antes de se tornarem motivos e que por isso trazem consigo o signo do mundo das mídias, que oferecem ao espectador a impressão habitual de informações imagéticas. “A reprodução tornou-se ela própria componente do produto artístico que apropria do mundo em suas imagens atuais.”⁷⁶

Rauschenberg está inserido num contexto de retomada do *ready-made* onde a redefinição da arte se fazia presente e degradava a noção de criação artística espontânea sendo considerada até ingênua. Dentro desse contexto, o artista passa a trabalhar no limite extremo entre arte e aquilo que não é arte, sem se posicionar efetivamente em nenhum dos lados, apenas fazendo com que um lado da moeda se infiltre no outro, sendo justamente essa estratégia que dá direito a Rauschenberg de ainda ser um artista, sendo daí também que nasce uma nova relação do artista com o seu espectador.

No fim de seu livro, Belting torna a lembrar que o fim da história da arte não é sinônimo de que nada mais vai existir. Afirma que a pesquisa sobre arte não acabou, mas sim a maneira estilisticamente fechada e tradicional com que ela vinha sendo conduzida. Para Belting esse novo tipo de pesquisa vem desde as vanguardas, mas foi na produção dos anos 1960 que se concretizou.

⁷⁴ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 108-109.

⁷⁵ Ibid., p. 110.

⁷⁶ Ibid., p. 114.

Como já vimos, a *pop art* teve uma dupla origem em relação à sua nacionalidade. Importantes questões sobre a cultura de massa foram discutidas na produção britânica, tanto prática como teoricamente. Já nos Estados Unidos, mesmo tendo Lucy Lippard como um grande nome envolvido, não existiu um teórico que fizesse jus ao papel de Lawrence Alloway sobre tal discussão, uma vez que Lippard se preocupava principalmente em analisar as obras dos artistas e não a questão cultural como um todo. As produções artísticas dos dois países também se diferenciam uma da outra. Os britânicos pareciam estar encantados com o que a cultura de massa poderia propiciar. Vendo com olhos de habitantes de um continente que já possui séculos de tradição artística, os artistas *pop* da Inglaterra carregam consigo essa tradição e pareciam se sentir mais seduzidos pelas imagens já desgastadas que traziam certa carga de memória, produzindo trabalhos que remetem ao gosto prático pela pintura.

Já os norte-americanos, que não têm uma tradição pictórica como a dos europeus, se mostram mais livres de qualquer prática. Sendo considerados parte integrante da produção de massa, eles já não refletem uma sedução vista pelo lado de fora como os britânicos, mas sim como integrantes desse novo tipo de cultura que vem se fortalecendo, sendo inclusive pessoas que ajudaram a defini-la como tal. Assim, questões tipicamente pictóricas já não interessam aos americanos, mas apenas os processos de produção de imagens que a própria indústria cultural criou. Percebemos um aspecto “*clean*” na produção norte-americana em contrapartida a um aspecto “*dirty*” na produção britânica.

Talvez sejam a coletividade da *pop art* e o clamor das minorias que ela desencadeou (que Belting menciona), sua forte relação com o cotidiano e com a cultura de massa que vinha se tornando cada vez mais de âmbito mundial, as principais causas de um interessante fenômeno: a *pop art* não se limitou às fronteiras nem da Inglaterra, muito menos às dos Estados Unidos. Extrapolando seus limites geográficos e culturais, começaram a aparecer artistas “*pop*” em diversos países. Dentre esses países, a Alemanha se mostra um caso bastante interessante e que de certa forma se assemelha ao caso brasileiro, que será analisado posteriormente nesta dissertação.

Para o historiador alemão Andreas Huyssen, essa aproximação da *pop art* com a Alemanha se deu por motivos político-libertários. Segundo o historiador, quando o movimento estudantil ampliou suas críticas ao sistema universitário em meados dos anos 1960, atacando a sociedade alemã ocidental, a política e as instituições, uma onda *pop* de entusiasmo tomou conta da República Federal da Alemanha. A atração dos alemães não se deu apenas pelos artistas, mas por toda a cultura *pop*, como o *rock*, o *design* gráfico, o submundo das drogas e qualquer outra manifestação da subcultura ou

da cena *underground*. Assim o *pop* foi visto como um novo estilo de vida que se rebelava contra a autoridade, buscando a libertação das normas vigentes da sociedade. Huyssen afirma que a crítica conservadora do país não viu essa aproximação com bons olhos, classificando-a como decadente, sem se preocupar com sua legitimidade. Afirma, também, que muitos críticos menosprezaram essa nova manifestação artística, classificando-a superficialmente como “não-arte”, “arte de supermercado” ou “arte *kitsch*”, acusando os artistas de promoverem uma “coca-colonização” da Europa Ocidental.⁷⁷

Alheios a essa discussão, jovens artistas começaram a interpretar a *pop art* americana como uma forma de protesto e crítica ao invés da afirmação de uma sociedade consumista que lhe é normalmente atribuída. Huyssen atribui essa visão crítica dos artistas à existência de dois fatores: a tradição alemã de crítica cultural (a *Kulturkritik*) e o contexto da época, que tinha o movimento estudantil como uma força política.

As representações de mercadorias, retratos de estrelas de cinema ou de histórias em quadrinhos não eram vistos pelos alemães, segundo o historiador, como afirmações da cultura de massa, mas sim como uma denúncia da falta de valores e critérios da crítica de arte, acreditando que poderiam preencher a lacuna entre arte e cultura de massa. Huyssen acredita que as obras *pop* norte-americanas sugeriam esse tipo de interpretação apenas em parte e que o grande fator determinante para que os alemães chegassem a esse tipo de interpretação era de ordem crítica, tanto cultural quanto social que nasceu de uma atmosfera antiautoritária de protesto sob a influência de pensadores como Herbert Marcuse.

Para Andreas Huyssen, não importava se a *pop art* era ou não crítica. O importante foi a carga libertária que as obras trouxeram para a sociedade da Alemanha ocidental:

I, like many others, believed that Pop art could be the beginning of a far reaching democratization of art and art appreciation. This reaction was as spontaneous as it was false. Right or wrong notwithstanding, the very real feeling of liberation which many art spectators experienced at that time was more important: Pop seemed to liberate art from the monumental boredom of Informel and Abstract Expressionism; it seemed to break through the confines of the ivory tower in which art had been going around in circles in the 1950s. It seemed to ridicule the deadly serious art criticism which never acknowledged fantasy, play and spontaneity. Pop's almost indiscriminate use of bright colors was overwhelming. I was won over by its obvious enjoyment of play, its focus on our daily environment, and at the same time by what I took to be its implied critique of this same environment.⁷⁸

⁷⁷ HUYSEN, Andreas. The cultural politics of Pop: Reception and critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 265.

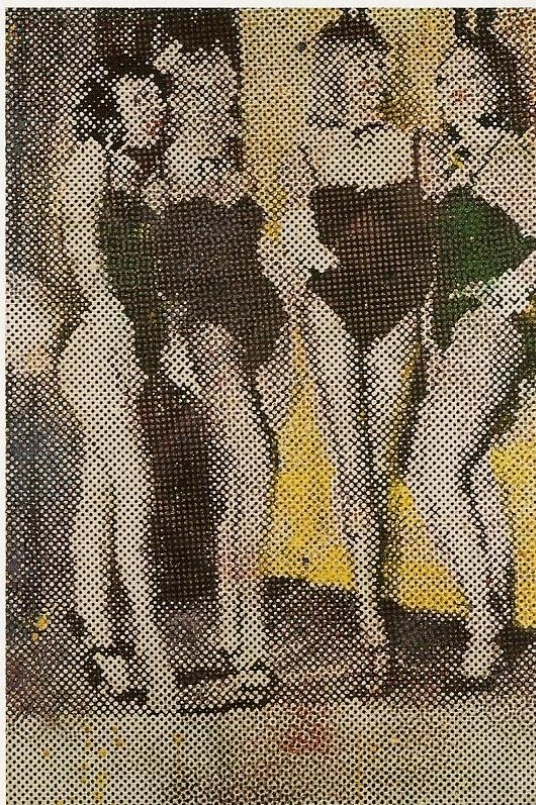
⁷⁸ Eu, como muitos outros, acreditava que a *pop art* poderia ser o início de uma democratização de longo alcance da arte e da apreciação da arte. Esta reação foi tão espontânea como falsa. Certo ou errado, não obstante, a forte sensação

Assim como vimos em alguns teóricos, Huyssen também percebeu que a proximidade da *pop art* com os objetos, imagens e reproduções da vida cotidiana estimulou um novo debate sobre a relação entre arte/vida e imagem/realidade que rechearam os periódicos sobre arte da Alemanha ocidental. Para o historiador, a *pop art* parecia libertar a grande arte do isolamento a que foi submetida na sociedade burguesa. A *pop art* parecia ter potencial para se tornar uma verdadeira arte “popular” e resolver a crise da arte burguesa que tinha sido evidente no início do século XX.

Um dos principais nomes desse grupo de artistas é o de Sigmar Polke. O artista teve uma vasta produção até a sua morte em 2010, ganhando destaque principalmente com a sua produção dos anos 1980 que se liga ao neoexpressionismo alemão. Sua produção inicial dos anos 1960 é marcada por uma profunda ironia em relação à arte *pop* dominante, apropriando-se não só de “grandes obras” como também de procedimentos de produção dessas obras. Vejamos, como exemplo dessa produção, a obra *Bunnies* de 1966:

real de libertação que muitos espectadores da arte experimentaram naquela época foi mais importante: a Pop parecia libertar a arte do tédio monumental do Informalismo e Expressionismo Abstrato; que parecia romper os limites da torre de marfim em que a arte se envolveu durante a década de 1950. Parecia que ridicularizava a crítica de arte muito séria que nunca reconhecia a fantasia, a brincadeira e a espontaneidade. O uso quase indiscriminado de cores vivas pela Pop foi esmagador. Eu fui conquistado pelo seu gozo óbvio da brincadeira, pelo seu foco sobre o nosso ambiente cotidiano, e ao mesmo tempo em que fui tomado pela crítica implícita da Pop deste mesmo ambiente. (HUYSEN, Andreas. The cultural politics of Pop: Reception and critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany. In: FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon Press, 2005, p. 265, tradução nossa).

Figura 9: POLKE, Sigmar. **Bunnies**.



1966. Óleo sobre tela. 1966. 149.2 x 99.3 cm.
Coleção Hirshhorn Museum de Washington.
Fonte: RUHRBERG, 2005, p. 387.

Nesta obra, Polke se apropria de uma fotografia de quatro “coelhinhos da *Playboy*”⁷⁹ e a reproduz na tela utilizando a técnica da retícula que Roy Lichtenstein entronizou. Mesmo havendo quatro figuras na obra, a escolha de Polke por essa fotografia remete às famosas Três Graças, deusas da fertilidade, do encantamento e da beleza que foram representadas em inúmeras obras de arte ao longo da história. Essa aproximação pode ser percebida devido à pose das mulheres e pela maneira provocativa com que se tocam uma nas outras. Se levarmos em consideração a escolha de Polke pelas “coelhinhos de *Playboy*”, perceberemos essa relação com as deusas de maneira mais efetiva, pois as “coelhinhos” vêm de um universo de sedução e beleza que utiliza a simbologia da fertilidade e prazer que a figura do coelho carrega consigo. Polke, assim, ironiza fortemente as Três Graças ao trazê-las para o mundano universo das revistas eróticas.

Assim, percebemos que o trabalho já não consiste de uma apropriação de uma imagem de segunda geração ou de um procedimento de segunda geração, mas sim ambos de uma terceira ou

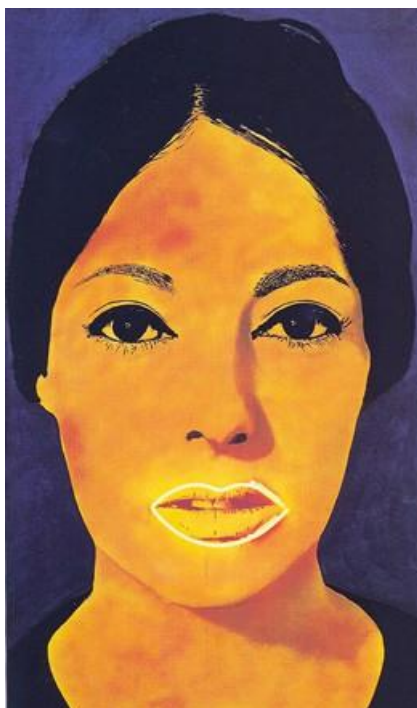
⁷⁹ As “coelhinhos da *Playboy*” são funcionárias que, trajadas com o mesmo uniforme, trabalham nos eventos patrocinados pela famosa revista erótica *Playboy*, revista norte-americana que começou a circular em 1953 e hoje tem edições próprias em vários países. Algumas das “coelhinhos” chegaram a ser, inclusive, capa de edições da revista.

quicá quarta geração, num processo que faz com que a imagem vá se deteriorando a cada nova apropriação. Sejam mais claros: podemos considerar as clássicas representações das Três Graças como uma imagem de primeira geração, devido a seu “ineditismo”. A fotografia original, da qual Polke se apropriou e que provavelmente não tinha nenhuma intenção inicial de se relacionar com as Três Graças, seria então uma segunda geração da imagem. A obra final de Polke seria a terceira geração da imagem por utilizar uma fotografia que remete às Três Graças. Podemos ir mais longe se levarmos em consideração que uma fotografia original é construída através de infinitos pontos de prata. Assim ao utilizar os pontos *Ben-day*, típicos da retícula de impressão gráfica, Polke deixa claro que ainda existe mais uma geração de imagem entre a fotografia que utiliza e seu trabalho final, provavelmente impressa em jornal, revista ou livro. O processo de construção da imagem que Polke utilizou também remete a uma terceira geração, uma vez que o artista se apropria do procedimento utilizado por Lichtenstein que, que por sua vez é apropriado do procedimento de impressão das histórias em quadrinhos.

Esse extenso caminho que a imagem e o procedimento técnico percorrem para finalmente chegar à obra final de Polke pode ser relacionado facilmente com o próprio procedimento de reprodução de imagens da indústria cultural e também com o caminho que uma obra vista como dominante chega ao artista marginalizado desse processo. É nesse sentido que a obra pode ser entendida como irônica e questionadora de *status*, não só como os de autoria e originalidade, mas também o de colonização cultural, uma vez que Polke ironiza também a dominante produção norte-americana da *pop art*, ao utilizar os pontos *Ben-day*.

Outro artista europeu que tem uma visão crítica perante à *pop art* é o francês Martial Raysse. Vejamos *Peinture à haute tension* produzida no ano de 1965:

Figura 10: RAYSSE, Martial. **Peinture à haute tension**.



1965. Fotografia, óleo, tinta fluorescente e neon sobre tela. 162,5 x 97,5 cm. Coleção Stedelijk Museum de Amsterdam.
Fonte: FOSTER; FRANCIS, 2005, p. 153.

Na obra, são nítidas as semelhanças formais com *Silver Liz* (fig. 7, p. 55) de Andy Warhol, por exemplo: planificação da imagem, simplificação das formas, cor chapada (mesmo com algumas nuances) e imagem produzida a partir de uma base fotográfica. Mas, nessa obra, temos uma informação a mais: a boca da personagem é contornada por um reluzente neon. Para os historiadores da arte Hal Foster e Mark Francis, Raysse escolheu como personagem uma desconhecida para contrapor sua produção perante a famosa Marilyn Monroe da dominante produção norte-americana. Para os historiadores, Raysse pretendia também mostrar um aspecto “perigoso” que existe em algumas relações de atração, que foi simbolicamente representado pelo neon, além também de perceberem a crítica à *pop art*:

By 1965 Raysse had become critical of the conclusive discourse around what nominated Pop, considering it to be a superficial codification of beauty. He viewed many of his contemporaries as creating “idols not icons”. In response to the imagery in works such as Warhol’s Marilyn series, he formulated an alternative kind of representation that he referred to as “hygiene of vision”. In works such as *Peinture à haute tension* he attempted to “sanitize” depictions of beauty, moving away from the cult of personality to an archetypal figure, as found in anonymous fashion models. His use of neon to outline the woman’s

lips emphasizes their sensuality but also creates a humorous play on the electric dangers of attraction and contact.⁸⁰

Essa “higiene da visão” também foi analisada pelo crítico francês Pierre Restany, ao afirmar que Raysse intencionava um novo olhar lançado sobre o mundo. “Interessam-lhe [a Raysse] a profusão colorida do artigo em série, o afluxo quantitativo dos objetos em exposição posto em relevo pela luz de néon das insígnias publicitárias, a maré dos nossos produtos nas grandes lojas: a beleza quantitativa de uma natureza sofisticada ao máximo.”⁸¹

Raysse foi um dos fundadores do grupo denominado de “os novos realistas” liderado por Pierre Restany. A data da fundação do grupo é, segundo o próprio Restany, 27 de outubro de 1960, portanto, suas discussões antecedem as da *pop art* e são para Restany, inclusive, grande influência para os norte-americanos. O grupo teve uma curta duração, até 1963, mas que foi marcada por uma intensa produção e discussão.

Os artistas que formaram esse grupo foram reunidos por Restany, pois se percebia neles uma posição que se opunha a do não figurativismo. O crítico via nesses artistas uma visão do “[...] senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica.”⁸²

Influenciados fortemente pelo ambiente urbano que os circundavam, os próprios artistas definiram seus trabalhos como “[...] um novo aproximar-se do real.”⁸³ Essa nova aproximação se deu, nas obras neorrealistas por um maior estreitamento de relações entre o espectador e as obras e pela utilização de procedimentos apropriativos nas mesmas. Essa participação do espectador foi vista, por Restany⁸⁴, não só como importante no processo de aproximação do real, mas também como definidora da vanguarda europeia dos anos 1960, assemelhando-se assim às discussões de Alloway e de toda a *pop art*.

⁸⁰ Em 1965, Raysse criticava o discurso conclusivo em torno do que se denominava Pop, considerando-o a ser uma codificação superficial da beleza. Ele viu muitos de seus contemporâneos envolvidos com a criação de “ídolos não ícones”. Em resposta às obras como a série Marilyn de Warhol, ele criou uma modalidade alternativa de representação a que ele se referia como “higiene da visão”. Em obras como *Peinture à haute tension* (Pintura de alta tensão), ele tentou “sanear” descrições de beleza, afastando-se o culto da personalidade de uma figura arquetípica, como nas modelos anônimas. Seu uso do neon para delinear os lábios da mulher enfatiza sua sensualidade, mas também cria um jogo bem-humorado sobre os perigos elétricos da atração e do contato. (FOSTER, Hal; FRANCIS, Mark. **Pop**. London: Phaidon, 2005, p. 153)

⁸¹ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 46.

⁸² *Ibid.*, p. 24.

⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 112.

Antecipando o *pop* americano em poucos meses, o novo realismo também buscou relação com a comunicação de massa a partir da apropriação de imagens, onde temos Raysse como maior nome nesse processo e que, como vimos, fará uma crítica à *pop art*.

Restany percebe nos *ready-mades* de Duchamp o primórdio da percepção da “natureza moderna” e do “folclore industrial contemporâneo” que são destacados pelos neorrealistas. “Os *ready-made* apareciam como uma posição-limite, a extrema negatividade para além da qual só existe o zero absoluto, um gesto definitivo que se basta a si mesmo, a consumação última do sacrilégio, o último ultraje.”⁸⁵, afirma o crítico. Restany vê as obras do novo realismo como extrapolação desse grau zero que atinge uma radicalidade a “quarenta graus do *dadá*”.

O crítico, além de atacar algumas questões do neodadaísmo, também faz um ataque à nova figuração dos anos 1950, que remetiam a imagens feitas por crianças e doentes mentais. Ele afirma que a única figuração realmente nova é aquela ligada aos processos industriais, uma vez que admite novos procedimentos de elaboração das imagens, desvinculando-se dos meios clássicos da pintura tradicional de cavalete. Restany batiza essa nova figuração como “arte mecânica” ou simplesmente “*mec-art*”:

O quadro suporte plano da imagem pintada está superada como tal. Não preenche mais seu papel funcional que é o de prender o olhar do espectador. Nosso olho está submetido a demasiadas solicitações visuais na vida corrente para não acusar a maior fadiga diante de uma imagem pictórica tradicional. Reestruturar a imagem utilizando os recursos da tecnologia moderna, de modo a permitir-lhe lutar com armas iguais com as histórias em quadrinhos ou as seqüências de televisão, tal é o objetivo da arte mecânica, arte popular por excelência.⁸⁶

Vemos, assim, que essa relação da arte com a imagem industrial não é tida apenas como um acontecimento tipicamente norte-americano que reverbera em outros países de forma a impor suas questões, mas sim que, antes de tudo, inúmeros países percebem essa nova situação cultural que vai dominando aos poucos todo o globo terrestre, sendo que cada país inevitavelmente a absorve de acordo com a sua própria história e cultura.

Dentro dessa ideia de arte mecânica, Restany elabora o conceito de “*ready-made* visual” que denota não só a influência dos artistas com relação ao procedimento duchampiniano, como também a ideia de a imagem ser tratada como um objeto ou produto a ser consumido, tendo, portanto, forte ligação com a cultura de massa. Mesmo o conceito sendo autoexplicativo, é interessante informar

⁸⁵ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 82.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 120.

que Restany pensava nele como correspondência “[...] à transferência bidimensional da noção de *ready-made*.”⁸⁷ São nas produções de artistas *pop* americanos, em especial Roy Lichtenstein e James Rosenquist que, respectivamente, se apropriam imagética e tecnicamente das histórias em quadrinhos e das imagens de cartazes e *outdoors* publicitários, que Restany vê a utilização dos *ready-mades* visuais por excelência, devido à ligação natural e sem choque que a cultura de massa tem com os norte-americanos.

Ainda dentro do grupo de artistas do novo realismo, vemos que a apropriação de objetos é mais recorrente do que a apropriação de imagens como, por exemplo, nas acumulações de Arman, nos “quadro-armadilhas” de Daniel Spoerri ou nas compressões de Cézar. Mas dentro dos neorrealistas, não é somente Raysse que se destaca por voltar seu olhar para as imagens dessa “natureza moderna”, mas também Raymond Hains.

Hains é considerado por Restany, ao lado de Yves Klein e Jean Tinguely, um dos artistas que formaram a base pré-histórica do novo realismo por ter “[...] uma preocupação de recuperar poeticamente as formas mais correntes de explosão das linguagens visuais organizadas: manifestos⁸⁸, publicidade, *mass media*.”⁸⁹ Essa pré-história que Restany menciona refere-se à produção que Raymond Hains fez conjuntamente com Jacques Villeglé a partir do ano de 1949, caracterizada pela apropriação direta de cartazes dilacerados anonimamente, encontrados nos muros da cidade de Paris.

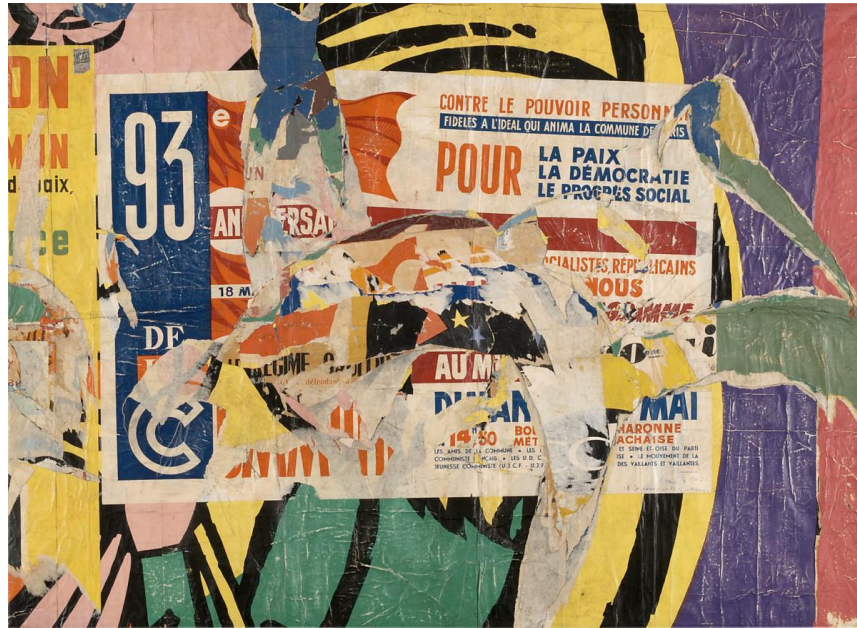
Para Restany, Hains se importa com o “êxtase da descoberta”, a súbita imagem que aparece nos muros devido à acumulação de cartazes que vão se deteriorando com o tempo, formando imagens fragmentadas e deformadas que são, dessa maneira, recolhidas por Hains e Villeglé para serem posteriormente expostas como obras de arte.

⁸⁷ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 136.

⁸⁸ Restany utiliza o termo “manifesto” ao invés “cartaz”, talvez por querer atribuir alguma conotação política às obras.

⁸⁹ Ibid., p. 30.

Figura 11: HAINS, Raymond. **Pour la paix, la démocratie et le progrès social.**



1962. Poster montado sobre tela, 95 x 130 cm. Coleção Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte de Münster.

Fonte: <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/LWL-Landesmuseum-Muenster/sammlung/bildergalerie/Hains/>

A noção que Hains traz de “*décollage*” é vista por Restany como a maior contribuição do artista para o novo realismo, sendo *décollage* “[...] um gesto de apropriação puro, imediato, que consiste em destacar esse ou aquele fragmento de manifesto do seu suporte natural. Exclui toda vontade de adição ou de composição e, nesse sentido, é exatamente o contrário da *collage*.”⁹⁰ Desta maneira, vemos que Hains contribui para a prática da apropriação de imagens de maneira diferente daquelas já mostradas, uma vez que o artista se apropria diretamente da imagem e do suporte a que ela pertence, no caso o papel dos cartazes, importando-se declaradamente com o aspecto formal que surge. Como vimos até o momento, as obras que se apropriam de imagens geralmente levam mais em consideração a carga conceitual que as imagens apresentam, deixando em segundo plano, mas sem esquecer das questões formais. Em Hains, essas duas questões são primordiais e estão em mesmo pé de igualdade.

O processo mental de escolha dos fragmentos por Hains é, segundo Restany, alógico, pois vai de associações formais a jogos de palavras, trazendo discussões semânticas e políticas, uma vez que muitos desses cartazes apropriados são cartazes de manifestações políticas, o que fica claro em *Pour la paix, la démocratie et le progrès social*. Esse caráter formal, claramente percebido na obra de

⁹⁰ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 56.

Hains, é visto pela historiadora da arte Catherine Bompuis⁹¹ como uma posição contrária à apropriação duchampiana, devido à aparência das obras que remetem a uma pintura abstrata, tendo inclusive qualidades plásticas como composição, formato e cor. Sendo assim, é na escolha plástica do fragmento escolhido por Hains e Villeglé que Bompuis diferencia o trabalho dos artistas das típicas apropriações de Duchamp, uma vez que o artista dadá procurava o máximo distanciamento plástico e estético na escolha de seus *ready-mades*.

A historiadora vê essas *décollages* como portadoras de humor e ironia, pela sua postura de se comportarem como “testemunhas oculistas” do trabalho dos outros e destaca a conotação política que as obras possuem:

A atitude provocadora e intercambiável dos papéis e das regras do jogo leva estes experts a designar como arte os objetos que expõem à crítica do mundo. O cartaz dilacerado testemunha uma consciência coletiva e política, simboliza uma forma de protesto. O artista escolhe aquilo que, da história do mundo, deve ser salvo. Está, desta forma, harmonizado intelectualmente com o sentido dos objetos que ele se apropria.⁹²

Visto como testemunho histórico, o ato de rasgar um cartaz, para Bompuius, revela um ato artístico que transgredir a lei estabelecida, mas que não se preocupa apenas com seu conteúdo crítico, mas também com questões formais.

Em alguns discursos dos anos 1960 existe um embate entre crítica política e aspectos formais em obras de arte, como se ambas fossem como água e óleo, e veremos que isso também aconteceu no Brasil. A constante negação de artistas e teóricos “politizados” sobre o aspecto mais visual que as abstrações líricas ou geométricas carregam acabam tratando superficialmente ambas as questões. Já vimos que a *pop art* não foi uma negação do expressionismo abstrato, que teve como “ponte de ligação” o neo-dadá, e veremos também que produção figurativa brasileira dos anos 1960 não se volta radicalmente contra o abstracionismo geométrico da década anterior. Assim, o trabalho de Hains e Villeglé parece provar o mesmo, mesmo sabendo que o “pai” do novo realismo afirme o contrário: que os novos realistas se voltaram contra o não figurativismo⁹³. É claro que não devemos deixar de considerar que uma onda não figurativa de certo modo “sufocava” os artistas figurativos durante os anos 1960 e que esses se revoltaram contra essa situação, mas é mais prudente afirmar que se revoltaram apenas contra a situação e não contra a produção artística em si, uma vez que inúmeras semelhanças são detectadas na produção abstrata e na produção figurativa de alguns artistas. Os trabalhos de Hains e Villeglé colocam, assim, a teoria de Restany em contradição, pois

⁹¹ BOMPIUS, Catherine. Os Cartazistas face a história ou a história da “Action Non-Painting”. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 11, p.177-189, nov. 2008.

⁹² Ibid., p. 179.

⁹³ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 23.

mesmo sendo apropriacionistas do real e terem forte ligação com o urbano e com a cultura de massa, também apresentam trabalhos que se assemelham profundamente a trabalhos de ordem não figurativa.

Hains e Villeglé são considerados os pioneiros da prática da *décollage*, mas se recuarmos alguns anos atrás na história da arte, veremos que um importante fotógrafo nos trará interessantes conexões. O fotógrafo em questão é o norte-americano Walker Evans, citado por Lucy Lippard como um dos artistas embrionários da *pop art*.

Evans foi um fotógrafo documentarista que ganhou destaque nos anos 1930 com suas fotografias de moradores do campo que discutiam questões sociais. Mas o campo não foi o único tema em que Evans se deteve, a cidade também ganhou destaque em algumas obras do fotógrafo. A fotografia *Minstrel Showbill* de 1936 é exemplar nesse sentido:

Figura 12: EVANS, Walker. **Minstrel Showbill**.



1936. Fotografia. 18,1 cm x 23,5 cm. Coleção particular.

Fonte: <http://louisklaitman.com/minstrel-showbill-alabama-1936-p-619.html>

A fotografia tem uma semelhança tanto com a *pop art*, pois reproduz o cartaz de um típico filme *western* norte-americano, quanto com o novo realismo, em especial a Raymond Hains devido a reprodução de um cartaz rasgado. Um dos cartazes que Evans fotografa é de divulgação de um *Minstrel Show*, apresentação teatral popular nos Estados Unidos no final século XIX e início do século XX, formada por vários números musicais, cômicos, de variedades e de dança, sendo sua maior

característica visual a maquiagem que cobria de preto o rosto dos atores, todos brancos, que contrastava com um contorno branco em volta dos olhos e da boca.

Ao justapor esses dois tipos de cartazes, Evans inevitavelmente discute a questão racial nas cidades, pois utiliza o cartaz de um filme tipicamente branco e de um evento que pode ser interpretado como racista ao ter apenas brancos interpretando negros. Podemos também buscar algum tipo de dominação racial na obra devido ao fato de o cartaz do filme permanecer intacto enquanto o cartaz do *Minstrel Show* já se encontra dilacerado pelo tempo.

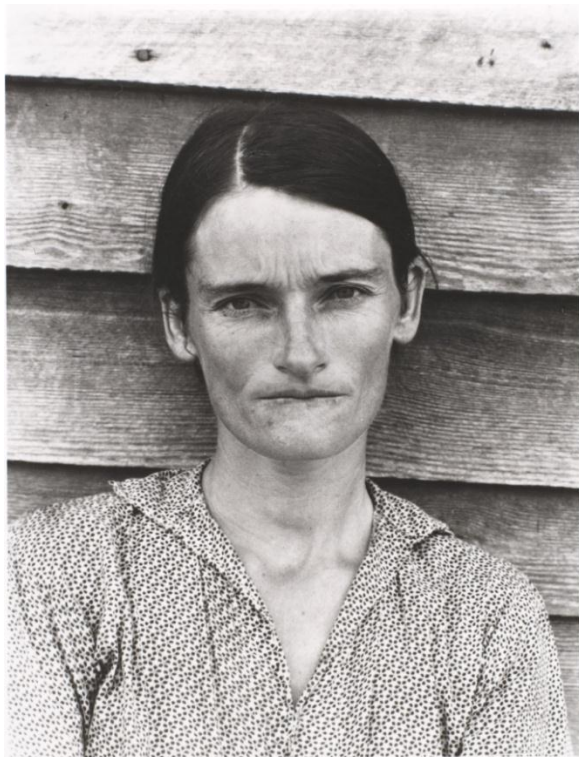
As fotografias de Evans mostram que procurar originalidade em operações de apropriação é adentrar em um terreno argiloso e escorregadio, pois sempre nos depararemos com obras precursoras que podem desestruturar qualquer linha de pensamento mais cronológica e evolucionista.

A obra de Evans também é importante para nosso estudo porque pode ser vista como um elo entre os dois movimentos artísticos contemporâneos que mais se detiveram na questão da apropriação de imagens, que seria todo esse agrupamento de artistas dos 1960 em torno do mundo, preocupados com a relação urbana, industrial e da cultura de massa com arte, bem como uma geração de artistas que apareceu no final dos 1970 e recebeu o nome de *appropriation art* ou apropriação, que passaram a se preocupar não somente com a cultura de massa, mas também com apropriações diretas de outras obras de arte.

Se Restany fala que o novo realismo estava a “quarenta graus do dadá” devido à radicalidade de suas apropriações, os apropriaçãoistas chegam então a uma temperatura estratosférica, pois, mesmo não se preocupando exclusivamente com apropriações de objetos urbanos e industriais, discutem radicalmente questões como autoria e originalidade, que sempre permeiam qualquer prática de apropriação. É com esses artistas que a apropriação começa a ser discutida com mais ênfase dentro da arte, pois a *pop art* e o novo realismo sempre lidaram com a apropriação de modo tangencial.

Uma das principais artistas dessa geração foi a norte-americana Sherrie Levine, que tem como uma de suas séries mais conhecidas, a série *After Walker Evans*, na qual se apropria de trabalhos do fotógrafo que acabamos de analisar. Levine, num radical ato de apropriação, refotografa as obras de Evans a partir de reproduções encontradas em livros e as declara como de sua autoria. Vejamos uma obra de Levine e a original de Evans:

Figura 13: LEVINE, Sherrie. **After Walker Evans: 4.**

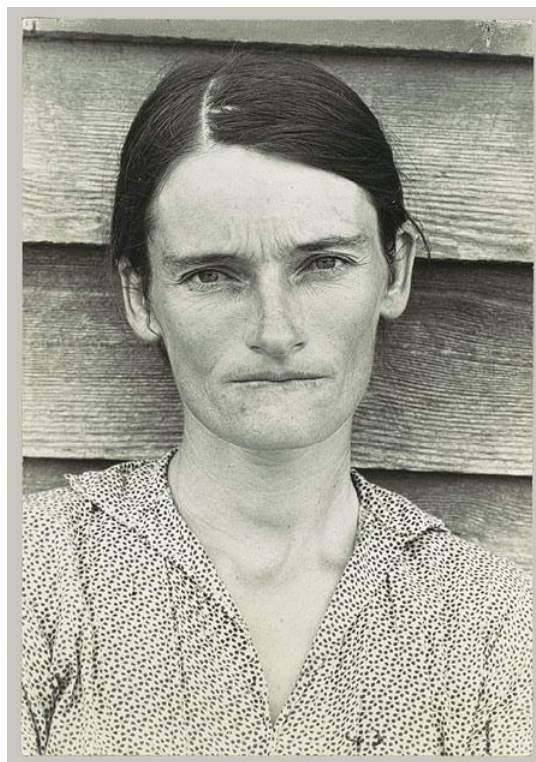


1981. Fotografia. 12.8 x 9.8 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art de Nova York.

Fonte:

<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190019034#fullscreen>

Figura 14: EVANS, Walker. **Alabama Tenant Farmer Wife.**



1936. Fotografia. 20.9 x 14.4 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art de Nova York.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415>

Como percebemos com a comparação dos trabalhos, a apropriação em Levine é uma prática patente, uma vez que nenhuma mudança significativamente visual é percebida no trabalho. O principal discurso que Levine traz é de ordem prática, através do ato de apropriar e não precisamente do resultado visual dessa apropriação. O olhar de Levine se volta para imagens da história da arte e segue basicamente dois critérios: são obras de “grandes mestres” da arte e todos do sexo masculino, indo de Gustave Courbet a Walker Evans, passando por Marcel Duchamp, Edward Weston, Vincent van Gogh, Alexander Rodchenko entre outros. As imagens, ao serem apropriadas pela artista, passam a adquirir inevitavelmente novos significados. “The author in Levine’s practice is reduced to a pure author-*function*, she becomes merely a formal husk, a name, a vesicle for pre-existing images.”⁹⁴, afirma Ann Lee. Esses dois critérios de Levine denotam ao trabalho da artista questionamentos de autoria e de ordem feminista.

⁹⁴ O autor nos trabalhos de Levine é reduzido a uma pura *função-autor*, Levine se torna apenas uma casca formal, um nome, uma vesícula de imagens pré-existentes. (LEE, Ann. **Appropriation: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2008, p. 85, tradução nossa).

Essa “cruza” das apropriações de Levine ataca diretamente a história da arte vista até então como predominantemente masculina, sem falar que a própria escolha da fotografia como meio técnico também pode ser entendida como uma atitude de ataque à predominância dos meios técnicos tradicionais da arte, como a pintura por exemplo. Assim, Levine não coloca em xeque apenas uma história da arte sexista, mas também o culto ao autor que vem sendo construído há séculos. A artista não se prende a nenhum preceito de criatividade ou novidade; o uso que ela faz das imagens não procura nenhuma definição estilística de seu trabalho, mas sim questionar o *status* das imagens apropriadas. Era como se Levine roubasse dos artistas homens seus privilégios masculinos e seu *status* de gênio. A própria artista afirma:

A finales de los setenta y principios de los ochenta el mundo del arte sólo quería imágenes sobre el deseo masculino. Por ello me permití asumir una actitud de ‘chica mala’: quieries esto, yo te lo daré. Pero, por supuesto, ya que soy una mujer, estas imágenes se convierten en trabajo de una mujer.⁹⁵

Como já foi informado, Levine faz parte de um grupo de artistas que ficou conhecido como *appropriation art*. Esse grupo ganhou destaque com a exposição *Pictures*, atingindo assim condição de movimento artístico. A exposição teve como curador o crítico Douglas Crimp e foi realizada entre 24 de setembro e 29 de outubro de 1977 na cidade de Nova York. Participaram da exposição os artistas Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith.

Segundo a historiadora da arte Ana Maria Guasch, essa exposição é vista como marco inicial da pós-modernidade teórico-citacionista, devido à representação e à concepção de obras a partir de outras e sua concreta ligação a uma teoria da apropriação. Crimp também tem essa percepção, pois foi a partir dos trabalhos que escolheu para *Pictures* que o crítico percebeu uma ruptura da modernidade com a chamada pós-modernidade, não entendendo essa ruptura como cronológica, mas sim como uma maneira de questionar o dogma modernista. “Más que buscar las fuentes o los orígenes, lo que pretendían tales artistas, y con ellos el propio D. Crimp, era indagar en las estructuras del significado, ya que, como sostiene Crimp, detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra imagen.”⁹⁶

A historiadora Ann Lee também tem uma opinião semelhante:

⁹⁵ No final dos anos setenta e início dos anos oitenta, o mundo da arte queria somente imagens sobre o desejo masculino. Por isso me permiti assumir uma atitude de “menina má”: é isto que querem, eu lhes darei. Mas, é claro, já que sou uma mulher, estas imagens se converterão em trabalhos de uma mulher. (LEVINE, Sherrie apud GUASCH, Ana Maria. **El arte último del siglo XX**: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 352, tradução nossa.)

⁹⁶ Mais do que buscar as fontes ou as origens, o que esses artistas pretendiam, e com eles o próprio D. Crimp, era questionar as estruturas do significado, já que, como alegou Crimp, por detrás de cada imagem pode-se encontrar outra imagem. (Ibid., p. 343, tradução nossa).

By exposing the gaps in assumptions about authenticity, autonomy, and originality, appropriation revealed that seemingly natural social circumstances and subjective identities were in fact highly constructed conditions imposed through capitalist media culture. This tactical employment of stolen images was seen by many as a definitive breach with modernist aesthetics, thus earning its practitioners a new label: postmodern.⁹⁷

No texto do catálogo da exposição, Crimp traça algumas questões que são importantes sobre a obra dos artistas e para a apropriação em geral. Para a Crimp, a apropriação de imagens não vem de uma prática apenas de contestação de valores artísticos, mas sim como reflexo de uma situação cultural mais abrangente:

To an ever greater extent our experience is governed by pictures, pictures in newspapers and magazines, on television and in the cinema. Next to these pictures firsthand experience begins to retreat, to seem more and more trivial. While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefore becomes imperative to understand the picture itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine how a picture becomes a signifying structure of its own accord. But pictures are characterized by something which, though often remarked, is insufficiently understood: that they are extremely difficult to distinguish at the level of their content, that they are to an extraordinary degree opaque to meaning. The actual event and the fictional event, the benign and the horrific, the mundane and the exotic, the possible and the fantastic: all are fused into the all-embracing similitude of the picture.⁹⁸

Assim, essa geração de artistas já vê a indústria cultural não mais como os artistas dos anos 1960, que a viram se estabelecer; esses novos artistas já se encontram totalmente dominados por esse tipo de imagem, que chega inclusive a distorcer a própria realidade em prol de inúmeras questões ideológicas dessa mesma indústria. A imagem já tem um importante papel na sociedade

⁹⁷ Ao expor as lacunas das premissas sobre a autenticidade, autonomia e originalidade, a apropriação revelou que, aparentemente, as circunstâncias sócio-naturais e as identidades subjetivas foram de fato condições altamente impostas e construídas através da cultura midiática capitalista. Este emprego tático de imagens roubadas foi visto por muitos como uma ruptura definitiva com a estética modernista, ganhando assim praticantes de um novo rótulo: pós-moderna. (LEE, Ann. **Appropriation: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2008, p. 7, tradução nossa.)

⁹⁸ A uma extensão cada vez maior a nossa experiência é governada por imagens, imagens em jornais e revistas, na televisão e no cinema. Ao lado destas experiências, as imagens de primeira mão começam a recuar, para se parecerem cada vez mais triviais. Ao passo que as imagens tinham a função de interpretar a realidade, agora parece que elas a usurpam. Isto, portanto, torna imperativo compreender a imagem em si, não a fim de descobrir uma realidade perdida, mas para determinar como uma imagem se transforma em uma estrutura significativa de sua própria vontade. Mas as imagens são caracterizadas por algo que, embora muitas vezes fora observado, não é suficientemente entendido: que as imagens tornam extremamente difícil de distinguir ao nível do seu conteúdo, elas estão a um grau extraordinariamente opaco ao significado. O evento em si e o evento de ficção, o benigno e o horrível, o mundano e o exótico, o possível e o fantástico: todos são fundidos no similitude abrangente da imagem. (CRIMP, Douglas. *Pictures*. **X-TRA Contemporary Art Quarterly**, Los Angeles, volume 8, n. 1, outono de 2005, p.17-18. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/42490560/Douglas-Crimp>>. Acesso em 05/10/2011, tradução nossa).

que, perto do que se tornou, era apenas um pálido esboço nos anos 1960. Portanto, é totalmente compreensível a radicalidade com que esses novos artistas lidam com essa onipresença, pois a própria situação cultural se mostrou muito mais radical e densa. Essa apropriação mais crua é capaz de trazer consigo uma alta carga ideológica, pois a transformação da imagem apropriada que os artistas dos anos 1960 promoveram já foi completamente absorvida pela indústria cultural. O que os artistas apropriadistas fazem ao manter a imagem original é questionar o seu próprio estado como imagem produzida, por mais complexo que o conceito de imagem tenha se tornado. Deste modo, podemos concordar com a crítica Linda Yablonsky quando afirma que, se muitos artistas até então se preocupavam em produzir objetos visuais, os apropriadistas passaram a se preocupar em produzir “significados”⁹⁹.

Segundo Isabelle Graw, os apropriadistas falavam muito em “ataque viral” quando se referiam a essa prática de apropriação direta. Essa ideia se referia à prática desses artistas como algo que “subversivamente infiltrava” nas imagens da mídia já existentes para desestruturá-las¹⁰⁰. Para a historiadora, esse grupo de artistas foi importante, pois tornou mais positiva a conotação sempre negativa ligada às ideias de cópia e plágio que as práticas apropriadistas tiveram na história cultural, mesmo com as contribuições de Duchamp e de toda a geração dos anos 1960. Também afirma que o neoexpressionismo era visto como um inimigo comum dos apropriadistas, pois dominava o mercado de arte. As apropriações que os neoexpressionistas faziam, como as de Polke, por exemplo, foram vistas como mero pastiche pelos apropriadistas que acabaram tratando todos os trabalhos superficialmente.

Retomemos a Douglas Crimp. Segundo o crítico, a produção desses artistas mantinha uma preocupação com a representação em si, de maneira autônoma: “Representation has returned in their work not in the familiar guise of realism, which seeks to resemble a prior existence, but as an autonomous function that might be described as ‘representation as such’. It is representation freed from the tyranny of the represented.”¹⁰¹

⁹⁹ YABLONSKY, Linda. Photo play: the social life of the Pictures Generation. **Art in America**, Nova York, N°4, abr. 2009, p. 102.

¹⁰⁰ GRAW, Isabelle. Dedication replacing appropriation: fascination, subversion and dispossession in appropriation art. In: BAKER, George et. al. **Louise Lawler and others**. Ostfildern :HatjeCantz, 2004. p. 52-53. Disponível em: <<http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

¹⁰¹ A representação retornou à obra dos apropriadistas, não da maneira familiar do realismo, que busca se assemelhar a uma existência prévia, mas como uma função autônoma que pode ser descrita como “a representação como tal.” É uma representação livre da tirania do representado. (CRIMP, Douglas. Pictures. **X-TRA Contemporary Art Quarterly**, Los Angeles, volume 8, n. 1, outono de 2005, p. 19. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/42490560/Douglas-Crimp>>. Acesso em 05/10/2011, tradução nossa).

Ainda segundo Crimp, os artistas da exposição subverteram a utilização das imagens em novos significados, uma vez que para ele as imagens não significam as coisas que elas representam, mas funcionam como ideogramas, pois significam apenas o que é sugerido por essas coisas. Deste modo, as obras não são determinadas pela lógica das coisas, mas pela lógica da representação. Crimp esclarece melhor essa situação:

Those processes of quotation, excerptation, framing and staging that constitute the strategies of the work. I have been discussing necessitate uncovering strata of representation. Needless to say, we are not in search of sources or origins, but of structures of signification: underneath each picture is always another picture.¹⁰²

Mesmo tendo apenas uma mulher na exposição *Pictures*, uma marcante característica desse grupo de artistas é a predominância de artistas do sexo feminino, fato até então incomum na história da arte tradicional, pois logo após a exposição outros artistas, que eram na maioria mulheres¹⁰³, começaram a se incorporar no grupo. Vejamos o trabalho de Cindy Sherman, um desses destaques:

¹⁰² Esses processos de citação, extração, elaboração e preparação que constituem as estratégias da obra [dos apropriaacionistas]. Eu tenho discutido sobre a necessidade de descobrir extratos da representação. Desnecessário dizer que nós não estamos pesquisando fontes ou origens, mas sim estruturas de significação: atrás de cada imagem sempre existe outra imagem. (CRIMP, Douglas. *Pictures*. In: EVANS, David (org). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 78, tradução nossa).

¹⁰³ Entre os novos nomes que mais se destacaram no grupo a maioria é de mulheres, como Cindy Sherman, Louise Lawler e Barbara Krueger, e temos apenas um nome masculino de destaque, Richard Prince.

Figura 15: SHERMAN, Cindy. **Untitled Film Still #10.**



1978. Fotografia. 40.6 x 50.8 cm. Coleção Astrup Fearnley Museum of Modern Art de Oslo.

Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2011, p. 43.

A apropriação em Cindy Sherman vem por um caminho diferente, uma vez que não é direta. A artista se apropria de uma linguagem visual cinematográfica para produzir seus trabalhos e não de imagens propriamente ditas que os filmes produzem. Sherman lida com a apropriação sem ter um original direto, discutindo ideais de representação e imaginário. Assim, ao se apropriar das características visuais da linguagem cinematográfica, a artista toca em questões ligadas a uma memória coletiva que nasce na própria cultura de massa, mostrando ao mesmo tempo como essa memória pode ser falha ou até mesmo inventada.

Ao se retratar sempre como a “protagonista” da fotografia assumindo inúmeros papéis, a artista questiona os padrões estereotipados de identidade e beleza da mulher que a indústria do cinema, formada predominantemente por homens, constrói, negando a visão que se tem da mulher como qualquer outro produto inventado pela indústria.

Para Hal Foster, a mulher é vista nas obras de Sherman como signo, fetiche e máscara que mostram a alienação com a qual vem sendo tratada pela indústria do entretenimento. Em Sherman, “[...] expressar é em grande medida replicar um modelo. [...] Oposições entre original e cópia,

interior e exterior, eu e sociedade, todos sofreram um colapso: nesses auto-retratos, a identificação se une à alienação.”¹⁰⁴

Embora, como já foi dito, as mulheres e o discurso feminista foram essenciais para a *appropriation art*, a produção de Richard Prince não deve ser desconsiderada, pois também toca em importantes questões.

Figura 16: PRINCE, Richard. **Untitled (Cowboy)**.



1989. Fotografia. 127 x 177.8 cm. Coleção Coleção Metropolitan Museum of Art de Nova York.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>

Prince, assim como Levine, utiliza o recurso da refotografia em suas obras e consequentemente aborda todos os questionamentos já elucidados de autoria, autenticidade e originalidade. A diferença entre o trabalho de Levine e o de Prince está na escolha da imagem apropriada e no recorte composicional que é constante em Prince e nem tanto em Levine. Prince se volta para imagens publicitárias, e em especial na série *Cowboy*, para anúncios de cigarros da marca *Marlboro*.

O artista escolhe fragmentos das peças publicitárias que ainda mantêm a presença do modelo e do cavalo no deserto tipicamente texano para serem refotografados. Essas refotografias são posteriormente ampliadas em tamanhos consideravelmente grandes fazendo com que as cenas ganhem aspectos de nobreza e eloquência. Como já foi dito, todas as principais questões a que

¹⁰⁴ FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 100.

Crimp e os trabalhos de Levine e Sherman se referem são refletidas no trabalho de Prince, mas o trabalho também tem discussões próprias.

Para Hal Foster, as refotografias de Prince distorcem os anúncios captando uma esfera de fascínio e desejo que se insinua nas imagens. Essas obras são vistas pelo crítico menos como uma crítica da “falsa” imagem do que uma exploração da simulação, uma vez que a diferença entre cópias “boas” e “más” é dissolvida nas poéticas composições do artista. Foster ainda reflete sobre a identificação nesses trabalhos por parte do espectador que é, de certo modo, homogeneizado pela publicidade no geral: “Nesta sociedade espetacular, o eu está refletido em toda parte e em parte alguma – mas se encontra não obstante rigidamente posicionado pela sexualidade, classe e raça.”¹⁰⁵ Ao retirar a referência publicitária da imagem, Prince intensifica o simulacro da imagem construída.

Já Ana Maria Guasch acredita que o trabalho de Prince borra a diferença entre arte, ficção e realidade e reflete uma típica cultura norte-americana ao unir questões publicitárias com o mundo *country*. Para Guasch, as refotografias da série *Cowboys* são um contundente retrato do norte-americano médio e um comentário sobre a identidade masculina situada entre a ficção e a realidade.¹⁰⁶

Mesmo tendo ainda outros importantes trabalhos, não só de Levine, Sherman e Prince, mas também de outros artistas, podemos perceber que essa pequena amostra de trabalhos reflete com precisão a discussão do grupo. Diferentes dos artistas dos anos 1960, os apropriaacionistas se aprofundaram na apropriação de imagens sem nenhum tipo de transformação aparente (a não ser Cindy Sherman que se apropria da linguagem visual cinematográfica), refletindo o aspecto cultural do momento. Deste modo, trabalhos mais radicais foram surgindo, gerando inevitavelmente inúmeras polêmicas que envolviam questões como plágio e cópia.

Como vimos, essa não foi a primeira vez que polêmicas dessa natureza apareceram na arte. Mas a questão é que um trabalho de um importante artista se porta como fato histórico de grande importância para esse tipo de discussão. Estamos falando do artista que mais permeou toda discussão deste capítulo: o francês Marcel Duchamp.

Se o trabalho de Manet foi visto com horror pela burguesia francesa na segunda metade do século XIX, Duchamp elevou essa mesma discussão a quarenta graus acima, utilizando mais uma vez a expressão de Pierre Restany.

¹⁰⁵ FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 102.

¹⁰⁶ GUASCH, Ana Maria. **El arte último del siglo XX**: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 348.

Marcel Duchamp, no ano de 1917, mandou ao Salão Sociedade dos Artistas Independentes da cidade de Nova Iorque, um urinol com sua posição comum invertida, o intitulou de *Fonte* e assinou com um pseudônimo: R. Mutt. O salão abriu as inscrições para qualquer artista, pois estavam interessados em dar oportunidades a todos, uma vez que as obras não passariam por nenhuma seleção, pelo menos a princípio. Duchamp fazia parte da organização do salão e por isso inscreveu sua obra sob o pseudônimo. *Fonte* acabou sendo arbitrariamente negada pelo júri. Segundo um texto intitulado *The Richard Mutt Case*, de 1917, que tem supostamente a autoria de Marcel Duchamp, a obra foi negada por ser considerada por alguns como imoral e vulgar e por outros como um mero plágio, “um simples pedaço de encanamento”¹⁰⁷ que não trazia nada de contundente. A defesa do trabalho do Sr. Richard Mutt feita pelo artigo torna-se uma feliz definição do que vem a ser um *ready-made*: “Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object.”¹⁰⁸ A obra acabou realmente não sendo exposta e fez com que Duchamp renunciasse ao cargo no salão.

Assim, vemos nessa obra de Duchamp, mesmo não sendo o primeiro *ready-made* do artista, propriedades que permearam toda a discussão desse primeiro capítulo como autoria, originalidade, estremecimento do conceito de arte e apropriação de algo cotidiano e industrial. Mas uma questão importante diferencia as obras de Duchamp das obras de todos os outros artistas aqui citados: os objetos escolhidos são, teoricamente, indiferentes a qualquer tipo de reação para o artista, como podemos ver na declaração do próprio Duchamp:

A point that I want very much to establish is that the choice of these ‘Readymades’ was never dictated by aesthetic delectation.

The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... In fact a complete anaesthesia.¹⁰⁹

A produção dos *ready-mades* tramava uma luta contra o que Duchamp chamava de obra “retiniana”, ou seja, com fortes apelos visuais. Assim, Duchamp fazia trabalhos onde o mais importante não era seu aspecto visual, mas sim a carga reflexiva que traziam consigo.

¹⁰⁷ ANÔNIMO. *The Richard Mutt Case*. In: EVANS, David (org). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 26.

¹⁰⁸ Se o Sr. Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Ele pegou um artigo comum da vida e o apresentou de maneira que seu significado útil desaparecesse sob um novo título e ponto de vista – criou um novo pensamento para aquele objeto. (Ibid., p. 26, tradução nossa).

¹⁰⁹ Um ponto que eu quero muito estabelecer é que a escolha destes “Readymades” nunca foi ditada por um encanto estético. A escolha foi baseada na reação de indiferença visual e ao mesmo tempo na total ausência de bom ou mau gosto... Na verdade, uma completa anestesia. (DUCHAMP, Marcel. *Apropos of ‘Readymades’*. In: Ibid., p. 40, tradução nossa).

Para o poeta mexicano Octavio Paz, esse é o principal ponto de discussão de um *ready-made*, descartando da obra qualquer importância visual:

Seria estúpido discutir sobre a sua beleza ou feiúra, tanto porque estão mais além da beleza e da feiúra, como porque não são obras mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. [...] A ação crítica [do *ready-made*] se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte.¹¹⁰

A geração dos anos 1960 retomou o trabalho de Duchamp, que estava esquecido há muitos anos e obviamente procuram defini-lo. Para Pierre Restany, um *ready-made* é o batismo, ou seja, é a declaração de um objeto em obra de arte por parte do artista. O crítico via a obra como extremamente niilista: “Os ready-made apareciam como uma posição-limite, a extrema negatividade para além da qual só existe o zero absoluto, um gesto definitivo que se basta a si mesmo, a consumação última do sacrilégio, o último ultraje.”¹¹¹

Douglas Crimp também tem uma definição de *ready-made* que busca uma confluência com a produção dos artistas da *appropriation art*:

Os *readymades* de Duchamp personificaram, é claro, a proposição de que o artista não inventa nada, de que ele ou ela apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história. [...] Os *readymades* propõem que o artista não consegue fazer, mas apenas *tirar* de algo já existente.¹¹²

Embora *Fonte* seja considerada o principal *ready-made* de Duchamp, outro de seus trabalhos nos chama mais a atenção em relação à apropriação de imagens: o *ready-made* ajudado *L.H.O.O.Q.*

No ano de 1919, Duchamp compra um singelo cartão-postal com a impressão da pintura *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, e desenha sobre o rosto da personagem irônicos bigodes e cavanhaque. Logo abaixo da imagem ainda escreve *L.H.O.O.Q.*

Mesmo sendo feita sem pretensão alguma de se tornar uma obra para ser lembrada durante tanto tempo, *L.H.O.O.Q.* se tornou um ícone dadaísta devido a seu profundo deboche, pois não só fazia uma brincadeira que beirava a infantilidade ao desenhar sobre e, conseqüentemente, desdenhar da famosa e respeitável obra do mestre renascentista, como também ao utilizar um jogo de palavras que adere à imagem da misteriosa mulher um aspecto fortemente erótico. As letras *L.H.O.O.Q.* não formam nenhum tipo de abreviação, mas sim uma brincadeira. Lidas separadamente, as letras em francês se assemelham a pronúncia da frase “*Elle a chaud au cul*”, algo como “Ela tem fogo no rabo” no idioma francês. Na obra são percebidas claramente duas importantes características

¹¹⁰ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 23.

¹¹¹ RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 82.

¹¹² CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 64.

dadaístas: o humor e a ironia. E, assim, com “[...] simples toque de sua varinha de condão, ele havia executado um gesto de supremo dadaísmo. O que melhor do que isso para expressar a rebeldia de uma geração contra o tradicionalismo, contra a civilização e contra o culto das grandes obras do passado?”¹¹³

Figura 17: DUCHAMP, Marcel. **L.H.O.O.Q.**



1919/1940. Readymade ajudado: lápis sobre uma reprodução de Gioconda. 19,7 x 12,4 cm. Coleção particular.

Fonte: MINK, 2006, p. 65.

Calvin Tomkins, crítico norte-americano que escreveu uma biografia¹¹⁴ de Marcel Duchamp, cita dois acontecimentos que envolvem a obra *Mona Lisa* e que podem ser vistos como importantes fatores que levaram o artista a produzir um trabalho tão debochado.

¹¹³ TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 245-246.

¹¹⁴ Ibid.

Segundo o biógrafo, *Mona Lisa* foi roubada do Museu do Louvre de Paris no dia 21 de outubro de 1911 pelo então funcionário do museu Vincenzo Peruggia. Antes de ser reavida depois de dois anos, a obra acabou ganhando destaque nas principais manchetes de todos os jornais parisienses. O poeta e crítico Guillaume Apollinaire e o pintor Pablo Picasso chegaram a ser suspeitos do crime, ocasionando inclusive a prisão por alguns dias de Apollinaire. Outro importante fato que deixou *Mona Lisa* em evidência foi a comemoração dos 400 anos da morte de Leonardo da Vinci¹¹⁵ no ano de 1919.

Para Tomkins, esses acontecimentos acabaram por aumentar consideravelmente o destaque que *Mona Lisa* tinha na história da arte, uma vez que a obra ainda não era vista como uma das obras-primas da pintura ocidental como é hoje. Não é difícil acreditar que esse súbito destaque dado à obra levou à sua reprodução em massa nos jornais que noticiaram exaustivamente seu roubo (e provavelmente também a divulgaram nas comemorações do aniversário de morte de Da Vinci) fazendo com que se criasse no imaginário da população a ideia de que *Mona Lisa* seja uma obra-prima de indiscutível relevância, tornando-se um alvo perfeito para as ações dadaístas. “A *Gioconda* era tão universalmente conhecida e admirada que era uma verdadeira tentação usá-la para uma provocação escandalosa”¹¹⁶, afirma o próprio Duchamp.

Assim *L.H.O.O.Q.* se torna uma obra fundamental na prática de apropriação de imagens no sentido em que procuramos, pois deixa clara a origem da apropriação, já não se liga à obra original de maneira didática, posiciona-se de maneira crítica, além de ter uma forte ligação com a cultura de massa. É importante ressaltar que essas características não são as únicas que definem a apropriação de imagens enquanto procedimento poético¹¹⁷, mas são, como podemos ver, fundamentais para sua discussão e para o posterior entendimento de como essas práticas aparecem no Brasil e qual o papel delas em um contexto cultural e político diferente dessas obras citadas, todas produzidas na Europa ou Estados Unidos.

Antes de passarmos para o contexto cultural e artístico aos quais Rubens Gerchman e Nelson Leirner pertencem, convido-os a analisar um breve histórico da apropriação de imagens na história da arte no Brasil.

¹¹⁵ TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 121-125.

¹¹⁶ DUCHAMP, Marcel apud Ibid., p. 246.

¹¹⁷ Importantes artistas e movimentos artísticos foram deixados de lado nesse texto, pois acreditamos que destoem do que estamos propondo, seja pela relação dos artistas com a imagem e pela maneira que essa apropriação é tratada. Alguns interessantes exemplos vem da Transvanguarda Italiana e sua relação com as obras tradicionais da Itália, as ações e obras transgressoras dos Situacionistas franceses e a obra de Gerhard Richter que se apropria de fotografias de anônimos.

Capítulo 2:
A vanguarda dos anos 1960 como terreno propício para a
prática de apropriação de imagens na arte no Brasil.

2.1 Um tímido prelúdio.

o homem, como ser faminto, participa do reino animal. Como ser guloso supera a sua condição animalesca. Devora tudo. Devora a superfície e as entranhas da terra. Devora, psicologicamente, as suas próprias entranhas. Devora, Hegelianamente, o seu próprio passado. Devora, pela ciência, o seu próprio futuro. Devora, pelo espírito, não somente tudo que é, mas ainda tudo que é possível. Quanto mais devora, tanto mais e mais depressa precisa devorar. Esse devorar insaciável e geometricamente acelerado é chamado de “progresso”.¹¹⁸

Vilem Flusser

Como vimos, a apropriação de imagens foi extensamente utilizada na produção artística da Europa e dos Estados Unidos, chegando a conclusões que ajudam a entender melhor como essa prática se dá não só nesse continente e país, mas em todo o mundo. No Brasil, a situação foi um pouco diferente, talvez por uma razão: a oscilante relação de dependência e independência com a produção internacional.

No início do século XIX, a Missão Artística Francesa chega ao Brasil, seguindo ordens de Dom João VI, com o intuito de implantar um ensino formal de artes no país. Assim, o barroco brasileiro, que também nutria relação com a produção estrangeira, que florescia antes da chegada da Missão Francesa, começa a perder lugar para o neoclassicismo francês, a corrente europeia dominante no momento. O impacto dessa mudança estilística repentina reverberará ainda por muitas décadas na arte no Brasil. Inúmeras influências vindas de fora foram admitidas em nosso país como referências “civilizadas”. Nesse contexto a relação entre mestre e aprendiz também será bastante forte, como vinha sendo na Europa, e isso dificulta pensarmos em apropriação de imagens enquanto processo poético nesse período, mesmo com as inúmeras referências de obras europeias em obras brasileiras, e até mesmo as cópias de pinturas de mestres que eram produzidas pelos vencedores brasileiros nos prêmios de viagem.

Apenas 100 anos após a chegada dos artistas franceses no Brasil é que se começou a discutir o que poderia ser a arte no Brasil e qual sua relação direta com a produção europeia. O movimento modernista brasileiro começou a buscar uma manifestação artística que se tornasse independente em relação à produção internacional, negando alguns de seus aspectos e exaltando algumas de nossas características culturais, como a figura do índio, do ambiente rural e de paisagens tropicais. O desejo modernista era ser atual e autêntico, sem esquecer a cultura brasileira. Assim, no ano de 1922

¹¹⁸ FLUSSER, Vilem. Da Gula. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo : arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s** /. [curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 156-157.

aconteceu a Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo, que discutiu todas essas questões a partir de obras de artes plásticas, literatura e música. Os principais nomes desse período são: o compositor Heitor Villa-Lobos, os poetas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o escultor Victor Brecheret e os pintores Anita Malfatti e Emiliano Di Cavalcanti. Temos ainda a pintora Tarsila do Amaral que, mesmo não participando da semana, teve importante contribuição para o modernismo brasileiro.

O conceito de “antropofagia” criado por Oswald de Andrade se tornou uma máxima desse primeiro modernismo e é, justamente por isso, fundamental para entendermos esse período e suas contribuições futuras.

“Tupi, or not tupi that is the question”¹¹⁹, afirma Oswald em seu *Manifesto Antropófago*, escrito em 1928. O manifesto é um contundente e polêmico texto que busca relacionar a prática canibal dos índios brasileiros à prática artística dos modernistas. Se os índios comiam os estrangeiros com o intuito de absorver suas características mais nobres, o artista modernista também procurava fazer algo simbolicamente semelhante: digerir a arte europeia e assimilar apenas aquilo que convém, eliminando questões vistas como desnecessárias. “O movimento antropofágico dará a fórmula numa busca de síntese entre o ‘nacional’ e o ‘internacional’, propondo a devoração do pai totêmico europeu, assimilando suas virtudes e tomando o seu lugar.”¹²⁰

Segundo a historiadora brasileira Maria de Fátima Morethy Couto, as práticas modernistas brasileiras anteriores ao ano de 1924 (ano da publicação do *Manifesto Pau-Brasil*, outro texto de Oswald que já continha importantes questões que seriam desenvolvidas no *Manifesto Antropófago*) procuravam “acertar o passo” com as produções europeias de vanguarda, por isso a grande influência do cubismo, expressionismo e futurismo. Mas a partir de 1924, essa questão já estava superada e o que se pretendia primordialmente era construir uma cultura “verdadeiramente” nacional. “Tornou-se então essencial não mais assimilar de maneira correta as ‘lições do estrangeiro’, mas voltar o olhar para o território brasileiro e criar uma arte livre de interferências externas.”¹²¹

Para conseguir o novo, segundo Oswald, era preciso resgatar o passado brasileiro. Foi a partir desse pensamento que o índio foi utilizado como metáfora nesse processo. Não o índio idealizado pelos europeus, mas sim o canibal tupi. “Em lugar do embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do

¹¹⁹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

¹²⁰ ZÍLIO, Carlos. **Da antropofagia à tropicália**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 15.

¹²¹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica de arte em busca de uma identidade artística. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004, p. 22.

alheio: cópia sim, mas regeneradora.”¹²² Couto ainda afirma que essa eclosão só foi possível porque os artistas estavam a par dos movimentos de vanguarda da Europa, pois iam ao velho continente com determinada frequência.

A pesquisadora brasileira Sueli Rolnik destaca as importantes relações com a figura do outro que a prática antropofágica proporciona, pois o canibalismo era uma prática antes de tudo seletiva. Os índios selecionavam o outro que iriam digerir em função da potência vital que a proximidade entre eles intensificaria. Os índios se deixavam afetar pelo estrangeiro com o desejo de absorvê-los no próprio corpo, “[...] para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.”¹²³

Rolnik ainda vai mais a fundo na ideia de seleção e alteridade, acrescentando a importante ideia de falta de hierarquia nessas relações:

O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de hierarquia a priori ou adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: a fórmula ética da antropofagia é usada para selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações.¹²⁴

Essa linha de pensamento leva a pesquisadora a perceber quatro operações básicas da estratégica antropofágica:

- 1- “abastardamento da cultura das elites e, indiretamente, da cultura européia como padrão”¹²⁵: A principal força da antropofagia é a deturpação dos valores estrangeiros na qual nenhuma hierarquia cultural é respeitada, uma vez que todos os repertórios culturais são potencialmente equivalentes como fornecedores de recursos.
- 2- “Fazer cultura antropofagicamente tem a ver com cartografar”¹²⁶: não existe na antropofagia, enquanto fenômeno cultural, a necessidade de significar, explicar ou interpretar para que verdades sejam reveladas. O principal objetivo é “[...] traçar um

¹²² SCHWARZ, Roberto apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica de arte em busca de uma identidade artística. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004, p.27.

¹²³ ROLNIK, Sueli. Subjetividade Antropofágica. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo** : arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s /. [curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 129.

¹²⁴ Ibid., p. 130.

¹²⁵ Ibid., loc. cit.

¹²⁶ Ibid., p. 131.

mapa que participa da construção do território que ele representa, da tomada de consistência de uma nova figura de si, um novo ‘em casa’, um novo mundo.”¹²⁷

- 3- A terceira estratégia vem do encontro das duas estratégias anteriores e é marcado pelo desmanchamento da divisão do mundo, hoje já inexistente, entre ‘colonizados’ e ‘colonizadores’.¹²⁸
- 4 - A última estratégia é o entendimento da cultura produzida no Brasil como uma linha de fuga da cultura europeia e não mais uma “[...] reposição submissa e estéril, nem simples oposição que mantém aquela cultura como referência.”¹²⁹

Dessa maneira, podemos concluir que o movimento antropofágico foi uma procura constante de libertação da arte no Brasil com relação aos valores internacionais, mesmo sabendo que essa libertação não foi totalmente conquistada, uma vez que tendências europeias estavam ainda fortemente intrincadas na produção nacional, o que pode ser visto claramente na influência dos movimentos de vanguarda europeia nas obras do modernismo brasileiro.

Dentro dessa relação entre vanguarda europeia e modernismo brasileiro, a historiadora inglesa Dawn Ades propõe uma aproximação entre as práticas antropofágicas e os movimentos dadaístas e surrealistas. Para a historiadora, um contato direto entre os artistas dadaístas europeus e os modernistas brasileiros foi bastante improvável, mas algumas questões são percebidas nos dois movimentos artísticos, dentre as quais ela destaca a paródia (podemos perfeitamente colocar *L.H.O.O.Q.* como um dos exemplos), vista como “[...] o canibalismo cultural por excelência”¹³⁰ que questiona as pretensões a originalidade e novidade que as práticas modernistas europeias pregavam.

Como se sabe, a prática dadaísta não se volta apenas contra os princípios tradicionais da arte, mas contra toda produção artística, inclusive a modernista, gerando a chamada “anti-arte”. Nessa perspectiva, Ades vê na utilização da técnica da colagem uma oposição aos aspectos formais e sérios do modernismo e, ao mesmo tempo uma prática antropofágica, devido à “[...] canibalização

¹²⁷ ROLNIK, Sueli. Subjetividade Antropofágica. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo** : arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s /. [curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 131.

¹²⁸ Ibid., loc. cit.

¹²⁹ Ibid., loc. cit.

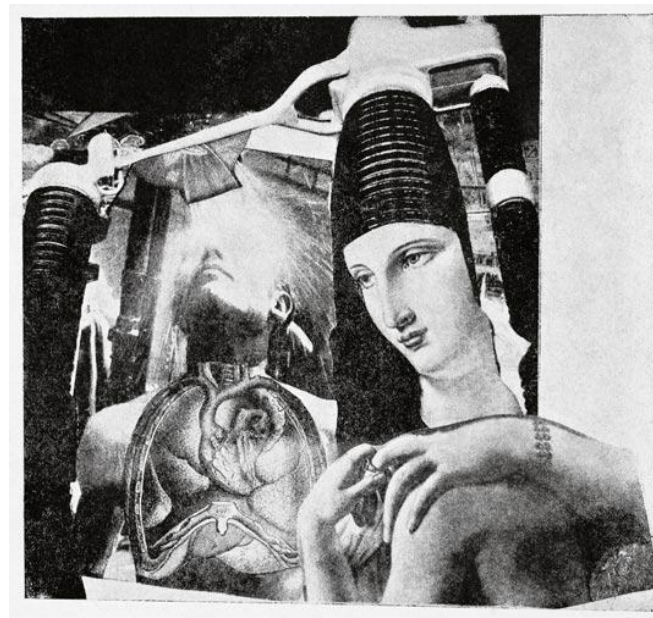
¹³⁰ ADES, Dawn. As dimensões antropofágicas do dadá e do surrealismo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo** : arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s /. [curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 237.

de jornais, fotos, imagens impressas, reproduções de todo tipo, [resultando no] desmanche de corpos e a combinação de seus fragmentos em novas formas [...]"¹³¹

Se esse “canibalismo” foi uma constante em diversas obras dadaístas, Ades observa que no surrealismo ele ganhou mais força, devido principalmente aos constantes temas do desejo e sexualidade. Nos trabalhos surrealistas, em especial no de Salvador Dalí, percebe-se uma exploração metafórica da fome sexual e corporal que remete a Dawn Ades uma nítida herança antropofágica dadaísta. E é justamente pelo surrealismo que a apropriação de imagens penetra na história da arte no Brasil. Tadeu Chiarelli¹³² afirma que o primeiro artista brasileiro a se apropriar de imagens em seus trabalhos foi Jorge de Lima.

Jorge de Lima foi um poeta parnasianista que se voltou para o modernismo nos anos 1920. Além de escrever e trabalhar como médico, também produziu algumas pinturas até se dedicar às fotomontagens nos anos 1930, introduzindo a técnica em nosso país. Para produzir seus trabalhos, Lima utilizava fotografias e imagens vindas das mais variadas origens, como ilustrações e tipografias extraídas de variadas publicações: enciclopédias, livros, jornais e revistas de todo o tipo, além também de gravuras antigas.

Figura 18: LIMA, Jorge de. **Ilustração para o livro *A poesia em pânico*.**



Fonte: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html#>

¹³¹ ADES, Dawn. As dimensões antropofágicas do dadá e do surrealismo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo** : arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s /. [curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 237.

¹³² CHIARELLI, Tadeu. Apropriação | Coleção | Justaposição. In: **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 22.

A figura anterior se refere a uma das fotomontagens feitas por Jorge de Lima nos anos 1930 que ilustraram o livro *A poesia em pânico* do também poeta Murilo Mendes de 1938. O trabalho mostra claramente fortes influências surrealistas, em especial às colagens de Marx Ernst, devido as suas cenas oníricas, montagens aparentemente desconexas e corpos humanos dilacerados e reconstruídos.

Segundo Simone Rodrigues, curadora da exposição *A pintura em pânico*, que aconteceu no ano de 2010 no Rio de Janeiro na qual foram expostas as fotomontagens de Jorge de Lima, as obras, assim como vários trabalhos que se apropriaram de imagens que já vimos, acabaram escandalizando parte da sociedade devido ao ser caráter inovador e que também questionava técnicas tradicionais de arte:

Essas imagens causaram um misto de surpresa e escândalo junto ao público da época. A despeito de serem irredutíveis a qualquer tipo de interpretação unívoca, sob sua aparente incoerência revela-se uma pesquisa de linguagem inovadora, que, subvertendo a ordem da representação figurativa clássica (daí o estado de “pânico” da pintura), trabalhando com materiais pobres e técnica primária, busca reconstruir um certo ilusionismo perspectico. O resultado final da colagem, refotografada, provoca uma tensão na percepção que oscila entre o absurdo e o verossímil.¹³³

E assim vemos que, como na produção estrangeira, a apropriação de imagens na arte no Brasil acabou se envolvendo nas mesmas questões e polêmicas.

Tadeu Chiarelli ainda afirma que outros dois artistas também produziram fotomontagens de cunho surrealista no Brasil: Alberto da Veiga Guignard no final dos anos 1940 e Athos Bulcão no início dos anos 1950:

¹³³ RODRIGUES, Simone. **A Pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. Disponível em <http://www.apinturaempatico.com/textos.html#idsimone>. Acesso em 20/10/11.

Figura 19: GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Sem título.**



1949. Fotomontagem. Coleção particular. Fonte: VAZ DE JESUS, 2010, p. 75.

Figura 20: BULCÃO, Athos. **Recordações de Viagens “O Turista II”.**



1953. Fotomontagem. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: VAZ DE JESUS, 2010, p. 75.

Chiarelli chama a atenção para o fato de que as produções dos três artistas assumem um caráter de marginalidade perante não apenas ao modernismo brasileiro, mas também dentro da própria produção dos artistas. Para o crítico, isso acontece basicamente devido ao fato de que o surrealismo e o uso de imagens apropriadas nas obras eram vistos pelos modernistas com restrições. Mesmo percebendo uma tendência surrealista nas pinturas de Tarsila do Amaral, Cícero Dias e no próprio Guignard, Chiarelli afirma que essa tendência não era a principal no modernismo brasileiro, mas sim desconsiderada em detrimento à tendência mais realista e engajada como a de, por exemplo, Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti:

Em busca de um imaginário de fácil assimilação pela maioria da população – uma produção mais ‘democrática’, que descrevesse peculiaridades étnicas e comportamentais do ‘povo brasileiro’ –, a arte propugnada pelos modernistas vetava o uso de procedimentos que ousassem questionar os parâmetros de uma arte pautada no nacionalismo e nas técnicas artísticas convencionais. Assim, os influxos desestruturadores da estética surrealista, a apropriação, o uso de imagens ou de objetos já prontos para a produção de obras estavam banidos do horizonte modernista.¹³⁴

¹³⁴ CHIARELLI, Tadeu. Apropriação | Coleção | Justaposição. In: **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 23.

Já o artista e historiador brasileiro Carlos Zílio, vê essa questão de maneira mais pontual. Segundo Zílio¹³⁵, os artistas modernistas brasileiros que foram à Paris, tiveram que entender, em poucos meses, décadas de história da arte europeia. Importantes artistas como Paul Cézanne, eram vistos com vaga importância pelos brasileiros. E, quando nossos artistas aportaram na capital francesa, a cidade já vivia o chamado “retorno à ordem”, período entre guerras que se distanciava das experimentações mais radicais da vanguarda e se aproximava de uma figuração com preceitos mais clássicos. Deste modo, manifestações mais radicais como o dadaísmo e o surrealismo já não tinham muito destaque na Europa e, conseqüentemente, não foram compreendidos em profundidade pelos brasileiros.

Esse desconhecimento das correntes dadaísta e surrealista contribuiu para a marginalização das fotomontagens, fazendo com que novas produções desse tipo não fossem feitas, ou pelo menos não ganhassem qualquer tipo de espaço no sistema artístico brasileiro. As fotomontagens desses três artistas ainda carecem de um estudo maior para que suas contribuições sejam mais bem examinadas.

Entretanto, mesmo com essa marginalização, alguns anos após as produções de Athos Bulcão, eis que aparece um artista que também utilizará a colagem em seu trabalho, mas com uma temática diferente. Estamos falando de Waldemar Cordeiro.

Cordeiro foi o líder do Grupo Ruptura, grupo paulista que passou a negar as questões que o modernismo brasileiro pregava, como o engajamento social, o realismo, nacionalismo e a figuração em busca de conceitos mais universais como harmonia e pesquisa formal em obras abstratas e geométricas que mantinham forte ligação com a indústria.

Nesse período, o chamado concretismo brasileiro, várias pesquisas formais foram desenvolvidas, que acabaram mudando o rumo da produção artística no Brasil. Paulatinamente a rigidez da composição das obras entrou em crise fazendo com que certa fluidez fosse permitida, além da produção de trabalhos que voltavam à prática figurativa em busca de um novo relacionamento com a sociedade. Essa mudança veio basicamente a partir da reação dos artistas cariocas, o chamado neoconcretismo brasileiro.

Mesmo em aparente oposição à produção carioca, Cordeiro acabou abandonando suas pinturas geométrico-abstratas e começou a produzir trabalhos figurativos que mantinham relação com a cultura de massa.

Determinado “rigor” composicional é percebido nessas novas obras, embora não seja tão evidente, uma vez que já não se torna um dos principais objetivos dessa nova fase de Cordeiro. Mas

¹³⁵ ZÍLIO, Carlos. **Da antropofagia à tropicália**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 20.

uma herança concretista ainda se mantém forte e permeará toda a sua produção: a relação industrial. Essa relação agora não vem apenas do processo de construção das obras, nem da ideia de uma obra múltipla, mas também da apropriação de objetos industrializados e de imagens da cultura de massa, em especial recortes de jornal.

Nessa nova fase, Cordeiro parte para experimentações neofigurativas com aproximações entre a *pop art*, o dadaísmo e arte cinética. Sem abandonar seus princípios concretistas, o artista propõe o que denominou de “arte concreta semântica” que era, em outras palavras, a abertura da prática concretista “[...] às relações mais amplas e complexas, que têm origem e se ramificam fora do campo específico da arte.”¹³⁶ E assim, segundo a historiadora brasileira Helouise Costa, Cordeiro passa a se preocupar com novas estruturas significantes assim como com problemas sociais, críticas à alienação do indivíduo e ao consumismo imposto pela comunicação de massa, propondo uma apresentação das coisas do mundo nas obras de arte, ao invés de sua representação, de onde podemos perceber certa proximidade com o pensamento de Pierre Restany que foi elucidado no primeiro capítulo desta dissertação.

A questão semântica da obra de Cordeiro também se refere fortemente à participação do espectador da obra, onde o mesmo não necessita obrigatoriamente manipulá-la para participar, mas sim manter um “diálogo interpretativo” com a mesma, em uma forte influência da teoria de “obra aberta” de Umberto Eco. Este defendia a ideia de que o espectador era parte fundamental da fruição da obra de arte, pois era na interpretação dele que determinadas questões surgiam e consequentemente “fechariam” a obra a partir da contribuição tanto do espectador como do artista.

O poeta Augusto de Campos batizou a arte concreta semântica como “popcreto”, um neologismo criado a partir da fusão das palavras “*pop*” e “concreto”. Essa denominação acabou ficando mais conhecida, mesmo Cordeiro não concordando plenamente com o termo, mas que acabou o incorporando. Vejamos agora uma dessas produções, a obra *Massa s/ indivíduos* de 1964:

¹³⁶ CORDEIRO, Waldemar apud COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 13.

Figura 21: CORDEIRO, Waldemar. *Massa s/ indivíduos*.



1964. Lupa e colagem. 32 x 22,5 cm. Coleção Família Cordeiro.

Fonte: COSTA, 2002, p. 44.

Na obra *Massa s/ indivíduos* temos as principais características de um popcreto, que seriam segundo Helouise Costa a apropriação de imagens de meios de comunicação de massa, o recurso da fragmentação e a utilização de objetos de uso cotidiano. Essas características, assim como todos os trabalhos mostrados nesta dissertação, questionam valores artísticos tradicionalmente instituídos. A obra tem um forte caráter político, pois Cordeiro faz uma colagem com várias fotografias retiradas de jornais que mostram a população brasileira em comícios. Dentre vários níveis de distanciamento montados, a figura de um homem se destaca em meio à multidão, como se ele tivesse o seu rosto destacado pela lupa. “O olhar do artista opera como uma lente de aumento sublinhando a importância do indivíduo na coletividade e o papel histórico das massas [...]”¹³⁷, analisa Helouise Costa.

¹³⁷ COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro**: a ruptura como metáfora. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 18.

As obras dessa fase de Cordeiro tem o constante uso de imagens de jornal. Essa utilização tem um aspecto extremamente político, pois, como se sabe, os anos 1960 foram marcados por um sistema militar de governo de rígido controle sobre a população e o jornal acaba por se tornar uma importante arma nesse contexto. Esse tipo de meio de comunicação pode ser utilizado por ambos os lados, tanto pelos militares como pelos militantes, mas foram os militares que acabaram fazendo maior uso, justamente devido ao seu poder político que controlava esse tipo de mídia com o intuito de manipular ideologicamente a população. Uma obra de Cordeiro que traz essa discussão de maneira contundente é *Jornal*, também de 1964:

Figura 22: CORDEIRO, Waldemar. *Jornal*.



1964. Colagem de jornal sobre papel. 65 x 22,5 cm. Coleção Família Cordeiro.
Fonte: COSTA, 2002, p. 41.

Nesta obra, Cordeiro corta em tiras verticais a primeira página do jornal popular e de orientação esquerdista *Última Hora* e as remonta de maneira que as imagens e as palavras se embaralhem, tornando impossível a leitura das notícias ou a compreensão plena das imagens. O aspecto visual da obra e certo cuidado composicional lembram as *decollages* de Raymond Hains, assim

como o baralhamento da imagem que remete às abstrações em camada da obra do artista francês, que provoca em ambos certo apagamento das imagens apropriadas. Esse baralhamento faz com que o espectador tente decifrar, mas sem muito sucesso, a notícia estampada no jornal, numa nítida referência a manipulação dos fatos pela mídia e pelo governo militar. O espectador se coloca apenas no campo da sugestão onde palavras como “Guerra”, “Impostos”, “Revolução” e “Comunista” parecem existir, mas sem grande definição, assim como o retrato dilacerado de uma mulher e aquilo que parece ser um acidente de carro. A incerteza e a dúvida dominam o trabalho, assim como na situação da população perante a ditadura. Segundo Helouise Costa, essa é uma das primeiras obras em que a palavra surge nos trabalhos de Cordeiro e que, conseqüentemente, trazem uma discussão mais direta devido à narratividade que a palavra é capaz de agregar, além de explicitar a proximidade entre Cordeiro e os poetas concretos de sua geração como o já mencionado Augusto de Campos.

Jornal também se mostra importante para o nosso estudo devido à maneira como o artista utiliza esse meio de comunicação. Diferente das obras de Cordeiro, as imagens apropriadas nas fotomontagens de Jorge de Lima, Guignard ou Bulcão se apresentam como um recurso para a montagem da cena pretendida deixando claro que o mais importante, mesmo sendo evidente, não é a origem física das imagens, mas sim a própria imagem e o que ela representa visualmente. Já em *Jornal*, Cordeiro não se interessa apenas por aquilo que a imagem ou a palavra mostram, mas também pelo meio onde a imagem apropriada se apresentou: o jornal. Cordeiro mostra que realmente não está preocupado com a imagem enquanto representação, mas sim enquanto apresentação em si mesma, onde seus aspectos físicos e materiais se tornam evidentes e de extrema importância. *Jornal* também se torna contundente para esse estudo devido à transformação que a imagem sofre, uma vez que o baralhamento faz com que a imagem se distancie daquilo que era originalmente, dando à mesma forte significação poética.

Durante alguns anos ainda, Cordeiro fazia essa apropriação direta das imagens em seus trabalhos, uma vez que o jornal em si era utilizado sem nenhum tipo de transposição da imagem. É a partir do ano de 1968 que a transformação da imagem apropriada em outra imagem, sem relação física com a original, começa a aparecer, quando o artista “traduz” imagens retiradas de meios de comunicação de massa e as transforma em imagens baseadas em uma estrutura numérica. Essa transformação vem de sua pioneira pesquisa em arte eletrônica, com o uso de computadores que, por sua vez, era associado pelo artista a uma nova consciência urbana, social e de comunicação. Para designar essa nova série de trabalhos, Cordeiro criou o termo “arteônica”, outro neologismo criado, mas agora pela fusão das palavras “arte” e “eletrônica”.

Para Cordeiro, a arte eletrônica era uma consequência lógica da arte concreta:

[...] intencionalmente os nossos quadros [os quadros concretistas] eram programados. Os quadros concretos poderiam ter sido executados por uma tipografia, por uma indústria, por uma máquina, porque eles tinham na sua base um programa numérico – note bem – como a arte digitalizada. Evidentemente que a programação da arte concreta é muito mais elementar que a programação por computador (...) mas os primórdios estão aí. Essas pesquisas se inserem perfeitamente dentro da arte moderna como se inseriam todas essas tendências chamadas genericamente de construtivas.¹³⁸

Figura 23: CORDEIRO, Waldemar. **A mulher que não é B.B.**

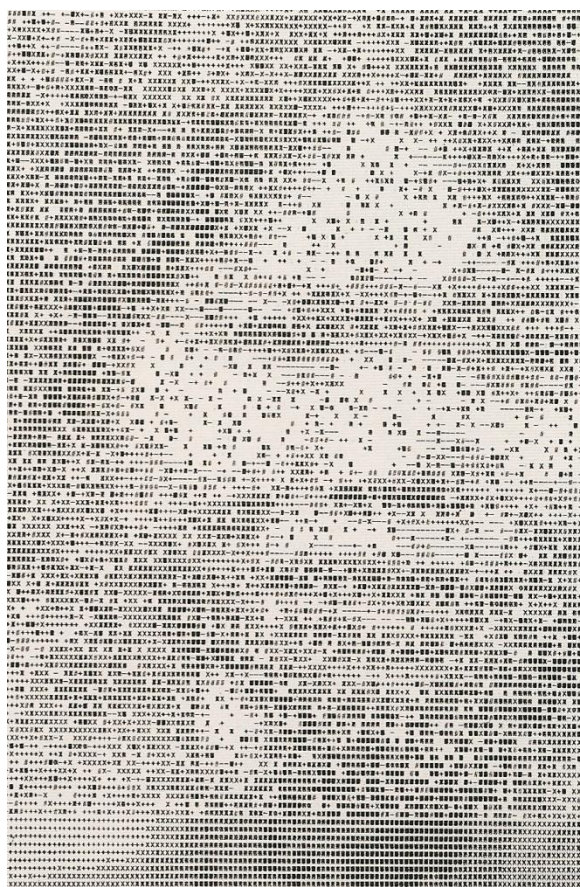
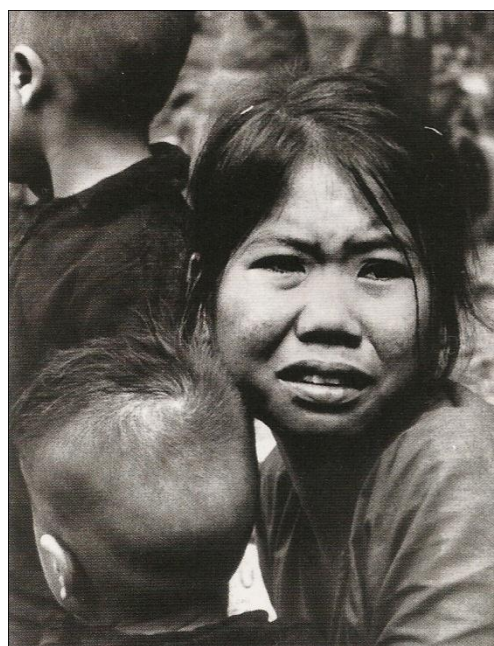


Figura 24: Imagem que originou a obra *A mulher que não é B.B.*



1971. Fotografia.

Fonte: COSTA, 2002, p. 53.

1971. Impressão por computador. 61 x 44,5 cm.

Coleção Família Cordeiro.

Fonte: COSTA, 2002, p. 53.

Cordeiro produziu esses trabalhos digitais em parceria com o Prof. Giorgio Moscati no Departamento de Física Nuclear da Universidade de São Paulo. Os trabalhos são sobreposições de letras e sinais gráficos, que por suas combinações, resultavam na variação tonal entre o branco e o

¹³⁸ CORDEIRO, Waldemar apud COSTA, Heloise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 28.

preto das fotografias que eram apropriadas, em um processo bastante semelhante ao da retícula das impressões gráficas, tanto como ao pontilhismo e às obras de Roy Lichtenstein e Sigmar Polke. À princípio, Cordeiro digitalizava manualmente a imagem com inúmeros furos em uma folha de papel que era, por sua vez, a entrada de dados no computador. O computador lia esse código binário e imprimia a imagem digitalmente.

Talvez hoje, com a tecnologia imprimindo imagens em resoluções cada vez mais altas, as obras de Cordeiro se mostrem como primitivas ou até toscas. Mas o que não devemos esquecer é que nos anos 1970 os computadores, que chegavam a ocupar salas inteiras, e as impressoras eram máquinas de complexo manuseio para o usuário. A aproximação do artista com essa árida tecnologia se mostra como fundamental ao processo de construção da imagem reproduzida. Se hoje o *scanner* e os leitores óticos digitalizam imagens com tanta facilidade para o usuário é devido principalmente a pessoas que, como Cordeiro, começaram a pensar na possibilidade desse processo há décadas atrás, traçando importantes caminhos não só para a imagem técnica como também para as artes visuais.

Dentro dessa postura, Cordeiro mostra-se preocupado com a abrangência que esse novo tipo de imagem pode influir nas massas, assim como na própria estrutura que esse tipo de imagem reproduzida tem e no que isso pode afetar no caminho que a imagem reproduzida pode fazer entre a obra de arte e o espectador:

[...] as obras de arte moderna são muito mais conhecidas através de reproduções do que através de originais. Todo mundo já viu reproduções de Picasso; poucos viram quadros originais de Picasso; e muitos nunca viram um original de Picasso. Mas o Picasso reproduzido é um Picasso traduzido. A imagem do Picasso, da pintura, é traduzida por uma retícula. Uma retícula nada mais é do que uma digitalização da imagem, isto é, uma tradução numérica da imagem.¹³⁹

Mesmo ciente dessa inevitável tradução, Cordeiro não deixa de pesquisar, propondo uma proximidade entre a obra de arte e o público, uma vez que obras poderiam ser infinitamente reproduzidas, como observa o pesquisador brasileiro Marco Pasqualini de Andrade:

[...] Cordeiro não se coloca como um “sabotador” da linguagem, mas inversamente, como um construtor do novo código, como seria coerente à linhagem da arte concreta, que direciona-se a um “engajamento” às técnicas industriais e à sua utilização plena, na qual a arte tem papel fundamental enquanto fornecedora de substratos linguísticos, sendo o artista um especialista que vem conceder a qualidade necessária à tarefa de comunicar-se com as massas.¹⁴⁰

¹³⁹ CORDEIRO, Waldemar apud COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002, p. 31.

¹⁴⁰ ANDRADE, Marco Pasqualini de. **Projeto, proposição, programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais** – São Paulo – Anos 60 e 70. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 1998, p. 90.

A construção desse novo código levará as experimentações de Cordeiro a um impressionante nível técnico, capaz de imprimir imagens em policromomia em pleno início dos anos 1970, quando o repertório de imagens do artista se expandirá em apropriações de retratos pessoais, fotografias de cidades e reproduções de obras de arte. Mas, infelizmente, no ano de 1973, a morte prematura do artista pôs fim às suas experimentações.

É desta maneira que Cordeiro se mostra como essencial à prática da apropriação de imagens, sendo um dos poucos artistas que se preocuparam com essas questões antes das jovens figuras que surgirão no mundo da arte no Brasil em questão de pouquíssimo tempo, propondo obras cada vez mais radicais e inovadoras. Importante afirmar mais uma vez que Cordeiro foi um forte elo entre a geração concretista e a geração posterior que se preocupará com novos tipos de figuração. Suas pesquisas são bases concretas para o que viria acontecer em pouco tempo após suas primeiras colagens com jornal, preparando o terreno para que a prática da apropriação de imagens enquanto significação poética se torne plena e significativa na arte no Brasil, como veremos nos próximos tópicos deste capítulo.

2.2 A importância da alteridade na vanguarda no Brasil dos anos 1960.

Somos nós que mudamos quando tomamos efetivamente conhecimento do outro.¹⁴¹
Hans Belting

Durante o estudo da história da arte é comum o entendimento fácil de um grupo, escola, movimento ou geração artística como uma orientação contrária à manifestação artística antecedente. É comum definir um determinado recorte da história da arte através de uma contraposição ideológica, estética ou política ao momento imediatamente anterior. Partindo desse mesmo pensamento esquematizante, não são raras as afirmações de que a geração 1960 na arte no Brasil se voltou contra a manifestação predominantemente concreta da geração 1950. Fala-se de uma brusca ruptura da linguagem plástica, devido à distinção clara entre um novo parâmetro de figuração na produção sessentista em relação aos rígidos sistemas geométricos da produção cinquentista. Ao folhear qualquer livro de história da arte no Brasil que abarque esse período, não é difícil perceber imgeticamente essa nítida distinção, mas falar em uma negação total da arte dos anos 1950 pela geração 1960 soa deveras simplista. Afinal de contas, “[...] renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado.”¹⁴² Vejamos então, como essa mudança pode ser percebida.

A política desenvolvimentista do governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) se reflete e também ecoa nas manifestações culturais do período. A busca de uma modernidade condizente com esse desejo progressista do país foi percebida claramente tanto na arquitetura com a construção de Brasília, na música com a Bossa Nova como nas artes plásticas com o concretismo.

O Grupo Ruptura de arte concreta da cidade de São Paulo comandava e mantinha uma forte relação industrial em seu trabalho. Os artistas desse grupo¹⁴³ buscavam uma eliminação total de qualquer elemento subjetivo e propunham uma universalidade da arte que rompesse com qualquer tipo de barreira cultural ou geográfica, inclusive nacionalista. As obras tinham composições mais rígidas e utilizava-se basicamente de formas geométrico-abstratas, que foram vistas por alguns críticos e artistas como obras extremamente frias e distantes de questões sociais.

¹⁴¹ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 272.

¹⁴² GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 21.

¹⁴³ Além do italiano Waldemar Cordeiro, o grupo era formado pelos poloneses Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar, o austríaco Lothar Charoux, o húngaro Féjer e os brasileiros Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto.

A arte construtiva acredita no desenvolvimento progressivo da sociedade tecnológica dentro de uma harmonia em que arte e vida se confundiriam. Para ela, a luta cultural se passava num processo retilíneo de superações de esquemas formais passados, num aperfeiçoamento constante em direção a um fim lógico e previsível. Não há espaço nesta concepção à contradição e à luta ideológica.¹⁴⁴

De caráter racional, o concretismo buscava entender os processos de produção artística que desembocaram em uma arte baseada em esquemas rígidos e que, por isso mesmo, poderia facilmente ser reproduzida em massa, numa íntima aproximação entre arte e indústria.

Essa rigidez acabou incomodando os artistas cariocas que formaram o Grupo Frente. Sem abandonar o aspecto geométrico-concreto dos artistas paulistanos, os cariocas¹⁴⁵ buscavam uma maior aproximação da arte com o espectador fazendo com que a rigidez da forma geométrica fosse se esvanecendo. Começou-se a perceber o público como fruidor ativo da obra, onde sua participação se tornava cada vez mais uma variável construtora e fundamental da experiência estética proposta. Todo esse caminho, que se distancia de uma concepção puramente estética e formal da obra, é percebido pelo historiador da arte brasileiro Paulo Sérgio Duarte¹⁴⁶, ao observar o *Manifesto Neoconcretista* como a primeira manifestação da crise do projeto construtivo no Brasil e o primeiro passo para a transformação da arte no Brasil, tanto para a produção neofigurativa como para a pós-construtiva¹⁴⁷.

Uma das possíveis razões dessa crise do projeto construtivo brasileiro foi a nova situação política que o país apresentava. A esperança e o otimismo dos anos 1950 já se mostravam distantes da população brasileira e os artistas, submetidos a um recente sistema político militar, já não viam na abstração concreta a melhor maneira de se manifestarem perante a nova situação político-social. Uma renovação da linguagem artística foi se construindo marcada por inúmeras experimentações artísticas e estéticas. Essa nova geração de artistas buscou uma expressão que retomasse a figuração para que seu contato com a população se desse de maneira mais efetiva. Contato esse que se expandiria com a participação ativa do público (herança direta do neoconcretismo) dentro da experiência estética da obra.

Os aspectos formais já não são primordiais como antes. A situação atual do homem, da cidade e da sociedade perante esse novo contexto se tornaram peças-chaves dessa nova arte que

¹⁴⁴ ZÍLIO, Carlos. *Da antropofagia à tropicália*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 21.

¹⁴⁵ O Grupo Frente foi formado inicialmente pelos artistas Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark e Lygia Pape. Posteriormente aderiram ao grupo Vicent Ibberson, Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch.

¹⁴⁶ DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 27

¹⁴⁷ Paulo Sérgio Duarte aponta essas duas grandes tendências da arte no Brasil nos anos 1960, mas esta dissertação primará apenas no aspecto neofigurativo, pois se acredita que é nele que as hipóteses propostas serão constatadas.

nascera. O artista se porta como um marginal e procura uma linguagem que exorcize qualquer tipo de pureza. A declaração do artista Sérgio Ferro, que integra a tese apresentada originalmente no Seminário *Propostas 65*, em São Paulo, no ano de 1965, é bastante sintomática a essa questão:

Os problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a 'má-fé', a hipocrisia social, a angústia generalizada etc. Política, relações econômicas e suas ressonâncias internacionais, ideologias são decompostas, expostas em suas dubiedades, seu vazio, sua crueldade. As respostas oscilam entre a desesperança niilista, as utopias e o engajamento crítico. A nova pintura arma-se com todos os instrumentos disponíveis. Recorre para responder às suas necessidades, a quaisquer veículos úteis: ao academismo, a maneirismos de mil espécies, a artifícios mais ou menos elaborados; importa, empresta, rouba e cria seu vocabulário com a liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua. [...] Inexiste a preocupação com a unidade, a correção, a elegância de linguagem: para dizer o novo, com a crueza necessária, há que esquecer as boas maneiras e as limitações gramaticais.¹⁴⁸

Vemos nesta declaração uma forte ligação política e sociológica, dentro de um universo predominantemente urbano, com intenção de uma comunicação direta com a massa, onde um anseio coletivo é exaltado.

Nos anos 1960, a população brasileira ainda era, em sua maioria, rural. Mas as principais cidades, Rio e São Paulo, inchavam visivelmente, afetando o imaginário dos artistas. Um imaginário que se contaminava cada vez mais pela cultura de massa presente nas ruas e nos meios de comunicação. Interessante pensar que essa cultura estava construindo as bases do que viria a ser uma indústria cultural brasileira e que as imagens desse mundo, sejam elas produzidas “naturalmente” pela situação urbana ou permitidas a sua existência pelo controle das mesmas pelo Estado, denotavam consigo uma carga política e social impossível de passar despercebida. Sendo assim, a “criação de um vocabulário” através da importação, do empréstimo ou do roubo, que Sérgio Ferro menciona, é uma expressão definidora dentro de todo esse contexto, pois se entende que as noções artísticas tradicionais de representação da figura não são condizentes ao pensamento vigente dos anos 1960, já contaminado pela incisiva imagética urbana. Buscava-se uma imagem figurativa que espelhasse toda essa confusa e complexa situação. A cidade já não é mais a mesma de poucos anos atrás, a natureza ou o homem do campo já não são grandes temas da arte no Brasil, assim como a própria figura do homem já não se apresenta somente em sua presença física, mas através de inúmeros simulacros nas fotografias, anúncios e transmissões de TV. É assim que vemos um perfeito terreno que se forma para que a prática da apropriação de imagens se torne recorrente nos efervescentes anos 1960. A importação, o empréstimo e o roubo serão práticas constantes na busca

¹⁴⁸ FERRO, Sérgio. Vale-tudo. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 26-28, mai./ago. 1979, p. 26.

de um novo estado da arte no Brasil, que buscará uma definição que supere o nacionalismo modernista e o universalismo concretista, que terá no papel da imagem apropriada uma das bases para essa mudança. Toda essa mudança e a referência à cultura de massas contribuirão para que um novo termo seja gerado: o termo “nova figuração”, que deixa claro seu intuito de uma arte nova e figurativa.

Veamos um claro exemplo de uma dessas novas configurações da obra de arte:

Figura 25: TOZZI, Cláudio. **Guevara, vivo ou morto...**



1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 x 300 cm. Coleção do artista.

Fonte: PECCININI, 2000, p.107.

Cláudio Tozzi é um artista paulista, nascido em 1944, e foi um dos grandes nomes da nova figuração no Brasil. A obra *Guevara, vivo ou morto...*, que foi restaurada pelo próprio artista após um violento ataque a machadadas por um grupo radical de direita, contempla muitas das questões que foram apontadas aqui. Percebe-se nela a nítida influência de imagens da cultura de massa, não só pela apropriação de uma imagem extremamente semelhante ao famoso e infinitamente reproduzido retrato de Che Guevara feito pelo fotógrafo cubano Alberto Korda, ou de imagens típicas de jornal, mas também pelo seu aspecto gráfico que remete a tipologia dos anúncios publicitários e das fotografias de jornais. Na pintura, assim como na publicidade e nos textos jornalísticos, a palavra desempenha um forte papel e a cor pura e lisa chama inevitavelmente a atenção do espectador.

A composição da pintura é construída pela repetição espelhada de três imagens: um retrato de Guevara, um retrato por sua vez também espelhado de uma criança que aparenta estar

em determinada situação adversa e outro retrato de um grupo de homens manifestantes. Ou seja, a figura de um militante político, de uma criança oprimida por alguma situação e a população que luta pelos seus direitos negados, figuras essas que transmitem alta carga política à obra.

Guevara, vivo ou morto..., embora seja uma pintura, tem um forte aspecto gráfico que lembra as produções da *pop art*. Nessa obra, temos também uma simplificação da imagem apropriada em formas mais simples, que retiram todo o volume representado e a reduz a dois valores tonais: branco para a luz e o preto para a sombra; não existem nuances. Essa falta de cor das figuras remete à provável origem da qual as imagens foram apropriadas, o jornal impresso em preto e branco. Cores são utilizadas no fundo das figuras que são construídas por dois tipos de padronagens, uma com pequenos círculos que remete à retícula de impressões gráficas e outra com linhas diagonais e paralelas.

A simplificação das formas na pintura remete à própria simplificação da fotografia impressa do jornal que diminui sua definição para que possa ser reproduzida tantas vezes, definição essa que é diminuída mais uma vez quando transportada para a pintura de Tozzi. Podemos relacionar essa gradual perda da definição da imagem com a perda da definição da notícia que os jornais vinculam, fazendo com que a cada reprodução um ruído novo penetre o fato que originou a notícia até que o mesmo chega disforme e superficial ao leitor.

Outra questão que chama a atenção na obra é a reprodução das imagens dentro do próprio trabalho. Não se sabe ao certo a maneira como Tozzi pintou essa obra, mas o fato de termos imagens que se repetem dentro de uma mesma pintura refere-se claramente a uma ruptura do próprio ato pictórico enquanto manifestação artística que sempre prezou pela unidade da obra. Reproduzir duas vezes uma mesma imagem que é, por sua vez, apropriada de um meio de comunicação em massa é negar a autografia do artista em direção a uma falta de autoria e originalidade, que foi amplamente discutida nessa época, como podemos ver no primeiro capítulo. Essa proximidade estética e formal entre a nova figuração e a *pop art* contribuiu para que fossem tecidas inúmeras comparações entre os dois movimentos artísticos, de forma muitas vezes superficial.

Incomodados com essa relação que aproximava a engajada produção artística no Brasil com a produção do “centro do imperialismo mundial”, artistas e críticos brasileiros fizeram uma defesa massiva para definir de uma vez por todas as diferenças das propostas estéticas. O crítico Frederico Morais fez uma diferenciação bastante pertinente a partir de um fato ocorrido: a tentativa fracassada de Sam Hunter, diretor do *Jewish Museum* de Nova York, umas das instituições que mais

impulsionou a *pop art* americana, de organizar uma exposição da produção “*pop*” de artistas latino-americanos em seu museu. A partir desse contato com o curador norte-americano com a arte no Brasil, Moraes percebe na produção nacional

[...] uma elevação na temperatura à medida que alguns artistas abordavam assuntos mais intimamente ligados a vida brasileira. Porque, se para muitos autores norte-americanos, a *pop* é (foi) uma espécie de barômetro das novidades de uma sociedade de consumo e altamente tecnificada, prevalece, contudo, uma atitude *cool* (distante, fria, não participante) diante desta mesma realidade. No Brasil, ou na América Latina, a *pop* adquiriu um caráter *hot*. [...] Enquanto ele [Sam Hunter] queria uma arte ‘cool’, os brasileiros só concordavam em remeter obras ‘hot’. A mostra acabou não saindo.¹⁴⁹

A glamorização que os artistas americanos e ingleses procuravam, principalmente os americanos, era percebida nesse caráter *cool*. Formas gráficas limpas e a utilização de caros materiais e recursos tecnológicos denotavam às obras aspectos da vida moderna e desenvolvida dos países em questão. Já no Brasil, a “temperatura” aumentaria devido à situação precária das nossas cidades subdesenvolvidas, fazendo com que surgissem consequentemente obras também precárias e “subdesenvolvidas”, mostrando assim, de maneira extremamente irônica e até escancarada, a nossa situação social. A utilização de materiais usados e não nobres como madeiras, tecidos baratos e aglomerados era um reflexo da pobre situação pela qual o país passava, ironicamente dentro do “milagre econômico” militar. Paulo Sérgio Duarte¹⁵⁰ aponta, além dessa precariedade na obra brasileira, três outras grandes diferenças entre a produção brasileira e norte-americana.

A primeira delas é o simples fato de que os artistas da *pop art* eram figuras dominantes do sistema da arte internacional e por isso qualquer tipo de obra que eles produzissem adquiria antes de qualquer outra significação, uma interpretação estética e até mercadológica, enquanto que os brasileiros buscavam uma relação com o público, em muitas das vezes diretamente na rua, que foge e questiona as engrenagens comerciais e institucionais da arte. A segunda diferença se relaciona com a figura da qual os artistas se apropriavam. Os americanos se apropriavam quase que exclusivamente da imagem de figuras famosas da cultura de massa, como estrelas de cinema, já no Brasil, o olhar se volta para o anônimo. Mesmo quando o artista se apropria de figuras famosas, como é o caso de *Adoração ou altar de Roberto Carlos* (fig. 40, p. 173) de Nelson Leirner, a figura da estrela é apresentada de maneira incisivamente irônica. A terceira e última diferença se dá na maneira como a apropriação de imagens foi tratada pelos artistas. Os americanos procuravam uma mimetização e glorificação da imagem apropriada e de seus procedimentos técnicos que se

¹⁴⁹ MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.97.

¹⁵⁰ DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 38-50.

tornavam eloquentes, Duarte cita Roy Lichtenstein como exemplo. Já os brasileiros não reproduziam o sucesso de tais procedimentos mais sim os decompunham e os reutilizavam de maneira extremamente crítica, como pudemos ver no trabalho de Cláudio Tozzi, e até violenta e desconexa, como no caso de Antônio Dias:

Figura 26: DIAS, Antônio. **Murder, Hero, Love.**



1966. Tinta e aquarela sobre papel. 37 x 50 cm. Coleção particular.
Fonte: DIAS, 2010, p.85.

Murder, Hero, Love de Antônio Dias é uma obra que mostra uma das maneiras que o artista brasileiro se apropria da imagem da cultura de massa. Nessa obra, Dias não se preocupa primordialmente com as “clássicas” questões que envolvem a apropriação como originalidade e a negação de autoria. Tais questões são importantes na obra do artista, mas de maneira tangencial. Neste desenho, somos capazes de reconhecer tranquilamente o “traço” de Dias, seja pela típica combinação de cores presente em suas obras desse período (preto, branco, amarelo e vermelho) ou pela própria forma como as figuras são trabalhadas, como se existisse nelas um “toque pessoal” do artista. Diferente, por exemplo, de *Guevara, vivo ou morto* de Cláudio Tozzi, que já se distancia dessa autografia.

Mas Dias também se apropria de imagens nessa obra. As figuras presentes no desenho se mostram claramente originárias de algum meio de comunicação, que aparenta ser o da história em

quadrinho. A planaridade da imagem e a utilização de cores chapadas reafirmam essa origem. O artista também utiliza da fragmentação em quadrinhos para compor sua obra, assim como a presença da palavra com tipografia industrial. A utilização desses recursos remete a uma presença narrativa na obra, mas uma narrativa que se mostra totalmente desconexa, que não respeita a cronologia geralmente presente em histórias em quadrinhos. Tal narrativa se fortalece com inúmeras figuras que extrapolam o limite dos quadros da obra e que apresentam, de forma fragmentada, imagens que se referem à violência, ao sexo e ao amor, mas de maneira tão imbricada que se torna difícil perceber onde uma dessas questões começa e onde termina a outra. Portanto, mais forte do que a apropriação de imagens nessa obra é a apropriação da linguagem da história em quadrinhos que, ao se ver “esquartejada” pelo artista, transmite toda a violência desconexa do período militar.

Antônio Dias, Cláudio Tozzi e Rubens Gerchman foram considerados artistas “popistas”, como superficialmente eram chamados aqueles que produziam trabalhos coloridos e, assim como todos outros, também se incomodavam com essa constante aproximação. Querendo acabar com essas rasas aproximações, Gerchman enumerou cinco motivos que mostram a impossibilidade dele e de seus companheiros de geração não serem artistas *pop*:

- 1º) porque nossa sociedade de massa era ainda embrionária e não refletia um complexo sistema;
- 2º) nosso processo de industrialização era, quatro anos após o golpe de estado, rarefeito e insuficiente para acolher uma produção daquele tipo;
- 3º) nossa história da arte tivera um desenvolvimento desigual, transversal;
- 4º) nosso mercado de arte não possuía, na época, uma força decisiva;
- 5º) o que tínhamos de *pop* era apenas uma mimética e não um processo.¹⁵¹

Em outra declaração¹⁵², Gerchman afirma que o que existiu não foi uma aproximação com todo o movimento *pop*, mas sim aproximações individuais com a produção de determinados artistas como Larry Rivers, Jasper Johns e Claes Oldenburg, justamente os artistas que utilizaram novos materiais e novos temas de maneira mais “suja”.

Mas é na análise de outro artigo de Sérgio Ferro que percebemos de maneira mais contundente o posicionamento dos artistas brasileiros neofigurativos perante a dominação *pop*. No texto *Os limites da denúncia*, publicado originalmente no número 4 do periódico *Rex Time* de março de 1967, Sérgio Ferro declara: “A Pintura nova brasileira é manifestação clara do que hoje somos: colônia ianque. Expõe o complexo de atitudes contraditórias – atração e repulsão, denúncia e

¹⁵¹ GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, p. 16.

¹⁵² PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil Anos 60**. São Paulo: Edusp/Itau Cultural, 1999, p. 120.

inveja, confusão que compõe as relações tensas entre o colonizador, seus representantes internos e colonizado.”¹⁵³

Para Ferro, a *pop art* já nasceu anêmica, pois eliminara a agressividade incômoda do dadaísmo e nasce da massa amorfa que consente com o poder político, militar e econômico norte-americano. Mas admite que o movimento, ao imitar o *dadá*, trouxe alguns recursos positivos para a prática artística contemporânea, como a retirada de objetos e imagens de seu contexto original que trazem por isso aspectos e significações habitualmente desprezados ou despercebidos até então. “A ‘pop’ revigorou, também, a referência direta: as cores, as formas, os personagens, os símbolos da era da comunicação de massas interromperam a abstinência abstrata e informal de imagens que já durava há anos, tornando-as altamente eficazes.”¹⁵⁴

O artista também percebe a diferença visual entre o “requinte” norte-americano e o aspecto “grosso” de nossa nova pintura: “Já que não somos nós que fazemos nossa história e, quando fizermos, faremos com outra direção, não há porque eternizar, no objeto perfeito, uma situação que queremos mudar.”¹⁵⁵ Ferro também admite que a aproximação da arte no Brasil com a cultura de massa é um claro reflexo de nossa situação de colonizados. E por fim, enfaticamente conclui:

Finalmente, nossa pintura nova não sai dos limites da denúncia. É anti. E ser simplesmente anti é ser pouco modificadora — e se a denúncia é autêntica será modificadora. Ou será limitada. Admitamos: a denúncia da pintura nova é limitada. Porque é burguesa. Ou pequeno burguesa.¹⁵⁶

Já o crítico Mário Pedrosa partiu para uma definição negativa do movimento norte-americano para definir as características da produção brasileira. Segundo o crítico¹⁵⁷, a *pop art* americana é conformista e otimista e não tem, como muitas vezes se admite, nenhuma atitude de ironia ou paródia e que, se essa interpretação existe, é de inteira responsabilidade de quem assim as interpreta, uma vez que os artistas *pop* geralmente não têm essa intenção. Pedrosa ainda declara que os artistas norte-americanos, por terem trabalhado com a arte comercial, não são artistas, mas sim técnicos da produção em massa, especialistas da cultura de massa. O artista *pop* é antes de tudo um engenheiro que trabalha com projetos e escolhas, e talvez seja isso o que o torne conformista. “O

¹⁵³ FERRO, Sergio. Os limites da denúncia. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 84, mai./ago. 1979.

¹⁵⁴ Ibid., p. 84-85.

¹⁵⁵ Ibid., p. 85.

¹⁵⁶ Ibid., loc. cit.

¹⁵⁷ PEDROSA, Mário. Quinquilharia e pop’art. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 175-179.

paradoxo da *pop'art* é criar ou manter o insólito na redundância da comunicação de massa. A vulgaridade viril do comércio e propaganda é o seu clima.”¹⁵⁸

Mário Pedrosa vai ainda mais longe em sua revolta contra a produção dos artistas norte-americanos, afirmando que vivem em um ambiente totalmente alienado:

Estamos diante de uma capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano. O [sic] artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa, e os isolam, os apresentam tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dúvidas que não querem ‘transfigurar’ a realidade nem muito menos transcender a nada. Ajoelham-se, passivamente, diante do objeto em si. [...] A realidade do imediato em que vivem é um pátio de prisão de muros altíssimos. Dela não se escapa.¹⁵⁹

E assim como a maioria dos críticos e artistas, Pedrosa percebe a diferença da produção brasileira com a norte-americana pelo engajamento e aproximação do espectador:

É que, por exemplo, jovens como um Gerchman, com sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa e seu amor extrovertido aos botecos à luz néon, onde o povo freqüenta, ou um Antonio Dias, não fazem coisas visando a satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo. A diferença deles, ‘popistas’ do subdesenvolvimento, é que escolhem para quem produzir.¹⁶⁰

Como vimos no primeiro capítulo, realmente a *pop art* não chega a se posicionar claramente perante toda essa dominação que a cultura de massa impõe, mas mesmo assim não podemos deixar de creditar a todo o movimento importantes contribuições para a produção artística ocidental como, por exemplo, as que Sérgio Ferro apontou. A forte crítica de Pedrosa à *pop art* é vista assim como um mecanismo de defesa a toda essa dominação cultural norte-americana que começava a conquistar boa parte do globo terrestre. Sem diferenciar ainda as boas das más influências, o fato é que essa repulsa brasileira à produção norte-americana foi, sem sombra de dúvidas, um fator importante para que a arte no Brasil começasse a se desligar definitivamente de sua condição de colônia cultural.

A historiadora da arte Daisy Peccinini não vê apenas a *pop art* como uma influência para a arte no Brasil dos anos 1960, ela já aponta outras influências internacionais de cunho figurativo. Cita duas importantes exposições internacionais que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro como os principais elos entre os artistas brasileiros e um pensamento estético estrangeiro. A primeira delas foi a coletiva com os artistas argentinos Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé e Jorge de

¹⁵⁸ PEDROSA, Mário. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 162.

¹⁵⁹ PEDROSA, Mário. Veneza: feira e política das artes. In: *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁰ PEDROSA, Mário. Do pop americano ao sertanejo Dias. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 368.

la Vega, radicados em Paris, do grupo *Otra Figuración* que ocorreu em 1963 na Galeria Bonino. Segundo Peccinini, os jovens artistas brasileiros em formação e que já não tinham nenhuma ligação direta com o neoconcretismo, se entusiasmaram e incorporaram facilmente em seus trabalhos a visceralidade e a temática da multidão das obras argentinas. A historiadora também destaca a influência da liberdade dos meios expressivos e os valores humanistas presentes nas obras expostas para com a nossa produção e observa que a “[...] exposição argentina de 1963 era muito mais uma irradiação da *nouvelle figuration* européia via Buenos Aires, que aqui chegava com temática e figuração próprias.”¹⁶¹ Já no ano seguinte, esse intermédio não era mais necessário, pois os galeristas Jean Boghici e Ceres Franco organizaram, em sua Galeria Relevô, a exposição *Nova Figuração da Escola de Paris*.

Essa exposição abrigava artistas de diferentes personalidades e foi marcada, segundo Peccinini, por uma variação estilística e temática. Eram percebidos nos trabalhos aspectos narrativos inovadores até então, inspirados em imagens do cinema, televisão e das histórias em quadrinhos ou imagens captadas de imediato, assim como temáticas relacionadas à violência, crítica social, censura e militarização. Ou seja, um prato cheio para os nossos artistas, como percebe a historiadora:

As operações de fragmentação, justaposição de imagens, decomposição de movimentos, fusão de personagens e do meio e figuras sincopadas forneciam um referencial extremamente rico para os jovens cariocas, assim como os processos narrativos dessas pinturas ofereciam possibilidades de expressão para temas polêmicos, como acontecera com a pintura dos argentinos.¹⁶²

A historiadora afirma que a exposição teve uma grande aceitação do público carioca e que muitos dos nossos artistas, que a visitaram várias vezes, acabaram se conhecendo nas visitas a exposição e se fortalecendo cada vez mais, gerando inclusive o grupo conhecido como os neorrealistas cariocas, formado por Antônio Dias, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy.

Os neorrealistas cariocas foram, para o crítico Mário Schenberg em texto escrito no ano de 1966¹⁶³, o grupo de maior expressão naquele momento, devido às suas inovadoras experimentações e a diversidade de propostas de cada integrante do grupo, que utilizavam pinturas, desenhos, fotomontagens, colagens, objetos, ambientes e *happenings*. O grupo teve como principal

¹⁶¹ PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil Anos 60**. São Paulo: Edusp/Itau Cultural, 1999, p. 100.

¹⁶² Ibid., p. 108.

¹⁶³ SCHENBERG, Mário. A exposição do grupo neo-realista. In: SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 181-184.

marco de sua fundação o *happening* *PARE*, executado na Galeria G4 na cidade do Rio de Janeiro em abril de 1966. Os neorrealistas cariocas, que manifestavam forte preocupação social, tinham como objetivo distanciarem-se dos museus e das grandes galerias com a promoção de eventos em praça pública e, assim, consequentemente, aproximando o público ao ato de criação artística.

Esse estreitamento de relações entre os cariocas e estrangeiros foi tão forte e a exposição *Nova Figuração da Escola de Paris* foi tão bem recebida na cidade que, em 1965, Ceres Franco e Jean Boghici organizaram mais uma importante exposição desse período, só que agora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e com artistas estrangeiros e brasileiros¹⁶⁴: a histórica *Opinião 65*.

Segundo o historiador Paulo Reis, *Opinião 65* foi a primeira manifestação efetiva dos artistas plásticos brasileiros perante o recente golpe de Estado efetuado pelos militares¹⁶⁵. O nome da exposição foi inspirado no show *Opinião*¹⁶⁶, e foi um grande marco para a história da arte no Brasil, recebendo conotações inevitavelmente sociais e políticas.

Em uma entrevista concedida em 1998, Antônio Dias relembra a exposição:

Em 1965, os militares estavam começando a manifestar interesse pelas artes plásticas, no sentido de observar o que era feito e sua repercussão da sociedade. Qualquer coisa que se pintasse de verde e amarelo já poderia ser considerado suspeito. Nós, jovens artistas, sentíamos, então, necessidade de juntar nossas forças e tomar uma posição forte, independente do tipo de arte que cada um executasse. Na *Opinião 65*, pela primeira vez se viu um conjunto significativo da produção jovem, como também se conseguiu uma resposta muito positiva dos estudantes universitários, que passaram a frequentar o MAM (Rio de Janeiro), alterando a feição de seu público habitual.¹⁶⁷

Para Daisy Peccinini, toda essa efervescência artística, que se resume ao surgimento do grupo neorrealista carioca, sua fusão com os artistas neoconcretos e outros jovens artistas e um contato efetivo entre todos eles com a produção europeia para constituir o elenco de *Opinião 65* foi

¹⁶⁴ Os artistas brasileiros foram Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão Manoel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee. Já os participantes estrangeiros foram Alain Jacquet, Antonio Berni, Gérard Tisserand, Giane Bertini, Jack Vañarsky, John Christoforou, José Jardim, Juan Genovés, Manuel Calvo, Michel Macréau, Peter Foldès, Roy Adzak e Yannis Gaitis.

¹⁶⁵ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p.81.

¹⁶⁶ Ocorrido no dia 11 dezembro de 1964, na cidade do Rio de Janeiro, o espetáculo *Opinião* teve texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, a direção geral do espetáculo era de Augusto Boal e a direção musical de Dori Caymmi. O show foi realizado em parceria com o Teatro de Arena de São Paulo. Participaram do show Nara Leão, Zé Keti e João do Valle. O espetáculo continha depoimentos dos três cantores que representava pessoas de classes culturais e sociais distintas, sendo Zé Keti, o representante do samba do morro carioca, João do Vale, o migrante nordestino e Nara Leão, a menina da classe média representante da bossa nova. Na segunda apresentação do show em 30/01/1965, Nara Leão foi substituída por Suzana de Moraes e na terceira apresentação em 13/02/1965 por Maria Bethânia. (OLIVEIRA, Sírlley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais na década de 1960. ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19, 2008, São Paulo. **Anais do Encontro Regional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, 2008, p.1-8.)

¹⁶⁷ DIAS, Antonio. **Antonio Dias**/Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 24-25.

o elemento desencadeador do surgimento daquilo que se convencionou chamar de vanguarda. Esse termo “vanguarda”, que foi também utilizado nas discussões sobre a arte no Brasil dos anos 1920, 1930 e 1950, acabou se tornando presente em inúmeros textos e discussões de artistas e teóricos da época. No livro *Arte de vanguarda no Brasil*, Paulo Reis esclarece a vasta utilização do termo vanguarda na década de 1960:

O conceito de vanguarda dos anos 60, muitas vezes denominado de ‘neovanguarda’, estava inserido num programa artístico de poéticas em permanente experimentação e renovação da linguagem, e assim colocava-se como conceito fundamental para se entender as discussões de então.¹⁶⁸

Reis, ao examinar esse fenômeno, recorre a duas obras fundamentais para o entendimento do conceito de vanguarda na arte, são elas: *Teoria da vanguarda* do filósofo e ensaísta alemão Peter Bürger e *Da vanguarda ao pós-moderno* do também filósofo e ensaísta espanhol Eduardo Subirats.

Peter Bürger trata a vanguarda como um retorno da arte ao que ele denomina prática vital, em oposição direta à ideologia autônoma de uma arte pela arte típica do Esteticismo¹⁶⁹, vista como uma produção marcadamente burguesa. Para o filósofo, o principal domínio da vanguarda é a autocrítica da arte, ou seja, uma análise crítica da instituição arte através da própria prática artística. Assim sendo, configuram-se como movimentos de vanguarda apenas o dadaísmo e o primeiro surrealismo (de características fortemente dadaístas), pois ambos são os únicos movimentos modernistas europeus que não se voltam contra seus movimentos precedentes, mas sim contra toda a instituição arte e seus rumos burgueses tomados, sendo que para Bürger instituição arte se configura tanto no produtor como no receptor das obras. “A vanguarda se volta contra ambos [produtor e receptor], contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito de autonomia.”¹⁷⁰ Ao analisar o rumo da arte depois das vanguardas, Bürger constata o fracasso das mesmas, pois a instituição arte não foi efetivamente alterada. Mas também pondera que o esforço vanguardístico não foi em vão, pois se a instituição arte não foi destruída, certamente foi abalada.

Já Eduardo Subirats considera como vanguarda efetivamente todos aqueles movimentos artísticos do início do século XX, que são comumente conhecidos como “vanguardas históricas”.

¹⁶⁸ REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 12.

¹⁶⁹ Esteticismo é a denominação geral para várias tendências que exageram a autossuficiência da arte e sua independência de qualquer outro valor, seja ele moral, religioso, político ou social. Em suas manifestações mais fortes, os valores estéticos têm predominância sobre todos os demais aspectos a vida, numa atitude elitista em relação à arte. O esteticismo teve especial força no Século XIX, expressando-se principalmente através da máxima “a arte pela arte”.

¹⁷⁰ BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 57-58.

Para o filósofo, o conceito de vanguarda se define através da ideia de inovação e ruptura com o passado. Considera também uma profunda relação entre vanguarda e modernidade, pois ambas são questionamentos de si mesmas “[...] e de sua época, [e trazem] a idéia de renovação, de reformulação sempre iniciada a partir do zero de valores individuais e coletivos, de objetivos comuns a uma civilização.”¹⁷¹ Assim, a vanguarda se abre positivamente ao futuro em busca de novas determinações estéticas, mas tem, justamente devido a seu caráter subversivo e transgressor, uma relação também autodestrutiva:

As vanguardas são, fundamentalmente, um fenômeno cultural de signo negativo, crítico e combativo, cuja razão de ser primordial se estriba na oposição e resistência contra a opacidade, reificação ou alienação das formas culturais objetivas. Mas também é próprio da dialética das vanguardas que, uma vez cumprida sua tarefa iconoclasta e crítica, convertam-se elas próprias em um fenômeno afirmativo, de caráter normativo, e acabem afirmando-se com um poder também institucional e em seguida opaco. [...] Sua verdade última é sua autodissolução.¹⁷²

Assim, não é difícil compreender a defesa de Paulo Reis para o uso do termo “vanguarda” ao se referir à arte no Brasil dos anos 1960, pois se vê tanto nos conceitos dos dois filósofos como nos trabalhos dos artistas brasileiros uma crítica à instituição arte, ou seja, a maneira como se produzia e como se recebia arte no momento e uma busca inovadora em relação às manifestações artísticas. Deixemos parcialmente de lado a ideia de ruptura com o passado, pois vimos que a passagem dos anos 1950 para os anos 1960 não foi tão brusca, uma vez que, na verdade, o que se rompe para a maioria dos críticos e artistas da época é a posição contrária perante a produção informal abstrata dominante, mas também podemos relacionar essa ruptura com a busca de uma linguagem totalmente inédita na história da arte no Brasil.

Dentro do contexto brasileiro de pensamento em relação a definições da vanguarda durante os produtivos anos 1960, quatro pensadores se destacam: os críticos Ferreira Gullar e Frederico Moraes e os artistas Pedro Escosteguy e Hélio Oiticica.

Ferreira Gullar publica em 1969 seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, no qual, mesmo analisando prioritariamente a situação da literatura, traz importantes discussões que são facilmente empregadas no âmbito geral da arte. O conceito de vanguarda presente no livro, que antecede o de Bürger em cinco anos, também se refere à oposição a um estado da “arte pela arte”, considerado por ele, assim como pelo filósofo alemão, tipicamente burguês. Segundo Gullar, essa “arte pela arte” se manifesta para “fora da História”, através de um artista que desiste de mudar o mundo e

¹⁷¹ SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1987, p. 47.

¹⁷² Ibid., p. 49.

que, para combater a contradição arte-sociedade, elimina a sociedade, estabelecendo um grande abismo entre arte e realidade¹⁷³.

Para Gullar, os artistas dadaístas e futuristas percebem a “[...] liquidação da sociedade feudal, a transformação cada vez mais acelerada da realidade cotidiana, [que] impõe ao homem a consciência da historicidade”¹⁷⁴ e partem então para uma produção que foi chamada de vanguarda histórica.

Partindo dessa base conceitual, Gullar questiona:

[...] essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas? as necessidades que, nessas sociedades, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinaram seu surgimento? o que é ‘vanguarda’ num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?¹⁷⁵

Essa questão põe em xeque a universalidade do conceito de vanguarda que sempre foi aceita como um dado posto, pois se discutia apenas se cabia ou não a ele um caráter alienante e retrógrado. Em busca de uma resposta, o crítico se concentra apenas no caso do Brasil. Faz um paralelo entre o romantismo europeu com o brasileiro, uma vez que o romantismo para ele é um contundente manifesto contra a arte burguesa e fez com que, no caso brasileiro, nascesse um processo de revolução tanto social quanto estético. Chega então ao modernismo, inserindo-o dentro de uma primeira grande transformação no país, devido ao nosso primeiro surto industrial que levou os trabalhadores, influenciados pela Revolução Soviética, a se rebelarem. Dessa maneira, o modernismo de 1922 é visto como um fruto da transformação material da sociedade e não como consequência de uma revolução cultural autônoma. Assim, o modernismo não é visto plenamente como uma vanguarda, pois

¹⁷³ Não devemos aqui desconsiderar a análise de Paulo Reis sobre esse texto de Ferreira Gullar. Para Reis, Gullar peca em seu conceito de vanguarda ao se deter exclusivamente em questões ideológicas desconsiderando as experimentações de linguagem da produção artística dos anos 1960. “O processo de renovação estética deveria, para Gullar, estar em conformidade com o quadro de mudanças sociais, isto é ‘dentro da história’ e não, como acontecia no processo de uma linguagem artística de vanguarda, na negação da história.” (REIS, 2005, p. 28-29) Reis também critica o fechamento de Gullar às correntes abstratas (geométrica e informal), correntes estas vistas como essenciais na produção sessentista para o historiador e ainda relembra: “Outros críticos e os próprios artistas resgataram para o conceito (e o fazer) da vanguarda um projeto que não excluía o experimentalismo da linguagem, no sentido de postarem-se frente às contradições da época e assumirem um programa de vanguarda que não recusava o comprometimento nas questões políticas de seu tempo.” (REIS, 2005, p. 32). Como veremos posteriormente, as obras de Nelson Leirner e Rubens Gerchman propuseram inúmeras experimentações sem fugir da proposta “engajada” da concepção de vanguarda.

¹⁷⁴ GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 33.

¹⁷⁵ Ibid., p. 35.

[...] do mesmo modo que essa mudança qualitativa não provoca uma ruptura na infraestrutura, também a necessidade de reintegração com o passado se manifestará no seio do Modernismo, que termina por definir sua verdadeira natureza de movimento continuador do processo formativo da cultura brasileira.¹⁷⁶

Isso não quer dizer que nada de relevante foi produzido no modernismo brasileiro, muito pelo contrário. Gullar afirma que, com o país mais autônomo, o pensamento estético também se torna mais autônomo, fazendo com que obras mais críticas apareçam a cada momento, percebendo assim uma nova etapa da arte no Brasil que vai, para ele, até 1945, ou seja, até o concretismo.

Já com o fim da Segunda Guerra Mundial, o país se via em pleno desenvolvimento econômico. O capital era esbanjado e a arte no Brasil se voltava ao internacionalismo negando tendências nacionalistas. A arte concreta foi assim se estabelecendo como a primeira manifestação artística no Brasil puramente formal, desligando-se por completo de qualquer temática que se estructure fora do âmbito artístico.

Gullar percebe então a mudança que o neoconcretismo e a nova figuração promovem como um efetivo processo de vanguarda, mas também se vale do recente conceito de “obra aberta” do filósofo e escritor italiano Umberto Eco para conceber concretamente sua discussão, pois, para o brasileiro, o conceito de vanguarda é impreciso e arbitrário, uma vez que a ideia do “mais avançado” em arte é extremamente polêmica. Uma obra aberta é vista como fundamentalmente ambígua e portadora de uma pluralidade de significados, onde se tem a ideia de uma obra inacabada, onde o artista dispõe estruturas para que a mesma seja “terminada” pela interpretação do espectador. É nessa abertura que Gullar procura a relação de vanguarda (para ele fundamentalmente ligada à realidade) e subdesenvolvimento, uma vez que a “[...] quebra das estruturas tradicionais é função de uma aproximação com a realidade objetiva e a necessidade de aprendê-la e expressá-la na sua contraditória concretude”¹⁷⁷, onde o mundo é entendido não como de coisas acabadas, mas de processos.

Assim, as obras abertas são vistas como um caminho de retorno à realidade encontrado pelo artista e vêm da necessidade do mesmo em apreender o particular que é, por sua vez, determinado e contraditório, sendo dessa maneira um “[...] salto para exprimir o caráter dialético da realidade.”¹⁷⁸ Assim, o crítico julga

[...] poder afirmar que a definição de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação

¹⁷⁶ GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 41.

¹⁷⁷ Ibid., p. 60.

¹⁷⁸ Ibid., p. 77.

ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos.¹⁷⁹

Gullar também percebe a era atual como a do universalismo, onde não há mais lugar para o isolamento cultural e classifica como retrógradas as práticas tanto anti-internacionalistas como as puramente nacionalistas, sem desmerecer a importância de uma consciência nacional. E concisamente conclui:

Aceitar que o único caminho possível de renovação é aquele intentado pelos poetas europeus do princípio do século é ignorar os condicionamentos concretos da História e negar-se ao novo, isto é, negar-se a buscar no momento presente as formas capazes de exprimi-lo. É um tipo de academismo. [...] uma vez que exprimir a realidade não é apenas função da arte mas é a própria condição de sua existência e permanência. Dado que não existem problemas humanos que não se objetivem em situações determinadas, não resta ao artista outra escolha senão exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece. Do contrário, estará apenas exprimindo, em segundo grau, o que já está expresso nas obras que lhe chegam ao conhecimento.¹⁸⁰

Entendendo assim a plena possibilidade de existência de uma vanguarda no Brasil, partimos agora para apreensão de quatro importantes textos escritos concomitantemente à produção vanguardista no Brasil. São eles: *No limiar de uma nova estética* de Pedro Escosteguy, *Vanguarda, o que é* e *Por que a vanguarda brasileira é carioca* de Frederico Moraes e *Situação da vanguarda no Brasil* de Hélio Oiticica. Convém lembrar que o pensamento de Ferreira Gullar se insere dentro desse contexto onde inúmeras confluências ideológicas com *Vanguarda e subdesenvolvimento* são percebidas e complementadas.

Originalmente apresentada no seminário *Propostas 65* sediado na Fundação Armando Álvares Penteado na cidade de São Paulo, *No limiar de uma nova estética* do artista plástico Pedro Escosteguy discute a situação da arte de vanguarda no Brasil através de um viés fortemente político. Assim, como todos os artistas de sua geração, Escosteguy abole veementemente uma prática artística baseada em elementos estritamente formais, pois essa prática “[...] não corresponde aos anseios coletivos”¹⁸¹. O autor fala em destruir os mitos tradicionais da arte e em construir uma nova comunicação visual, para poder efetivar a dignidade e a liberdade humana. Assim propõe uma nova estética que considere mais a consciência do que a sensação e a contemplação, retornando a valores que eram vistos até então como prosaicos e utilitários.

¹⁷⁹ GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 77-78.

¹⁸⁰ Ibid., p. 99.

¹⁸¹ ECOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p. 59.

Sua mobilização [dessa nova estética] [...] longe de ser arbitrária ou impulsiva, obedece a uma sistemática de ritmo, de associação e de determinação semântica, capazes de conferir ao conjunto gestáltico da obra a forma e a textura indispensáveis para uma comunicação energética e imediata.¹⁸²

Escosteguy via o fenômeno vanguardístico extremamente ligado a questões políticas e coletivas e não concebia o distanciamento do artista em relação aos problemas e situações da sociedade. Sua declaração se aproxima muito a declaração de Sérgio Ferro.

Já Frederico Moraes procura um viés histórico para a definição da vanguarda no Brasil. Tanto em *Vanguarda, o que é*, publicado originalmente no catálogo da exposição *Vanguarda Brasileira*, na qual foi curador, no prédio da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, em agosto de 1966, e *Por que a vanguarda brasileira é carioca*, apresentada como tese no seminário *Propostas 66*, em São Paulo, é defendida a ideia de que a vanguarda no Brasil se sustenta por três bases históricas.

A primeira delas se relaciona com a nossa origem artística. Considerados sem raiz nacional artística, teríamos no barroco nossa primeira manifestação no âmbito das artes plásticas, manifestação essa, segundo Moraes, verdadeiramente moderna e anticlássica por natureza. Razão pela qual somos vocacionalmente modernos.

Já a segunda base se refere a uma constatação de “uma vocação construtiva”¹⁸³ brasileira. Mesmo tendo como origem artística o barroco, que é para Moraes contraditório, ambíguo e atectônico, percebe-se em nossos artistas certa vontade de ordem. Ao citar o rigor em obras de Aleijadinho, Oscar Niemeyer, Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral, o crítico constata “[...] uma deliberada tentativa de superar a improvisação brasileira (v. Weissman) ou o vazio, o silêncio, o próprio tempo que flui incessantemente em nossos planaltos e florestas, com a construção de espaços, de algo sólido e durável (v. Brasília).”¹⁸⁴

Uma vocação antropofágica é vista como a terceira fundamentação de base para a conceitualização da vanguarda no Brasil. Moraes retoma novamente a história da arte do nosso país e relembra brevemente as relações entre o barroco brasileiro com o português e a ida de importantes artistas brasileiros modernistas à Europa, onde em ambos os casos o pensamento estético estrangeiro foi modificado e se transformou em manifestações brasileiras. O crítico coloca o modernismo brasileiro como uma premonição ao destaque da arte no Brasil na vanguarda

¹⁸² ECOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p. 59.

¹⁸³ MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, mai./ago. 1979, p. 33.

¹⁸⁴ Ibid., loc. cit.

nacional e afirma também que, com a geração 1950/1960, pela “[...] primeira vez, a arte brasileira tinha um caráter, um rosto.”¹⁸⁵

Para Paulo Reis, essas definições de vanguarda de Frederico Moraes contemplam perfeitamente a situação artística do período, uma vez que, o último não busca romper com a história como propõe Eduardo Subirats, mas sim recuperá-la através de momentos importantes para a história cultural do país. E, ao fugir de relações da produção brasileira com a vanguarda internacional, confirmava-se a autonomia do pensamento e das obras brasileiras perante a produção estrangeira.

Reis também percebe que Moraes não limita seu conceito de vanguarda apenas a questões ideológicas como fez Ferreira Gullar, mas sim considerou a importância da experimentação da linguagem artística dentro da vanguarda dos anos 1960:

Ao definir a vanguarda, logo no começo de seu texto, como *um comportamento, um modo de ser, um espírito aberto à pesquisa permanente do novo, do significativo*, Moraes apoiou-se num dos fundamentos da própria operação das vanguardas, a experimentação. E a experimentação da vanguarda não estava separada de um pensamento mais crítico – a vanguarda brasileira, em sua constituição muito particular, estava engajada socialmente.¹⁸⁶

Essa importância dada à experimentação nos trabalhos dos artistas brasileiros também é percebida por Mário Pedrosa, que não teve a preocupação de definir sistematicamente um conceito de vanguarda no Brasil, mas que também não deve ser deixado de lado:

Creio não ser exagero afirmar que o traço decisivo que caracteriza o comportamento artístico de agora é a liberdade, ou o sentimento de uma liberdade nova. Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade.¹⁸⁷

Situação da vanguarda no Brasil de Hélio Oiticica, apresentada originalmente como tese em *Propostas 66*, também aponta elementos fundamentais para o entendimento pleno e concreto do que vem a ser a vanguarda no Brasil. Oiticica afirma ser a nossa vanguarda algo totalmente novo e que se relaciona inevitavelmente com a produção internacional, uma vez que “[...] no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal.”¹⁸⁸ O artista formula então o conceito de

¹⁸⁵ MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, mai./ago. 1979, p. 33.

¹⁸⁶ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 37.

¹⁸⁷ PEDROSA, Mário. O “bicho-de-seda” da produção em massa. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 110.

¹⁸⁸ OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978B, p.69.

“antiarte”, que se refere à participação efetiva do espectador na experiência estética da obra. Com a participação do espectador, a arte se descentraliza e se desloca, dando ao mesmo a oportunidade de “experimentar a criação”. Oiticica conclui que, para ele, a principal característica que define como nova a vanguarda no Brasil é a “[...] nova ‘fundação do objeto’, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura para a procura de uma ‘arte ambiental’ [...]”.¹⁸⁹

Observando as afirmações de Frederico Morais e Hélio Oiticica, e também as de Ferreira Gullar, percebe-se na relação antropofágica um ponto fundamental para o pensamento sobre a vanguarda no Brasil, onde se deixam claras as influências internacionais sofridas pela arte nacional e sua consequente deglutição, como já explicitado anteriormente. Vejamos agora uma reflexão do pensamento do filósofo brasileiro Benedito Nunes sobre o *Manifesto Antropófago*, a fim de podermos comparar pontualmente essa relação que os artistas dos anos 1960 propunham com o movimento antropofágico:

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelo tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e terapêutica, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina animadora de seu desenvolvimento futuro.¹⁹⁰

Analisando essa percepção do momento em que a antropofagia foi discutida, podemos traçar um nítido paralelo com a geração dos anos 1960. Pois como vimos, essa geração procurava também repudiar, assimilar e superar manifestações artísticas estrangeiras em busca de uma arte própria, dentro de um inóspito ambiente repressor tanto cultural como politicamente voltado para a manutenção de tradições. Tais artistas lidavam também com repressões e traumas por meio do artifício da sátira e da crítica. E é interessante, por fim, comparar a ideia da antropofagia como uma “cerimônia guerreira” com a vanguarda, uma vez que a palavra “vanguarda” vem do termo militar

¹⁸⁹ OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978B, p.69.

¹⁹⁰ NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995, p. 15-16.

que e refere a um “dispositivo de vante de uma tropa para combate; posição que encabeça uma seqüência; dianteira, frente”.¹⁹¹

Outro fator determinante para a definição da vanguarda no Brasil é pautado na exigência, por parte das obras, de um espectador ativo e participante. Como já foi dito, a busca por uma maior abrangência social fez com que os artistas neoconcretos vissem como vital a participação do espectador na obra. Esse pensamento foi se fortalecendo chegando a proposições extremas, nas quais a obra de arte sem a participação ativa do espectador já não teria o menor sentido, como no caso dos *Parangolés* de Hélio Oiticica ou das experiências sensoriais de Lygia Clark. Mas devemos entender que essa ativação do espectador não era possível apenas na manipulação direta das obras, mas também na própria maneira como a obra se apresentava, exigindo do espectador uma reflexão profunda acerca dos elementos apresentados e como eles se articulavam, gerando assim interpretações abertas em consonância com o conceito também já apresentado de “obra aberta” de Umberto Eco. Vejamos como exemplo a obra de Wesley Duke Lee.

¹⁹¹ HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0a. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

Figura 27: LEE, Wesley Duke. **O Trapézio ou Uma Confissão.**



1966. Ambiente suspenso, óleo sobre tela, painéis de acrílico, parte superior de alumínio. 9m², 200 x 200 cm (cada painel). Coleção particular.
Fonte: COSTA, 2003, p.74-75

A obra *O Trapézio ou Uma Confissão* de Wesley Duke Lee de 1966 é sintomática desse sentido aberto de participação. O trabalho consiste em um ambiente formado por cinco painéis suspensos, sendo quatro posicionados perpendicularmente ao chão e um colocado acima dos outros painéis em posição paralela ao chão, como se fosse um cubo representado com suas faces a partir de uma vista explodida. A obra, por essa peculiar montagem, naturalmente convida o espectador a penetrá-la. Assim, questões relativas à interior e exterior são nitidamente percebidas, tanto quanto figurações de ordem sexual. Dentro de uma tendência voltada para o surrealismo que Daisy Peccinini chama de neofiguração fantástica, Duke Lee, que foi um dos introdutores da nova figuração no Brasil, apresenta uma obra na qual o espectador, para apreendê-la em toda sua grandeza física, necessariamente caminha dentro e em torno da mesma, fugindo assim de uma posição meramente contemplativa e passiva abominada pelos artistas da época. O conjunto de imagens que o artista concentra em *O Trapézio ou Uma Confissão* varia experimentalmente entre a figuração e a abstração e apresenta uma desconexa complexidade que exige do espectador uma reflexão mais profunda para que o mesmo “feche” a obra em seu pensamento.

Assim, percebendo esse mecanismo de participação do espectador juntamente com a “fundação do objeto”, a relação antropofágica, a nossa origem artística moderna e anticlássica e a forte implicação política das obras, compreendemos efetivamente como se manifestam tais elementos fundamentais para a construção de um conceito de vanguarda brasileira.

Entendendo política como “habilidade no relacionar-se com os outros tendo em vista a obtenção de resultados desejados”¹⁹², percebe-se que de maneira geral, a figura do outro era essencial para a elaboração de uma teoria da vanguarda brasileira. Uma alteridade que se manifesta tanto no papel do espectador participante, no papel daquele que foi deglutido na constante prática antropofágica e até na relação política entre artista e espectador. Um outro geral e complexo que orbita a obra do artista e que se configura tanto como espectador, linguagem ou até como outro artista. Tendo essa questão como norte, não é de se espantar o porquê de artistas da segunda metade da década de 1960 começarem a se apropriar daquilo que é do outro em seus próprios trabalhos.

Vejamos agora outro fator determinante para a vanguarda brasileira.

¹⁹² HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0a. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

2.3 O pensamento industrial na vanguarda dos anos 1960 e sua consequente relação com a cultura de massa.

Depois da definição do que venha a ser vanguarda, Frederico Moraes tanto no texto *Vanguarda, o que é* como em *Por que a vanguarda brasileira é carioca* vai à busca de um paradigma que afirme como essencialmente carioca a principal produção artística no Brasil dos anos 1960. Afirma nos textos haver um nítido embate entre Rio e São Paulo, tanto de caráter econômico e político como psicológico-cultural, além ainda do embate artístico entre o concretismo paulista e o neo-concretismo carioca, sendo dogmático o primeiro, para o crítico, e o segundo pessoal, livre e espontâneo. Assim ele afirma estar nessa liberdade, levada às últimas consequências pela geração dos artistas sediados no Rio de Janeiro, a condição essencial para a existência da vanguarda. Moraes percebe tal liberdade como fator culturalmente natural da própria cidade carioca, uma vez que o Rio é

[...] uma cidade aberta, cidade sem raízes ou pelo menos não tão marcantes como em Minas ou São Paulo. Cidade corte, poucos são os que nela nasceram. [...] No Rio, melhor do que em qualquer parte, a improvisação brasileira perde suas conotações pejorativas e todas as ousadias são incentivadas. É o gosto do risco e da aventura, é a visão lúdica do mundo.¹⁹³

Assim, para Frederico Moraes, a ausência de raízes e um internacionalismo congênito dão ao Rio de Janeiro uma grande receptividade para o novo.

Mesmo sabendo que nos anos 1960 a comunicação entre as cidades de Rio e São Paulo não era tão rápida e simples como hoje, considerar toda a produção brasileira vinda apenas de uma cidade é, no mínimo, discutível. É evidente que a cidade do Rio de Janeiro concentrou considerável número de artistas brasileiros de destaque e se mostrou altamente produtiva em relação à prática artística, mas uma produção muito consistente feita em São Paulo não deve ser excluída, pois a mesma devido a seu caráter inovador, transgressor e subversivo, em alguns casos até mais que as próprias proposições cariocas, foi capaz de alargar o pensamento de vanguarda tão limitado à multifacetada produção carioca.

São Paulo não tinha nos anos 1960 um sistema de arte tão estabelecido como o de hoje. A abstração informal era uma vertente bastante difundida na cidade. Alguns artistas se aproveitaram

¹⁹³ MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, mai./ago. 1979, p. 34.

desse grande destaque e passaram a produzir obras que se aproximavam superficialmente desta produção abstrata, mas com o intuito único de decorar casas e apartamentos, sem propor nenhuma discussão maior. Incomodados com essa situação, o Grupo Rex surge e declara guerra a toda essa “instituição” da arte paulistana e até a brasileira de maneira em geral que promoviam essa rasa produção:

[...] tem gente que, depois de pensar e sofrer bem, achou que, do jeito que está, a situação no Brasil não pode continuar. E, sempre pensando bem e sofrendo mais ainda, eles resolveram dar um grito de ‘basta!’ (qualquer semelhança com um outro tipo de exclamação bastante semelhante é inteiramente intencional). Pois eles gritam ‘basta!’, porque viram que tudo é muito simples de analisar, concluir e realizar.¹⁹⁴

Esse trecho é a introdução do editorial *Aviso: é a guerra* escrito pelo jornalista Thomaz Souto Corrêa e publicado originalmente no periódico *Rex Time* nº1 no ano de 1966. Corrêa enumera no texto as condições incipientes que fizeram nascer o grupo, são elas: a não existência de galerias de arte que se atenham em expor determinado movimento artístico e não constantes mudanças estilísticas de puro modismo; o fato de o artista, justamente por essa ausência de espaço, ter que se virar por conta própria; o fato de a crítica especializada ser fundamentalmente mal-informada e que não se renove perante as novidades que aparecem; a falta precária de troca de informações entre Rio de Janeiro e São Paulo fazendo com que ambas até se boicotem e a não-existência no país de publicações sobre artistas e movimentos brasileiros.

O Grupo Rex, assim como a grande maioria das manifestações artísticas da segunda metade dos anos 1960, surge de uma situação de desconforto e não-conformação com situações dadas. Durante a exposição *Propostas 65*, a retirada repreensiva do trabalho de Décio Bar pelo diretor da Fundação Armando Álvares Penteado e a consequente ameaça ao artista causou repúdio aos artistas residentes em São Paulo, Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee, que numa atitude de protesto também retiraram seus trabalhos da mostra. Este acontecimento aproximou estes artistas que começaram a se reunir “[...] para articular a formação de um movimento que visaria à defesa dos interesses comuns.”¹⁹⁵ Várias pessoas participaram das primeiras reuniões, que às vezes tinham um caráter mais festivo, mas apenas os três artistas já citados juntamente com os jovens artistas Carlos Farjado, Frederico Nasser e José Resende estabeleceram-se enquanto grupo. O grupo então criou a *Rex Gallery and Sons*, uma galeria para expor os trabalhos dos artistas rex e de outros artistas convidados, e o *Rex Time*, periódico que divulgava suas ideias juntamente com textos críticos de outros autores analisando a situação artística contemporânea.

¹⁹⁴ CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: é a guerra. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 82.

¹⁹⁵ GRUPO REX. Aviso: Rex Kaput. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 90.

O Grupo Rex iniciou as atividades no mês de junho de 1966 com a inauguração da galeria e o lançamento do primeiro número do jornal. Os próprios integrantes do grupo percebem: “Para todos parecia estar nascendo uma nova era no mundo das artes paulistas. Uma era jovem, vívida, brilhante, vibrante. Talvez fosse uma instintiva esperança de atualização do público jovem de São Paulo.”¹⁹⁶ Carregada de esperança, essa declaração pode até se assemelhar ao otimismo da *pop art*, mas veremos que as ações e obras do grupo se configuram distantes do pensamento glamoroso estrangeiro.

Em busca de alcançar seus objetivos, o grupo então traça um plano de ação:

- 1) organização de uma sala de exposições, cujo nome será ‘Rex Galery & Sons’, à Rua Iguatemi, 960, São Paulo, que atenda a objetivos desde já definidos, os quais sejam:
- 2) exposições coletivas dos elementos do grupo, ou de elementos escolhidos sob a responsabilidade do grupo;
- 3) renovação contínua dos trabalhos expostos, para que o público vá sendo informado regularmente sobre as novas obras produzidas;
- 4) a publicação periódica de um boletim, sendo este o primeiro, intitulado ‘Rex Time’ (cuja pronúncia correta é ‘Rex Teem’), informando sobre as atividades do grupo, divulgando suas idéias, reproduzindo os trabalhos mais recentes, instruindo e divertindo o público leitor;
- 5) edição de monografias dos artistas do grupo;
- 6) realização constante de palestras na sala de exposições, palestras informais, claro, proporcionadas a grupos interessados e proferidas pelos próprios artistas;
- 7) tudo será possível, porque o grupo é uma cooperativa, e de qualquer obra vendida será extraída uma porcentagem para a formação de um fundo, que reverterá para a edição do boletim e das monografias, para a conservação e limpeza do castelo, além de coisas mais mezinhas, tais como para manter a espada afiada, a coroa pronta para qualquer emergência em que o respeito se faça impor, a ponte levadiça azeitada, já que – vale repetir – se pretende levar muita gente para lá. (A rainha continuará a depender de fundos particulares outros.)¹⁹⁷

Infelizmente nem tudo foi possível e a edição de monografias dos artistas do grupo não foi realizada, uma vez que a baixa renda gerada pelos eventos não foi suficiente para cobrir os gastos, fazendo com o que o grupo encerre suas atividades após um ano de seu surgimento. A pesquisadora Fernanda Lopes, no livro *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”*, no qual relata com detalhes os acontecimentos e ações referentes ao grupo, faz um rápido balanço desse período de intensa atividade: “Em quase um ano de atividade, o grupo promoveu conferências; sessões de filmes experimentais e de documentários; organizou cinco exposições, uma delas reunindo artistas jovens; e editou cinco números do jornal Rex Time.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ GRUPO REX. Aviso: Rex Kaput. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 90.

¹⁹⁷ CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: é a guerra. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 82-83.

¹⁹⁸ LOPES, Fernanda. **A experiência Rex: “éramos o time do Rei”**. São Paulo: Alameda, 2009, p. 41.

Fernanda Lopes defende a ironia e o sarcasmo do grupo como maneira de questionar as situações do sistema de artes paulistano e de proporcionar um meio para que o público analise criticamente essas mesmas situações e ainda faz um paralelo entre o Grupo Rex e a exposição *Opinião 65*, devido ao caráter transgressor de ambos.

Segundo Lopes, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro era nos anos 1960 um museu extremamente tradicional e repressor. Relata, a partir de depoimentos de Rubens Gerchman, que durante a *Opinião 65* Hélio Oiticica não levou apenas os seus *Parangolés* ao museu, mas os mesmos vestidos por vários passistas da Escola de Samba da Mangueira causando um grande tumulto e a consequente expulsão do artista e dos passistas do museu. Dentro desse ambiente transgressor procurado pelos artistas, a pesquisadora destaca duas declarações extremamente esclarecedoras dessa relação que procura. Em uma das declarações, Gerchman afirma: “O que nós queríamos era forçar a barra, abrir espaços em todos os lugares e exposições. Éramos uns brigões, insuportáveis para os outros, imagino.”¹⁹⁹ A declaração de Antônio Dias vai no mesmo sentido:

Uma das nossas estratégias era participar em bloco de todas as exposições. E assim fizemos no Salão Esso de 1964 e no Salão Nacional, que àquele tempo funcionava, tinha prestígio, estava sempre cheio de gente, mas o pessoal jovem ainda não tinha acesso a ele. Quanto ao MAM, era de extremo interesse para nós ocupá-lo, enchê-lo com a nossa produção. Nós queríamos fazer muito barulho, mudar o comportamento do MAM.²⁰⁰

Lopes não só compara o Grupo Rex com os artistas da *Opinião 65*, como também o compara aos movimentos futurista e dadaísta do início do século, devido à transgressão dos movimentos.

Outra aproximação entre a vanguarda carioca e o Rex pode ser feita pela lista das principais personalidades que influenciaram o grupo paulista, personalidades essas que causaram grandes reviravoltas e acontecimentos culturais. Tais acontecimentos foram comparados inclusive aos *happenings* norte-americanos inicialmente propostos por Allan Kaprow. As personalidades e seus consecutivos acontecimentos são apresentados no artigo *Aviso: Rex Kaput*, publicado originalmente no *Rex Time* n°5:

1° Caramuru (Boom)

2° Bispo Sardinha (nhãm-nhãm)

3° D. Pedro I (Independência ou Morte)

4° e 5° Flávio de Carvalho (clarabóia da cozinha da Leiteria Campo Bello, e a Travessia do Viaduto do Chá).²⁰¹

¹⁹⁹ GERCHMAN, Rubens apud LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 52.

²⁰⁰ DIAS, Antônio apud Ibid., loc. cit.

²⁰¹ GRUPO REX. *Aviso: Rex Kaput*. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 89.

Fernanda Lopes esclarece os personagens e acontecimentos²⁰². Segundo a pesquisadora, a primeira personalidade é Diogo Álvares, o Caramuru, um dos primeiros habitantes brancos do Brasil, que ganhou esse apelido, segundo a famosa lenda, quando deu um tiro para o céu com o intuito de assustar os índios tupinambás que pretendiam devorá-lo. O tiro assustou os nativos que passaram a respeitá-lo e lhe deram o apelido que quer dizer o “Filho do Trovão”. Respeitado pela tribo, Caramuru casou-se com a filha de um chefe indígena da região da Bahia com quem teve filhos e netos, fazendo surgir uma família que é vista por alguns pesquisadores como a origem do povo brasileiro.

A segunda personalidade, Bispo Sardinha, é uma referência direta a Dom Pedro Fernandes Sardinha, “[...] o primeiro bispo do Brasil, que junto com mais 90 tripulantes da embarcação onde estava, foi devorado por índios caetés em 1556 depois de um naufrágio na costa nordeste brasileira”²⁰³, fato esse que reforçou o mito canibal dos índios brasileiros. É nessa eleição da devoração do Bispo Sardinha que se percebe uma viva relação entre os artistas cariocas e paulistas, pois, o acontecimento relacionado ao bispo, como o de Caramuru em menor grau, remete claramente à antropofagia resgatada nos anos 1960, uma vez que Oswald de Andrade faz referência ao bispo ao datar seu *Manifesto Antropófago* no “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”²⁰⁴.

A terceira personalidade enumerada, D. Pedro I, se refere à proclamação da Independência no Brasil no dia 7 de setembro de 1822 que, bem observada por Lopes, não foi feita “[...] por brasileiros, mas por um português representante da monarquia que exercia o papel de metrópole dessa colônia. A declaração da independência foi uma manobra para acalmar os ânimos internos e manter o domínio sobre a colônia, já que continuava sendo governada por um português.”²⁰⁵

Já os acontecimentos 4º e 5º se referem ao artista brasileiro Flávio de Carvalho. A “clarabóia da cozinha da Leitaria Campo Bello” se refere à *Experiência n° 2* do artista, trabalho no qual Flávio de Carvalho, com um boné na cabeça, andou em direção contrária ao caminho dos fiéis em uma procissão de *Corpus Christi* na cidade de São Paulo no ano de 1931. Revoltada e atônita com a audácia do artista, parte desses fiéis o perseguiram ferozmente até que Carvalho entrou na citada leitaria e subiu na claraboia para espanto dos fregueses e lá ficou até que a polícia veio e o levou para a delegacia.

²⁰² LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 102-142.

²⁰³ Ibid., p. 103-104.

²⁰⁴ ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

²⁰⁵ LOPES, Fernanda. Ibid., p. 104.

A “Travessia do Viaduto do Chá” se refere à *Experiência n°3*, onde Flávio de Carvalho, incomodado com a “estupidez” do terno e gravata para o homem brasileiro, propõe um traje de verão masculino (“saia plissada acima do joelho [...], top a Michelangelo de náilon, meia arrastão e sandália de couro cru”²⁰⁶) e atravessa, trajando o mesmo, o Viaduto do Chá, também na cidade de São Paulo no ano de 1956 deixando as pessoas que transitavam pelo local eufóricas.

Esses cinco acontecimentos enumerados referem-se, portanto a uma busca de definição do que vem a ser brasileiro, considerando nosso passado indígena, colonial, cultural e artístico. Percebe-se na escolha desses acontecimentos uma procura de se libertar de uma condição imposta pela Europa, mesmo que seja ilusória como no caso da Independência, e uma procura de uma identidade “autêntica”, provocada por práticas antropofágicas (Fernanda Lopes no texto destaca a relação de Flávio de Carvalho com Oswald de Andrade) ou de ataque a tradições postas (simbolizado por *Experiência n°2* e *Experiência n°3* de Flávio de Carvalho).

Assim, se percebe uma comparação entre os artistas paulistas com os cariocas, uma vez que basicamente, ambos ansiavam a uma nova manifestação artística que fosse contrária à manutenção passiva de uma tradição que já nada dizia respeito ao momento em que estavam passando.

Existe ainda outra aproximação do Grupo Rex com os artistas cariocas. A busca de um público ativo que fugisse de sua contemplação tradicional também era objetivo dos trabalhos dos artistas do grupo, mas especialmente nos *happenings* promovidos. Um trabalho interessante nesse sentido é *Taxi Painting*, que foi realizado na exposição *Descoberta da América* inaugurada no dia 21 de dezembro de 1966 na *Rex Gallery and Sons*.

A mostra, que contou com exibição de documentários sobre os artistas norte-americanos Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Barnett Newman, Kenneth Noland e Frank Stella, tinha exposta uma grande tela branca e a seu lado vários materiais para pintura disponíveis e um velho taxímetro. Assim, as pessoas eram convidadas a pintar livremente, mas quando paravam teriam que pagar a quantia que o taxímetro indicava. No final da exposição, a tela acabou se transformando em uma enorme mancha marrom, pois se ia pintando coisas sobre coisas com tinta ainda úmida. Leirner relata:

As expressões mais frequentes que se ouvem em exposições, de parte dos assistentes, é ‘eu também seria capaz de fazer isso’, ou ‘o meu filho faria melhor’. Daremos pois por meio de nossa criação, o ‘taxi painting’, a todos que o desejarem, a oportunidade de pintar, desde que paguem a bandeirada, de 320 cruzeiros a 400 cruzeiros por minuto.²⁰⁷

²⁰⁶ LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 130.

²⁰⁷ LEIRNER, Nelson apud *Ibid.*, p. 158.

Assim com a peculiar ironia do grupo, se procurava não só a participação do público na construção da obra, mas também uma reflexão por parte do mesmo da criação e apresentação de trabalhos de arte. Mas mesmo trazendo essas importantes questões, *Taxi painting* não é a obra participativa mais conhecida do grupo, mas sim outra que marcou o precoce encerramento das atividades rex.

No dia 25 de junho de 1967, Nelson Leirner propôs sua memorável *Exposição não-exposição* que consistia em uma mostra na qual os trabalhos poderiam ser levados pelo público gratuitamente, mas para isso as pessoas deveriam superar obstáculos para retirá-los. Tinha trabalho

[...] enfiado num bloco de concreto armado pesando 60 quilos; outro só podia ser alcançado, depois de vencida uma piscina com um metro de profundidade, cheia de peixinhos; outros estavam amarrados com fortes correntes de ferro, presos com 30 parafusos, acorrentados a modelos.²⁰⁸

Uma multidão apareceu na porta da galeria e ao abrir as portas, o pandemônio se formou. As pessoas desesperadas foram afoitamente em direção às obras e em poucos minutos já tinham levado tudo da galeria, inclusive os obstáculos e até as grades que prendiam as obras. No meio disso tudo, alguém acidentalmente rompeu o fio da energia elétrica causando uma confusão ainda maior. No final o que se via eram pessoas extremamente contentes por levarem uma obra de arte para casa, mesmo não sabendo, às vezes, diferenciá-la de um obstáculo, e outras frustradas por não terem nada nas mãos.

²⁰⁸ LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 160-161.

Figura 28: GRUPO REX. **Fotografias da Exposição não-exposição.**



1967. Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 82-83.

A exposição acabou em menos de 10 minutos, cumprindo com o objetivo. O que o Grupo Rex pretendia era romper com preconceitos e fazer o público deixar a sua posição de passividade diante da obra de arte e participar dela, em um diálogo diferente do que normalmente as galerias ofereciam em uma exposição na época. Nelson acompanhava o movimento com seu sorriso tranquilo, demonstrando satisfação: ‘Deu resultado. Houve reação. Isso é o mais importante para mim’. [...] ‘Precisavam acabar com a passividade do público diante das obras de arte. Não é mais possível que as pessoas entrem e fiquem a balançar a cabeça como camelos’, explica Wesley Duke Lee.²⁰⁹

No *Rex Time* nº4, Carlos Farjado publica a primeira tradução no Brasil de *O ato criador*²¹⁰ de Marcel Duchamp. O pensamento de Duchamp é bastante esclarecedor tanto para as práticas de aproximação do público pelos artistas cariocas como pelos paulistas.

Duchamp em seu ensaio percebe a existência de um fenômeno de transferência do artista para o público e o compara ao processo físico-químico da osmose, mas uma osmose estética que acontece “[...] através da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore.”²¹¹ O artista constata também a existência de um ‘coeficiente artístico’ que seria a diferença entre o que o artista quis realizar e o que ele efetivamente realizou, coeficiente esse que é uma expressão de um estado bruto daquilo que ainda virá a ser “refinado” pelo público, mas sem a pretensão de gerar nenhum veredicto. Assim, o ato criador ganha outro aspecto pela participação do público, pois é o público que determina o peso de uma obra de arte, ou seja

²⁰⁹ LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 167.

²¹⁰ Farjado traduziu o texto como *O ato de criação*.

²¹¹ DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71.

[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.²¹²

Desta maneira, conseguimos ver fortes semelhanças entre a produção artística das capitais carioca e paulista principalmente no que se diz respeito à ideia de antropofagia e participação do público. O que na verdade seria estranho acontecer seria justamente o oposto, que as produções das duas capitais se distanciassem a ponto de se tornarem opostas uma a outra. Afinal de contas, por mais que existiam diferenças culturais e geográficas, todo o país passava por um momento complexo de redefinição e castração de valores novos, não só artísticos como políticos, sociais e econômicos. A afirmação de Frederico Moraes em relação à exclusividade geográfica do conceito de vanguarda pode ser entendida mais como uma distância geográfica entre os artistas, e que fazia com que não houvesse um contato mais concreto, a não ser nas exposições da época (*Opinião 65* e *Opinião 66* e mais nitidamente em *Propostas 65*, *Propostas 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, na qual se teve uma maior participação dos paulistas), mas é inegável a confluência de pensamento entre os dois grupos de artistas.

Entendendo a vanguarda como um fenômeno nacional, ou pelo menos paulista e carioca, a pesquisadora brasileira Otilia Beatriz Fiori Arantes em seus artigos *Depois das vanguardas* e *De Opinião 65 à 18ª Bienal* aponta alguns pontos negativos em relação à produção brasileira dos anos 1960, tendo como a base a *Declaração dos princípios da vanguarda* escrita por vários artistas e críticos, em sua predominância carioca, e publicada em janeiro de 1967. Arantes questiona a dificuldade de uma criação coletiva dentro de um contexto de miséria e estagnação nacional e a falta de uma proposição de modelos para se alcançarem as metas propostas na declaração. Questiona também qual seria o público almejado e como se daria sua real participação questionando se esta não se limitaria apenas ao instante proposto. É problematizada também a contradição no discurso que almeja ao mesmo tempo destruir e dinamizar o mercado de artes. Mas Arantes observa que essa ambiguidade é inerente a qualquer processo vanguardístico afirmando:

Só numa realidade em que a administração, autoritária ou liberal, não seja absoluta, onde nem tudo está rigorosamente estabelecido, onde o incongruente se choca e convive, esse tipo de comportamento, inerente às vanguardas, é possível. Ainda aqui, mais uma vez sua

²¹² DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 74.

ambigüidade: elas sobrevivem graças às próprias contradições da realidade em que surgem.²¹³

Boa parte de todas essas questões se aplicam efetivamente a produção de vanguarda do país. Apenas uma delas não se encaixaria enquanto nacional que seria justamente a negação do mercado de arte. Os cariocas contraditoriamente, como Arantes observa, negavam o mercado dentro de sua produção. Já o Grupo Rex ao abrir, inclusive uma galeria que vendesse seus trabalhos, distanciou-se dessa contradição. Thomaz Souto Corrêa reflete abertamente sobre essa situação no próprio *Rex Time* nº1:

É mais uma panela que se forma? Claro que sim. Mas leva sobre as outras a vantagem de poder utilizar também, com todas as honrarias, o nome de movimento. Além de ter, diferente das outras, a boca mais larga, o fundo mais acolhedor, o material mais resistente ao fogo da inveja, da inutilidade, da futrica, da fofoca. E é uma panela com uma peneira ajustada automaticamente sobre a boca, para impedir a entrada de impurezas que acabem por entornar o caldo.²¹⁴

Outra importante aproximação entre o Rex e os artistas cariocas é percebida nessa mesma declaração a que Otilia Arantes se refere. Em janeiro de 1967, os artistas e críticos de arte Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Ligia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes e Mário Barata elaboram juntos a *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*²¹⁵. A declaração é composta por oito pontos que buscam definir concisamente as principais características da produção artística em questão baseados nas discussões existentes até então. Nela se destaca o caráter universal de uma arte de vanguarda, a alteração de condições de passividade ou estagnação tanto do artista como do público, a relação entre a realidade do artista e seu ambiente, a busca de uma nova linguagem, o esforço criador na negação de modelos pré-estabelecidos, o ataque à arte enquanto instituição, a busca de uma atividade criadora pautada na coletividade e a aproximação das propostas dos artistas com o público através de um contato direto com o mesmo ou por meio de mecanismos de comunicação da cultura de massa. Todos esses pontos já foram discutidos aqui e são facilmente aplicáveis tanto à produção carioca como à paulista. Mas o ponto número 7 da declaração chama a atenção para algo essencial para a produção artística dos anos 1960, em especial a de Nelson Leirner. O ponto em questão afirma que essa geração de artistas aspirava “[...] acompanhar as possibilidades da revolução

²¹³ ARANTES, Otilia B. F. Depois das vanguardas. **Arte em revista**, São Paulo, ano 5, n. 7, ago. 1983, p. 11.

²¹⁴ CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: é a guerra. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 83.

²¹⁵ Publicada integralmente em PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p. 73.

industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.”²¹⁶

A produção de Leirner sempre teve uma forte ligação com a indústria, mas foi em junho de 1967 (poucas semanas após o fim do Grupo Rex), na Galeria Seta em São Paulo, que esse assunto veio à tona de maneira mais explícita pela primeira vez. A exposição *Da produção em massa de uma pintura (quadro a preço de custo)* apresentava pela primeira vez a série *Homenagem a Fontana*. Foram expostos três trabalhos que se multiplicavam em outras cópias idênticas. Leirner utilizou pela primeira vez no país a serialização de trabalhos, ou seja, obras que foram pensadas inicialmente enquanto projetos para serem executados em várias cópias por um terceiro seguindo determinadas instruções. Eram, portanto, obras que poderiam ser tranquilamente produzidas em larga escala, uma vez que o conceito de matriz ou base para essa produção não existia, qualquer obra produzida seria um Nelson Leirner original.

O ex-companheiro de Grupo Rex de Leirner, Geraldo de Barros, escreve o texto para o folder da exposição e traz uma consistente reflexão em relação ao processo industrial e a produção de arte moderna e contemporânea:

A Revolução Industrial (iniciada no século passado [século XIX]) foi o fator que alterou todo o conceito de representação visual. O sentido completamente novo que a Pintura (e outros processos visuais de representação) adquiriu com o desenvolvimento do processo industrial (transição do artesanato para a produção em série dos objetos) é a base mesma que sustenta toda a fenomenologia das artes ditas ‘modernas’ ou ‘contemporâneas’, de indiscutível importância, estando por ser analisada toda essa íntima relação, em uma nova História da Pintura. Dentro desse quadro, são fascinantes as relações que constantemente encontramos, quando confrontamos as preocupações dos artistas e o desenvolvimento da Tecnologia, expressão direta do processo de Revolução Industrial.²¹⁷

Barros busca historicamente essa relação e a percebe como um fenômeno inerente ao processo vanguardístico. Detecta inicialmente o impressionismo como consequência direta da Revolução Industrial onde a “realidade abstrata de heróis e situações ‘neo-clássicas’” é abandonada pelo artista por já não ter nenhuma relação direta com a sua própria realidade. Assim o artista começa a representar sua nova realidade social “[...] que surgia com a era da produção de objetos em número

²¹⁶ DIAS, Antonio; VERGARA, Carlos et. alli. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p. 73.

²¹⁷ BARROS, Geraldo de. *Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)* In: LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação.

cada vez maior”²¹⁸. Essa situação é vista como embrionária para Barros que vê na produção pictórica de Vincent van Gogh e Paul Cézanne uma relação mais intensa entre indústria e arte, uma vez que para o artista brasileiro ambos abandonaram os preceitos impressionistas e se voltaram mais profundamente à análise dos objetos que os cercavam.

Mas Barros vê na produção de sua geração concretista²¹⁹ a completa efetivação dessa relação, pois já apresentava características da produção em massa de objetos, o que tinha para ele o intuito de socializar a arte, de torná-la mais acessível. “Arte concreta é idéia-objeto, é objeto pintura [...]”²²⁰. As obras do período concreto de Waldemar Cordeiro tinham uma prática bem semelhante a essa que Leirner viria a ter. Sobre isso, o poeta Décio Pignatari afirma:

O Cordeiro era um pouco estranho, chegou a ponto de fazer uma exposição em que mandou executar as obras. Naquele tempo havia muitos ateliês de pintura de placas de rua. Ele entregou os projetos cinco dias antes da exposição e mandou executar tudo a pincel por um plaquista, nem pintou. Foi um escândalo. Mesmo para nós foi um escândalo, porque a gente aceitava tudo, mas não chegava a tanto. O cara não se dá ao trabalho nem de pintar mais o quadro! Esses é que eram os aspectos positivos do Cordeiro.²²¹

Alguns anos se passaram entre a atitude de Cordeiro e a de Leirner, mas a polêmica continuou a mesma. Em 1977, Nelson Leirner relembra a exposição *Da produção em massa de uma pintura (quadro a preço de custo)*:

Quando [...] fiz minha primeira exposição de múltiplos, perguntas como estas era dirigidas a mim:
 ‘E agora que eu queria comprar dois ou três de seus trabalhos, sendo todos iguais, como devo fazer?’ ou ‘você pode escolher o melhor?’ E quando eu trabalhei neles usando zíper e tecido, chegaram a me perguntar se eu era alfaiate. E, mais ainda, toda uma insegurança do colecionador, que via no múltiplo um perigo ao valor da obra única.
 Frases como estas era freqüentes: ‘Se isto pega, o que vai ser da minha coleção de quadros?’ Mas poucos estavam percebendo que aquela manifestação artística era um grito dado pelo artista tentando mostrar muito mais sobre a função dentro da sociedade do que a criação do objeto em si como obra de arte [...]”²²².

Assim se percebe claramente que Leirner põe em xeque o grande dogma do objeto de arte único e aurático, procurando assim um novo papel do artista em uma sociedade que se transformava a olhos nus, à revelia do tímido público comprador de arte da capital paulista. Geraldo de Barros vê

²¹⁸ BARROS, Geraldo de. Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo) In: LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação.

²¹⁹ Geraldo de Barros participou do grupo concretista Ruptura.

²²⁰ Ibid.. loc. cit..

²²¹ PIGNATARI, Décio apud LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009, p. 81.

²²² LEIRNER, Nelson apud CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner**: Arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002, p. 75.

esse rompimento de Leirner com o artesanato como um ataque que põe em crise a função do *marchand* e do crítico, tão acostumados a lidar com o objeto de arte único.

Barros ainda afirma que a percepção dos objetos em torno da figura do artista foi adormecida na época de domínio da abstração informal dos anos 1940 e 1950 e que voltou com extrema violência na *pop art* e na nova figuração. “O objeto é então supervalorizado, bem como suas representações mais diretas, porém, agora, em termos de comunicação de massa, filha diletta do processo da Revolução Industrial.”²²³

Durante os anos 1960, muitas discussões se voltaram para essa questão da comunicação de massa que sempre foi tida como um processo nitidamente industrial, uma vez que a produção dessa comunicação tem os mesmos princípios básicos da produção industrial. E o nome mais importante para toda essa discussão foi o do filósofo canadense Marshall McLuhan com a publicação de seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* no ano de 1964. No mesmo ano, Décio Pignatari traduz o livro para o português fazendo com que esse diálogo também aconteça no Brasil.

No livro, McLuhan define conteúdo como algo diferente de mensagem. Para ele conteúdo é aquilo que é entendido mais facilmente pela massa como narrativas, fatos e idéias e que já foram veiculados anteriormente em outros códigos, enquanto que o meio se desenvolve a partir de uma cadeia que vem do próprio homem, ou seja, é a sua extensão. Dessa forma, a mensagem nunca se mistura com o conteúdo e é inevitavelmente inerente ao meio, ou seja, o meio é a mensagem. “Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.”²²⁴ McLuhan ainda adverte: “Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo.”²²⁵

Assim McLuhan afirma que nossas vidas são controladas pela tecnologia que é por sua vez uma extensão de nós mesmos, mas que acaba nos deixando escravos de nossos desejos e sem qualquer tipo de reação. Dentro desse processo de percepção, o artista é visto por McLuhan como

²²³ BARROS, Geraldo de. Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo) In: LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação

²²⁴ MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 21.

²²⁵ Ibid., p. 63.

essencial, pois ele “[...] é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças da percepção.”²²⁶

O filósofo ainda distingue os meios de comunicação em meios “quentes” e “frios”. Um meio quente aumenta um dos nossos sentidos em “alta definição”, sendo definição o grau de saturação de dados, já o meio frio lida com a baixa definição:

Visualmente, uma fotografia se distingue pela “alta definição”. Já uma caricatura ou um desenho animado são de “baixa definição”, pois fornecem pouca informação visual. O telefone é um meio frio, ou de baixa definição, porque ao ouvido é fornecida uma magra quantidade de informação. A fala é um meio frio de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte.²²⁷

Dessa maneira, um meio quente devido à sua alta quantidade de informação não se abre muito para que o público o preencha, ou seja, não está aberto a interpretações abertas, não permite participações. Já o meio frio possui essa abertura para o público ocasionando inúmeras interpretações e participações.

O pesquisador Marco Pasqualini de Andrade nos ajuda a entender a importância do pensamento de McLuhan:

Saber que “o meio é a mensagem” (ou a massagem, que toca o corpo e a mente), é estar consciente do meio e de sua significação. Desalienar o indivíduo é essencial, retirá-lo do estado de *narcissus narcosis*, ou seja, o entorpecimento do homem que não distingue sua imagem, suas extensões, os meios de que utiliza, de si próprio. A idéia de “minar” o sistema, subvertê-lo por dentro de seus instrumentos ideológicos, colocando-os despojados de seu conteúdo enganador, é idéia chave, a ser seguida por muitos artistas da época.²²⁸

Essa consciência do que os meios de comunicação e suas tecnologias são capazes de transformar a sociedade foi também amplamente percebida não só na análise que Geraldo de Barros fez, mas também em dois importantes críticos brasileiros: Mário Schenberg e Mário Pedrosa.

Para Schenberg, em texto escrito na década de 1960²²⁹, a produção artística do período vivia profunda transformação ganhando estado de revolucionária, mas esse era um estado ainda inconsistente, pois a cultura ocidental não havia se adaptado à nova situação que a indústria proporcionou, inconsistência essa que vinha desde a primeira Revolução Industrial que acabou

²²⁶ MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 34.

²²⁷ Ibid., p. 38.

²²⁸ ANDRADE, Marco Pasqualini de. **Projeto, proposição, programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais – São Paulo – Anos 60 e 70**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 1998, p. 22.

²²⁹ SCHENBERG, Mário. Caminhos da arte atual. In: SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 203-205.

influenciando a cultura e a arte de maneira geral antes do século XVIII. E é a partir da influência das inovações eletrônicas e cibernéticas da segunda Revolução Industrial sobre a cultura que Schenberg vê como a declaração clara de um estado de crise da arte que para ele, se traduziu nas vanguardas históricas. Essa influência é percebida pela radical transformação que os meios de comunicação passaram devido ao desenvolvimento tecnológico que inevitavelmente afetou toda a cultura moderna. “É importante observar que o emprego dos novos recursos tecnológicos em arte corresponde às novas necessidades de comunicação artística, que não poderiam ser atendidas pelas técnicas e materiais tradicionais.”²³⁰

Em sua análise, Schenberg se volta para trabalhos onde a tecnologia é aplicada diretamente, ou seja, obras que utilizam mecanismos eletrônicos ou mecânicos em sua produção. Mas o crítico chega a uma conclusão importante: é a partir da aproximação da arte com a indústria, seja ela relativa à comunicação ou não, que o público começa a também se sentir mais próximo das obras.

Schenberg não deixa de mostrar plena consciência do momento em que vive, com observações que se assemelham as dos teóricos estrangeiros que vimos no primeiro capítulo:

[...] desejo manifestar a minha convicção de que as possibilidades das formas tradicionais de expressão artística, como a pintura, a escultura, o desenho e a gravura, não estão esgotados, como se diz freqüentemente. Sofrerão, sem dúvida, transformações e se beneficiarão de novos materiais.²³¹

Essa importância dada ao espectador, ou participante se preferirmos a definição que Hélio Oiticica utiliza, também é percebida em textos de Mário Pedrosa, que chega inclusive a definir seu conceito de arte pós-moderna²³², proposto antes mesmo das discussões internacionais. Além da participação do espectador, outra característica da arte pós-moderna para Pedrosa é sua ligação com a comunicação de massas e a tecnologia eletrônica²³³ que desencadearam um novo estado da arte que difere do estado moderno na qual a unicidade da obra começa a se perder. Dentro dessa mudança de estado da arte, Pedrosa atribuía à *pop art* uma grande contribuição, sendo assim o mais importante movimento que definiria a arte pós-moderna.

A pesquisadora Otília Arantes²³⁴ percebe inicialmente determinado otimismo de Pedrosa perante os meios de comunicação de massa, pois eram neles que o crítico via inicialmente um

²³⁰ SCHENBERG, Mário. Caminhos da arte atual. In: SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 204.

²³¹ Ibid., p. 205.

²³² PEDROSA, Mário. Bienal e participação... do povo. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 187-191.

²³³ PEDROSA, Mário. Crise do condicionamento artístico. In: Ibid., p. 87-92.

²³⁴ ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Página Aberta, 1991, p. 137-151.

importante veículo que poderia promover discussões sociais para a população. Mas esse otimismo em pouco tempo se exauriu, uma vez que Pedrosa passaria a temer o poder de alienação e manipulação que a comunicação de massa pode exercer sobre a população. Poder esse que era bastante claro na complacência que, como já vimos, o crítico percebia na *pop art*. O texto *A passagem do verbal ao visual*²³⁵ escrito por Mário Pedrosa no ano de 1967 discute essas questões.

No texto, o crítico afirma que já em 1950, no auge da produção concretista, percebia-se que a linguagem da visão determinava a consciência das pessoas e que isso era um reflexo das produções da arte moderna que lutavam a favor do visual. Nos anos 1960, o cinema e a comunicação de massa acabaram exercendo esse papel de modo mais eficiente. Pedrosa reflete sobre esse fato de maneira bastante semelhante ao pensamento de McLuhan:

A informação é senhora do mundo, e na medida em que o impacto da tecnologia cresce, maior a predominância do papel da informação para a definição da representação do mundo. Esta se modifica radicalmente porque as informações do real que o homem acumulara consigo através de experiências e conhecimentos acumulados são submergidos por esquemas cada vez mais abundantes de informação trazidas pelos processos tecnológicos mecânicos. Enquanto o mundo de informações do real prende os homens ao seu meio por assim dizer natural, um mundo novíssimo ou ‘puros mundos de percepção’, produtos principalmente do cinema e da televisão, atuam, modificam o real imediato, incorporando-o a eles e se incorporando neles.²³⁶

Para Pedrosa, não existe necessariamente uma reflexão do homem sobre o meio, mas sim uma sobredeterminação do meio sobre o homem de modo decisivo, complexo e maciço. A cultura de massa distribui informações, que na sua maioria, não vem do meio da massa e nem de nada que a massa se relacione à primeira vista. “A avalanche de informação submerge a todos, elite e massa.”²³⁷ Assim, Pedrosa conclui que o pensamento geral dos intelectuais não deve mais servir como modelo, pois os intelectuais também estão submersos nessa avalanche notadamente visual, e não a controlam melhor que ninguém. O crítico afirma que a partir de 1967, essa submersão se torna mais densa e o conflito entre o verbal e o visual mais ácido. Quando o homem se vê submisso às expressões de ordem visual, restando ao verbal os domínios do pensamento científico e lógico e também no cotidiano, como a conversa, por exemplo. Para a Pedrosa, essa situação é radicalmente nova e esse conflito vem da dominação da cultura de massa.

A substituição do verbal pelo visual apresenta-se como uma derrota do saber em face das conseqüências da participação do real. Faltam-lhe todos os meios culturais de que

²³⁵ PEDROSA, Mário. A passagem do verbal ao visual. PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 147-151.

²³⁶ Ibid., p. 149.

²³⁷ Ibid., p. 149.

dispunha outrora. No mundo dos artistas existe por isso mesmo o desconforto. Outrora, em nome da perspectiva, Piero della Francesca e Ucello nos davam uma perfeita representação do mundo do Renascimento. Picasso, ainda, o gênio parasita por excelência, passeou pelos museus europeus, pelas coleções etnográficas e alguns sítios sagrados e nos trouxe dessas incursões uma representação do mundo visual daqueles povos primitivos; mas hoje isso é impossível. Os artistas da *op'art* brincam com aparelhos eletrônicos ou com a luz para nos chamar a um canto e nos divertir. Os da *pop* juntam o que podem para nos impor algo que não é nem um conceito, nem uma forma, nem uma representação. Esta – do mundo – já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas de comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles.²³⁸

Para o crítico, essa alienação não era tão nítida nas obras brasileiras. Otilia Arantes esclarece:

Enquanto o *pop* americano procurava aprisionar o insólito na redundância da comunicação de massa, o *pop* brasileiro, longe de ser apenas um decalque do original metropolitano, conseguia colocar a redundância, prezada pela matriz, a serviço da revelação do insólito: a infra-realidade detectada pela ação e não estilizada por uma prática da cumplicidade na alienação. Ultrapassava-se a Arte na esteira de uma práxis responsável por uma nova relação com o mundo, como o demonstravam as obras de Oiticica, Gerchman ou Antônio Dias.²³⁹

Deste modo, ao analisar as reflexões de Geraldo de Barros, Mário Schenberg e Mário Pedrosa vemos como a proximidade da produção artística brasileira com os processos industriais gerou um inevitável contato com a cultura de massa, fazendo com que a imagem se torne algo extremamente necessário nesse processo que busca uma desalienação do indivíduo perante a dominação da comunicação de massa. É, portanto na percepção dessa dominação visual que os artistas brasileiros começam a voltar o seu olhar para o tipo de imagem que vem sendo produzida com o intuito de subvertê-la. Essa subversão, como veremos, não se dá apenas na apropriação dessas imagens, mas também pela apropriação de processos semelhantes à própria produção industrial para a construção das obras que também questionam os tradicionais valores da arte enquanto instituição. Importante ressaltar que o contexto político do país também influenciou de maneira maciça nessa relação entre a cultura de massa e arte, pois mesmo censurados, os meios de comunicação refletem o estado de repressão que nosso país passava.

Pudemos ver até agora como a arte no Brasil dos anos 1960 se posicionou perante a arte estrangeira. Procurando uma libertação de nossa dependência histórica, nossos artistas e críticos se mostraram extremamente autônomos em suas produções artísticas e teóricas deixando claro a

²³⁸ PEDROSA, Mário. A passagem do verbal ao visual. PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 151.

²³⁹ ARANTES, Otilia B. F. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 1991, p. 145-146.

possibilidade de produzir obras tão consistentes como os europeus e americanos não só à partir da situação social, econômica e política do país, mas também sem desconsiderar as importantes contribuições dos artistas estrangeiros.

A partir do próximo capítulo conheceremos a obra de Rubens Gerchman e Nelson Leirner, importantes artistas do período que mostraram total autonomia em sua produção marcadamente experimental. Como veremos, esses dois artistas trouxeram importantes discussões sobre a apropriação de imagens a partir da relação com processos industriais.

Vejamos então como esse processo se dá dentro da produção desses dois artistas.

Capítulo 3:
Enfoque apropiacionista nas obras de
Rubens Gerchman e Nelson Leirner.

3.1 Rubens Gerchman, o rei do mau gosto.

Meu nome é Rubens Gerchman, tenho um metro e setenta de altura, minha carteira de identidade é 1566166, sou pintor. Tenho 24 anos, pinto desde os 14. No começo, eu achava que me fechando no meu ateliê, rodeado de todos os objetos que me impressionavam, eu poderia trabalhar na mais total solidão. Percebi depois que meu trabalho chegava aos outros, que um monte de coisas que me preocupavam diziam respeito a muito mais gente. A realidade coletiva, a solidão individual, isso me preocupa. Leio muito jornal, é onde eu recolho a maior parte de meu material de trabalho. Abro o jornal e dou de cara com a história do João que fez o impossível para virar manchete, para deixar de ser um desconhecido com apenas, número de carteira de identidade. Sinto suas aflições, ódios e paixões, sua imensa solidão.²⁴⁰

Rubens Gerchman

Gerchman nasceu em 1942 no Rio de Janeiro e morreu em São Paulo no ano de 2008. Durante toda a sua carreira transitou pelas duas cidades, mas foi no Rio que encontrou o tema para a maioria de suas obras: o subúrbio. Começou a produzir jovem, com 24 anos já era um dos principais nomes da arte no Brasil.

Filho de um imigrante russo que trabalhou no Brasil como desenhista e publicitário e de uma brasileira descendente de russos, que produzia bordados e tapetes, Gerchman morava em frente ao populoso Edifício 200, atual Edifício Richard, da Rua Barata Ribeiro na capital carioca que impressionava o artista com sua variedade de pessoas e acontecimentos. Entre 1962 e 1963 trabalhou como diagramador da revista *Sétimo Céu* da Editora Manchete, tendo forte contato com fotonovelas, correios sentimentais e horóscopos. Assim “[...] pisando em duas realidades, ele concentra a atenção no que serão seus temas fundamentais: o sentimento do amor e o compromisso com a realidade, tudo inundado pelo mundo das palavras.”²⁴¹

Inicialmente sua produção lança um olhar basicamente para a multidão espremida em espaços públicos, uma multidão que vira uma grande massa de pessoas que perdem nela sua individualidade, pessoas que se deformam e se misturam criando uma espécie de monstro de mil expressões. A obra *Futebol*, de 1965 é um belo exemplo:

²⁴⁰ GERCHMAN, Rubens apud VER OUVIR. Direção: Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966. 1 filme (20min), son., color.

²⁴¹ ESCALLÓN, Ana Maria. A estética de uma conduta humana. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994, p. 25.

Figura 29: GERCHMAN, Rubens. **Futebol.**



1965. Tinta industrial sobre madeira compensada. 100 x 70 cm. Coleção particular.

Fonte: PECCININI, 2000, p. 102.

Já nessas primeiras obras de Gerchman, o caráter gráfico se destaca. A composição da obra se divide em áreas retangulares remetendo-se a organização formal das obras concretas. As formas têm um contorno bem definido e são preenchidas com cores uniformes. Esse tratamento gráfico vem da própria comunicação de massa que utiliza técnica semelhante. Assim a população é vista também através das linguagens da cultura de massa que mais lhe atinge: o jornal e o cartaz. O crítico brasileiro Wilson Coutinho busca uma relação dessas obras com a construção do cartaz publicitário e examina o caráter gráfico das pinturas de Gerchman entendendo-o como metáfora da própria visualidade urbana:

Quando se diz que Gerchman é um artista essencialmente gráfico é preciso entender que foi esta a melhor maneira de fazer vir à luz, sem o exagero do naturalismo, nem a contundência do expressionismo [...], as condições da cidade moderna – da cidade moderna latino-americana, pobre e rica, alucinada e caótica. Aqui, o cartaz, emblema das informações que uma cidade recebe, introduz na obra como metáfora da visualidade urbana.²⁴²

²⁴² COUTINHO, Wilson. Esse teu olhar quando encontra o meu. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, p. 10.

Essa ideia do tratamento gráfico como metáfora da visualidade urbana ronda toda a produção pictórica de Gerchman, principalmente a dos anos 1960 e 1970. Mas é interessante ressaltar que não é qualquer visualidade urbana, mas apenas aquela que se refere claramente à figura humana. Pode-se dizer que o principal tema de Gerchman nessas pinturas não é a cidade nem sua visualidade, mas sim a figura do ser humano filtrado pela própria cidade e pela visualidade da cultura de massa. O próprio Gerchman analisa seus trabalhos: “O que a meu ver melhor caracteriza o homem moderno é a multidão. Acredito que minha principal responsabilidade é a de dizer: quero pessoalmente uma arte de conteúdo em que o homem seja sempre a medida. Faço uma arte urbana e escolho meu material do dia-a-dia.”²⁴³

A produção de Gerchman é vista como pioneira na arte no Brasil, por ser um dos primeiros artistas que lançam sobre a cidade um olhar tão devastador e dramático, uma cidade nova que ainda buscava suas definições. O crítico de arte Wilson Coutinho, percebe esse momento:

Sem se deleitar com a nostalgia da mitologia política os anos 30 e da modernização varguista, Gerchman passou a olhar a cena urbana de modo direto, contundente. Isto é, sua historicidade é o presente, as coisas presentes. [...] Quando ainda convivíamos numa mistura de arcaico e moderno, entre o campo e a cidade, Gerchman percebeu a ‘coisa direta’.²⁴⁴

Paulo Reis também percebe de maneira mais pontual a diferença entre as questões sociais em Gerchman e nos pintores modernistas:

Em seu trabalho a figuração social saía da representação “clássica” do homem e mulher nordestinos, do imigrante ou tipo regional, freqüente em certa pintura social brasileira, para a vida suburbana das cidades. Deixava-se de lado uma tradição social da pintura brasileira (Portinari, Di Cavalcanti, Sigaud, Lívio Abramo) ao afirmar a imediatez da mídia impressa. Seus personagens, formados por uma nova classe média nacional que absorvia os novos valores da sociedade de consumo, estavam alheados dos problemas nacionais.²⁴⁵

Dentro dessa utilização da visualidade dos meios de comunicação impressos, Gerchman atribui à obra *Casal Fartura* (também chamada de *Carnet Fartura*) de 1965, o primeiro trabalho que se referia claramente a esse tipo de visualidade: “O quadro-cartaz do Casal Fartura, exposto na ‘Opinião 65’, foi a primeira tentativa de utilizar o cartaz e a imagem de jornal ou revista em um novo contexto: a tela, este lugar sagrado.”²⁴⁶

²⁴³ GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989, p. 14.

²⁴⁴ COUTINHO, Wilson. Esse teu olhar quando encontra o meu. In: *Ibid.*, p. 09.

²⁴⁵ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 104-105.

²⁴⁶ GERCHMAN, Rubens. **Tempo = 1962/1979**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2001B, p. 25.

Figura 30: GERCHMAN, Rubens. **Carnet Fartura.**



1965. Acrílico sobre tela. 210 x 120 cm.

Fonte: MAGALHÃES, 2006, p. 50.

A obra tem uma referência direta à estética do jornal e dos cartazes. As cores da pintura são basicamente o preto e o branco, todo o volume dos rostos é eliminado pela planaridade de suas formas, o rosto é branco e a sombra preta, praticamente não existe variação tonal. O enquadramento formal dos retratados tira suas identidades, é o anônimo representado. A frase “Vai comer e morar, um ano de graça com toda família” é construída com os típicos jargões no infinitivo impessoal das manchetes de jornais populares. A visualidade dessa obra, e de muitas outras, também é semelhante à estética das ilustrações em xilogravura dos cordéis nordestinos, mostrando assim a pluralidade cultural que as classes baixa e média do Rio abarcava. O aspecto visual das obras desse primeiro período, chamado de realistas por alguns críticos, denotam certo mau-acabamento. Um aspecto grosseiro que não deixa de ser notado, que reflete não só a condição precária da população como a própria precariedade do meio de comunicação da qual as imagens se referem, um meio “frio”

se utilizarmos a definição de McLuhan. Para Mário Schenberg, esse aspecto grosseiro é definidor para a arte produzida nos anos 1960, que ele denomina de “novo realismo”:

Nas obras do novo realismo, a preocupação com o requinte artesanal é inexistente. O desinteresse por esse requinte corresponde naturalmente ao que se manifesta pelo material nobre ou precioso, decorrendo das raízes antiaristocráticas do novo humanismo. Há preferência pelo emprego, utilização de imagens habituais, até estereotipadas, e por objetos de emprego corrente. A qualidade que os objetos adquirem, quando usados pelo homem, é considerada como eminentemente artística.²⁴⁷

Mauro José S. R. Costa ainda tem uma outra interpretação sobre esse aspecto:

A maioria dos seus trabalhos nessa linha se utiliza e atua como comentário à iconografia da imprensa e dos mídia visuais. O tratamento que ele dá a essas imagens estabelece um diálogo crítico com o sistema dos mídia. Parece que faltam pedaços. Há um proposital ar de rascunho, de dissimetria, de erro que exige o acabamento, a participação do expectador.²⁴⁸

Costa retoma então na obra de Gerchman, o recorrente conceito de “obra-aberta”. Percebe nesse aspecto inacabado das obras, uma deixa para que o próprio espectador o acabe, mas acredito que a obra de Gerchman se mostra aberta não por esse sentido literal de acabamento, mas pela possível identificação do espectador na própria obra. Ao se ver retratado na pintura, o habitante dessa cidade desolada acaba construindo por si próprio suas próprias conclusões e aproximações com o seu dia-a-dia, esse aspecto canhestro do trabalho apenas contribui para que essa aproximação ocorra.

Gerchman procura esse contato direto com a população não apenas ao expor suas obras nas galerias, mesmo porque o público que frequenta esses espaços sempre foi de elite, mas também devolvendo suas produções aos lugares de origem: o jornal. Gerchman afirma que procurava esse aspecto sintetizador em suas pinturas para que as mesmas se reproduzissem bem se publicadas no jornal. “Eu fazia trabalhos que reproduzissem bem no jornal [...]. Tinham que ter contrastes fortes e se limitar às linhas essenciais.”²⁴⁹ Aqui se torna clara a intenção do artista com a apropriação de imagens, fatos e até da linguagem dos jornais em sua produção.

Em 1966, Gerchman participa juntamente com os artistas Antonio Dias e Roberto Magalhães do curta metragem *Ver ouvir* dirigido por Antonio Carlos da Fontoura e que foi exibido na exposição *Nova Objetividade Brasileira*. O curta se torna um interessante registro do pensamento inicial de Gerchman, e dos outros artistas, sobre sua própria produção. No filme Gerchman, pela

²⁴⁷ SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 185.

²⁴⁸ COSTA, Mauro José S. R. O cotidiano tragicômico de Gerchman. **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, ago de 1979, p. 32.

²⁴⁹ GERCHMAN, Rubens apud CRÔNICA do mundo cão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 jun. 1987, p.2.

primeira vez leva sua obra para as ruas onde o contato real com a população é enfim efetuado. O artista atribui essa experiência proporcionada pelo filme como algo que o fez pensar sua própria produção: “Para mim, essa experiência foi vital. Quanto à maneira de encarar os quadros e objetos feitos até então, tive de rever meus pontos devista [sic], após esse contato do meu trabalho com a rua”²⁵⁰:

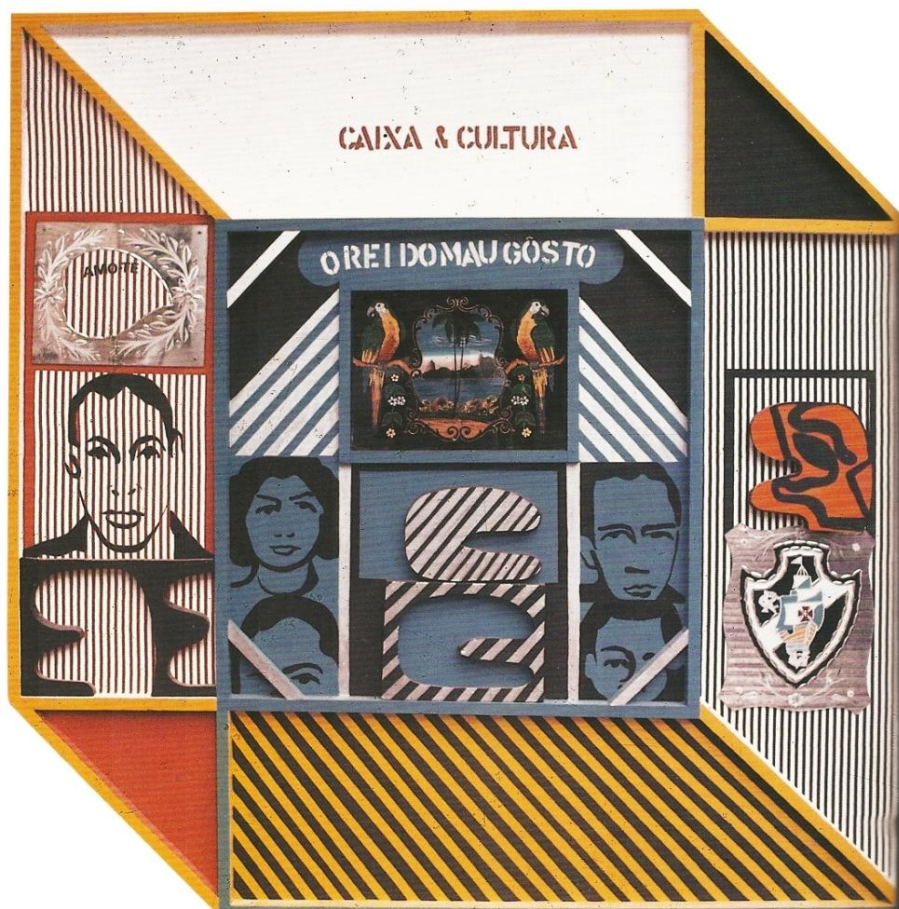
Figura 31: Frames do filme *Ver Ouvir* de Antonio Carlos da Fontoura.



Dentre as obras que Gerchman levou para as ruas, está *Rei do mau gosto*, de 1966:

²⁵⁰ GERCHMAN, Rubens. Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente. **GAM**, Rio de Janeiro, nº7, jun. 1967, p. 13.

Figura 32: GERCHMAN, Rubens. **Rei do mau gosto**.



1966. Espelhos, asa de borboleta e madeira pintada com tinta acrílica. 200 x 200 cm.
Fonte: GERCHMAN, 2007, p. 24.

Rei do mau gosto faz parte das várias caixas que Gerchman produziu que na verdade são madeiras pintadas e com alguns objetos colados que simulam a tridimensionalidade de uma caixa. A obra é uma declaração clara do interesse do artista pela estética *kitsch*, tanto execrada pela dita “alta cultura”. Retratos de anônimos, araras, a paisagem tropical do Pão de Açúcar no Rio de Janeiro, um bibelô do time do Vasco e um espelho com ornamentos decorativos gravados são envolvidos por um padrão listrado em direções e cores diferentes que podem até remeter às faixas de pedestres. Assim o *kitsch* se torna “[...] um desafio às tradições, um modo de assumir o mundo do contexto: analogias que se movem entre a cotidianidade espontânea dos referentes visuais comuns e a tirania da conduta das tradições.”²⁵¹

²⁵¹ ESCALLÓN, Ana Maria. As palavras e as coisas. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994, p.43.

Durante o filme, enquanto pessoas circulam entre os trabalhos e imagens de apartamentos aparecem, Gerchman reflete sobre a simbologia da caixa em seu trabalho:

O mundo é uma caixa e o homem dentro da caixa. É ela que foi sua primeira morada, que é o lugar para onde ele volta depois do trabalho, onde faz amor, para onde irá depois que tudo acabar. A caixa é para mim o próprio limite do homem, esse homem condicionado pelas grandes verdades fabricadas, esse homem a quem a realidade assusta tanto que às vezes como solução, só resta desaparecer.²⁵²

Esse recurso de fazer obras em caixas ou de simulá-las acabou se tornando uma sensação para vários artistas dos anos 1960 chegando até a existir um salão de artes só para caixas. Mário Pedrosa afirma que grande parte dessa produção era apenas modismo ou uma maneira mais fácil para que os artistas ganhassem espaço e que poucos artistas sabiam utilizar esse recurso com tanta maestria como Rubens Gerchman. A análise que o crítico faz das caixas do artista é extremamente contundente e facilmente expansível para toda a sua obra. Para Pedrosa, Rubens Gerchman faz as caixas partindo da redundância, usa

[...] os materiais que a civilização da vulgaridade oferece, mas em nome de uma idéia que não visa à criação do insólito pelo insólito, e sim a uma participação do coletivo. As Caixas de Morar [série de trabalhos do artista da qual *Rei do mau gosto* faz parte] de Gerchman não são um insólito na redundância do cotidiano, para retificá-lo (mensagem surrealista) ou para comprazer-se nele (mensagem da *pop'art*) mas numa redução radical do real dado. Eles [os artistas brasileiros Hélio Oiticica e Rubens Gerchman que, para Pedrosa, utilizavam a caixa qualitativamente] nos propõe uma reedificação eugênica do futuro. É uma caixa de subdesenvolvido. Daí seu mérito. A objetividade de sua démarche não está na construção extrovertida de sua prática. O insólito não está no cotidiano fundado no uso e na rotina. O insólito aqui é a infra-realidade, ou a realidade que está por baixo das estruturas e não demandando o poeta para detectá-lo, mas uma ação, um acontecimento para encontrar a lei de uma realidade que o produz. A relação redundância-insólito é assim invertida. Em Gerchman e em outros a redundância é que revela o insólito e o que lhes sai das caixas, por exemplo, não é nenhum exército da auto-expressividade, mas um esforço de construir uma nova relação com a realidade.²⁵³

Como vimos, Pedrosa relaciona toda a obra de Gerchman à realidade, mas não apenas a obra final, mas também o que ela se apropria e a “infra-estrutura” usada para construir a obra, em uma redundância que denota toda a “infra-estrutura” da própria realidade.

Em *Rei do mau gosto* vemos que Gerchman não se apropria apenas de imagens e da linguagem da cultura de massa, mas também dos objetos e materiais que ela produz. A reflexão de Gerchman sobre sua produção posterior onde esses objetos e materiais industriais são mais exaltados

²⁵² GERCHMAN, Rubens apud VER OUVIR. Direção: Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966. 1 filme (20min), son., color.

²⁵³ PEDROSA, Mário. Crise ou revolução do objeto. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 162.

cabe perfeitamente para esses trabalhos nos quais a técnica da pintura se mistura com a *assemblage*: “Os materiais industriais – plásticos, resinas – estão para a segunda metade do século XX como os óleos para a Renascença. [...] O objeto industrial será a verdadeira expressão de nossa época.”²⁵⁴ Inevitável assim a comparação com Duchamp, mas aqui a apropriação vem para falar de seu próprio lugar de origem, é escolhida a dedo pelo artista que vê nela uma forte carga simbólica e não como nos *ready-mades* dadaístas onde se procurava uma impessoalidade na escolha. Um *ready-made* onde a apropriação não se limita a objetos, mas também a imagens e linguagem.

O professor João Adolfo Hansen percebe essa diferença entre a apropriação de Gerchman e de Duchamp e ainda vai mais longe:

[...] o trabalho de Gerchman lembra, pelo seu efeito, o *ready made* de Duchamp, ainda que divirja quanto ao processo de seleção: talvez seja mais conhecido, inclusive, pela retomada voluntária, muitíssimo intencional, daqueles objetos culturais que, devido a seu efeito estético, os códigos altos determinam como de ‘mau gosto’ e ‘mentira’, relegando-os ao limbo infeliz de um subconsumo fetichista. Gerchman os retomaria, enfim, e, pelos efeitos da paródia e crítica, conseguidos quando desloca o *Kitsch* de seu circuito habitual de consumo ‘agradável’, ele os repropria como alegorias, ou seja, como o lugar de algo que é *nonsense*, a miséria nacional. Trata-se daquele material que se impõe como um impensado, como uma presença invisível na cultura, e do qual ninguém (praticamente ninguém) se ocupa como tema significativo, devido à sua naturalização progressiva e progressista (principalmente a partir dos anos 60) e à sua obviedade residual e besta, insignificante, não obstante obsedante: o anúncio de profissões que nos asseguram o futuro em ônibus e trens do subúrbio, a foto erótica, a crônica policial como narrativa que naturaliza a violência e os distintivos de quadrilhas, o motel e o imaginário da transgressão, os anúncios de neon, certo olhar de ressaca da mulata carioca sobredesteminada, araras bêbadas de tropicalidade, os nome duplos da pequeno-burguesia em esperançoso arrivismo aberto ao talento, a ambiência macha e desoladoramente precária do restaurante-beira-de-estrada, o concurso de miss e o futebol e o carnaval, a pura dedicação da professorinha primária em tudo, a página sentimental, os desaparecidos não só nos jornais, cachorros mortos nas ruas, policiais vigiando, o sol batendo nas frutas – enfim, uma proliferação selvagem de objetos, hábitos, situações, lembranças, signos e seres humanos heteróclitos, mistura caótica cujo princípio organizador é a bestice que se dá na aparência como não-histórico na história, como inconsciência do inconsciente etc. Como falar da estupidez sem a arrogância de não ser estúpido?²⁵⁵

Dessa maneira, Hansen condensa as principais questões poéticas que permeiam o trabalho de Gerchman, detectando na sua produção o grito confuso da cidade.

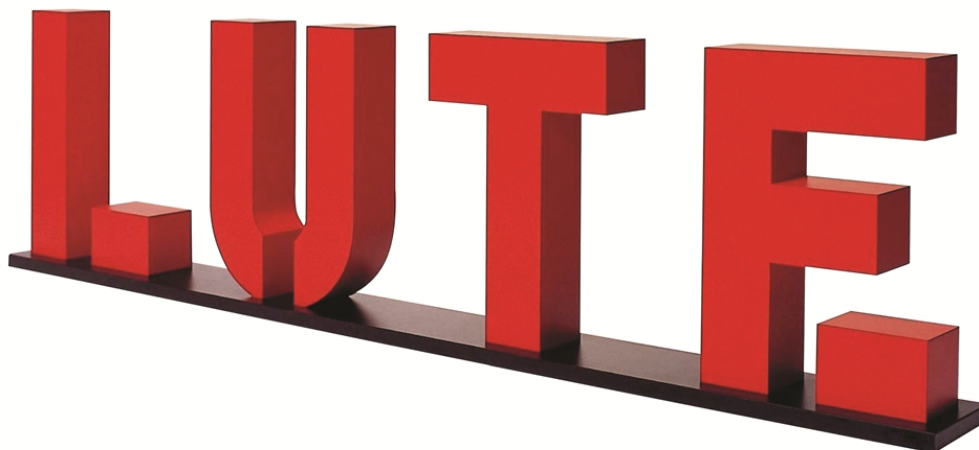
Dentre esses vários elementos presentes na obra do artista, a palavra sempre foi vista como essencial ao seu trabalho. Inicialmente veio junto com a visualidade da própria cidade, mas depois foi ganhando cada vez mais espaço que chegou a ser responsável por considerável parte da significação das obras. Mas a palavra foi se destacando na obra que chegou a superar a própria imagem se

²⁵⁴ GERCHMAN, Rubens apud LAUS, Harry. O problema das caixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan 1967, Caderno B, p.2.

²⁵⁵ HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. **Arte em revista**, nº 7, ano 5, ago. 1983, p. 28.

tornando autônoma no espaço. *Cartilha do superlativo*, por exemplo, são esculturas de grandes palavras que colocadas em determinados ambientes chamavam a atenção pela sua própria redundância (como a imensa palavra *AR* feita de acrílico transparente com algodão dentro colocada ao ar livre) como se clamassem por algo perdido. *Lute*, de 1967, faz parte dessa série:

Figura 33: GERCHMAN, Rubens. **LUTE**.



1967. Madeira e fórmica. 600 x 220 cm.
Fonte: GERCHMAN, 2007, p. 4-5.

“LUTE na calçada, em vermelho, é a conquista na rua, o superpanfleto, a origem que se busca, re-busca da comunicação, o grito munchiano que se repete”²⁵⁶, afirma Oiticica. Quando Gerchman fala que com o filme *Ver ouvir* ele reviu alguns de seus pontos, ele não explicita quais seriam esses pontos. Mas o fato é que com *Cartilha do superlativo*, Gerchman realmente encontra um contato direto com a população urbana, é evidente que as obras desta série participaram de várias exposições dentro de instituições, mas elas só têm seu real significado contemplado quando colocadas nos ambientes a que se referem. Os trabalhos dessa fase de Gerchman foram produzidos ou concebidos entre 1967 e 1972 quando o artista morava na cidade de Nova York e teve contato com a arte conceitual. Eles são marcados por uma temática conceitual e semântica da palavra e pela sua própria produção, onde materiais e processos industriais foram largamente utilizados.

Gerchman ao voltar dos Estados Unidos, no ano de 1972, produziu um filme, ainda no espírito de suas obras americanas, chamado *Triunfo Hermético*, onde além de produtor, foi também roteirista e diretor. Segundo o próprio Gerchman²⁵⁷ esse contato direto com a indústria

²⁵⁶ OITICICA, Oiticica apud ESCALLÓN, Ana Maria. As palavras e as coisas. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994, p.45.

²⁵⁷ GERCHMAN, Rubens. **Boa noite**. Joinville: Museu de Arte de Joinville, s.d. Folder de exposição.

cinematográfica, no qual nem todas as decisões do trabalho cabiam a ele foi o principal motivo de seu retorno à pintura e de sua poética inicial. Um retorno que não foi nem saudosista nem decadente, pois temos nessa produção pictórica da década de 1970 interessantes apontamentos que refletem inclusive o próprio ato de pintar. Sobre esse retorno ao fazer artesanal na arte, Gerchman declara:

Olha, depois de todas as marchas e contramarchas porque passei nesses anos todos, cheguei à conclusão de que a mão é muito importante. Você só pode comunicar uma idéia completa se deixar a mão inteiramente livre. O gesto é muito importante e as limitações e o ritmo da mão também me interessam muito. Não é que meus quadros sejam lançados na tela de qualquer maneira. Ao contrário, são muito bem elaborados e construídos, inclusive muitos deles obedecem a um rígido princípio geométrico. Mas agora o que me interessa é a emoção, que eu passei muito tempo controlando.²⁵⁸

Essa produção tem um forte caráter hedonista da pintura, mas continua voltado para a realidade vista através de uma estética do *fait-diver*²⁵⁹.

Em 1975, um caso policial amplamente divulgado pela imprensa chamou a atenção de Rubens Gerchman: Maria de Lourdes, estudante de ciências sociais, teria matado seu amante Van, um astrônomo e seus dois ex-amantes, um chofer de táxi e um mecânico de rádio. Inspirado nessa história, Gerchman pinta um retrato de Maria de Lourdes, ou melhor, Mona Lou, *A virgem dos lábios de mel*.

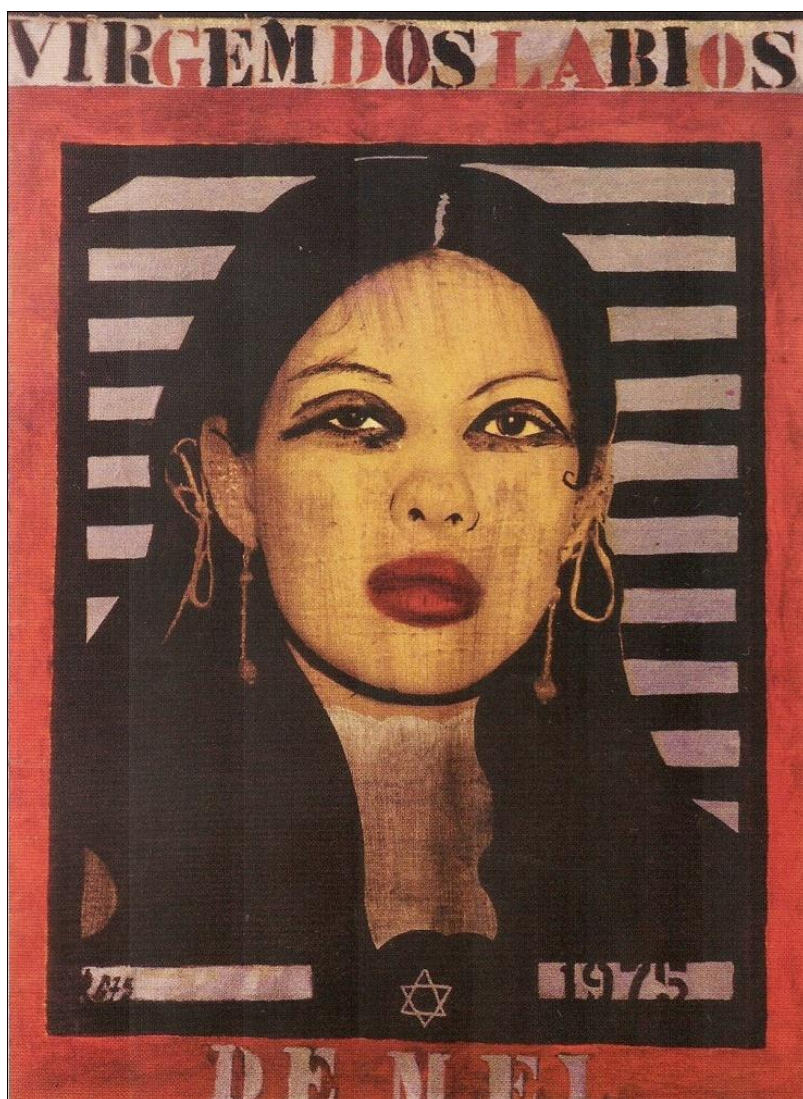
Gerchman confirma quem foi Mona Lou: “[...] um personagem das páginas de crime, [...] matou várias pessoas com a ajuda de seus amantes.”²⁶⁰ Assim, podemos entender o lábio de Lou, tão destacado na pintura, como fonte de um inesgotável e perigoso prazer, capaz de manipular seus amantes para o crime. *A virgem dos lábios de mel* ainda mantém um forte aspecto gráfico, mas as nuances tonais já presentes agregam um volume mínimo ao rosto marcante de Lou. O padrão com listras é retomado aqui, assim como o uso da palavra que agrega sentido narrativo ao trabalho.

²⁵⁸ GERCHMAN, Rubens. **Boa noite**. Joinville: Museu de Arte de Joinville, s.d. Folder de exposição.

²⁵⁹ “Em seu sentido mais comum, um *fait divers* é a seção de um jornal na qual estão reunidos os incidentes do dia, geralmente as mortes, os acidentes, os suicídios ou qualquer outro acontecimento marcante do dia. O emprego do termo *fait divers* remonta à criação da grande imprensa, ou seja, no final do século XIX. Seu sentido primeiro é de ordem profissional já que designa uma categoria de notícias. Entretanto, um *fait divers* significa igualmente uma notícia de pouca importância, um fato insignificante oposto à notícia significativa e a ao acontecimento histórico. Pode-se dizer, querendo minimizar a importância de um acontecimento: “é apenas um *fait divers*!”, ou querendo valorizar uma notícia: “não é um simples *fait divers*!” Esta ressonância pejorativa relega frequentemente a crônica ao último plano entre as informações dos grandes jornais. Roland Barthes chama, com justiça, esta seção do *fourre-tout* dos inclassificáveis da informação. Os jornais que concedem um grande lugar aos *faits divers*, assim como os semanários que se dedicam a esse gênero, são geralmente considerados como imprensa popular, até mesmo populachos.” (DION, 2007, p. 124-125)

²⁶⁰ GERCHMAN, Rubens apud MAGALHÃES, Fábio. **Rubens Gerchman**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006, p. 35.

Figura 34: GERCHMAN, Rubens. **A virgem dos lábios de mel.**



1975. Óleo sobre tela. 120 x 90 cm. Coleção Particular.
Fonte: MAGALHÃES, 2006, p. 58.

O retrato de Lou é retomado em vários outros trabalhos de Gerchman dessa época. Algumas obras focam geralmente os olhos e a boca da personagem e outras fundem seu rosto a um corpo outro, como ao corpo de *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci ou d'*A negra* de Tarsila do Amaral. Gerchman chama essa série em que se apropria de outras pinturas de *Transferências*, devido ao meio técnico que essa apropriação é efetuada. Vejamos a obra *Monalou*, também de 1975:

Figura 35: GERCHMAN, Rubens. **Monalou**.



1975. Fotografia e tinta sobre material fotográfico com contato sobre madeira. 128 X 106 cm.

Fonte: MAGALHÃES, 2006, p. 34

Em *Monalou*, vemos um grande deboche ao mistério que *Mona Lisa* tanto proclama e à própria pintura tradicional. Gerchman, ao transpor o rosto reproduzido de Lou em *Monalou* ironiza o próprio *status* da arte que se mantém a tantos anos ligada à elite e distante de anseios populares. Uma antropofagia da ironia é vista aqui de modo escancarado, a enigmática *Mona Lisa* sendo devorada por Lou que já devorou tantas outras pessoas. A pesquisadora brasileira Heloísa Buarque de Holanda analisa as produções de Gerchman em que as mulheres são figuras centrais e percebe nelas um discurso feminista inexistente na produção dos anos 1960 e 1970. Na análise, dá destaque a série de retratos de Lou onde relaciona a técnica da transferência com a capacidade da personagem de se transformar para atingir seus objetivos:

É certo que, no caso, o autor aludia à noção de transferência de imagens e representações sugerida pelo caráter generalizante da figura de Lu, a mulher Macunaíma, diabolicamente ‘sem-caráter’, ora transfigurando-se na enigmática *Mona Lisa*, ora na telúrica Negra tarsiliana, ora na romântica extremada Iracema, nossa virgem dos lábios de mel. Prototípica, misto de anjo e demônio, na realidade Lu é, no contexto desses trabalhos, a mulher vital, liberada, sensual, antropofágica e, sobretudo, de forças anarquistas, que

pertubam o juízo e o pincel de nosso artista. No caso, de tal forma envolvido pelo canto da Gioconda cabocla que o procedimento transferências abre-se em várias direções.²⁶¹

Lou, é uma de duas das fortes personagens mitificadas por Rubens Gerchman. A antecessora de *A virgem dos lábios de mel é Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* de 1966. Vista como um dos grandes ícones da nova figuração, sendo chamada inclusive de musa dos tropicalistas. Mas sua importância não se dá apenas como ícone de uma geração, mas por conseguir agregar todas essas grandes qualidades da obra de Gerchman. O próximo capítulo desta dissertação focará em *Lindonéia*, onde será buscada uma análise mais pontual das questões que foram aqui introduzidas como apropriação de imagens e linguagem da cultura de massa, a relação com a população urbana, o anonimato, a agregação de objetos industriais na pintura e o uso da palavra como elemento compositivo e narrativo da pintura. Procuraremos entender como essa obra possa se relacionar com esse início da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil, procurando caminhos que a própria obra inaugurou dentro dessa operação apropriacionista. Mas conheçamos antes a produção de Nelson Leirner, outro importante nome que se relaciona a apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil.

²⁶¹ BUARQUE, Heloísa. Como age um pintor (quando) jovem diante de um tema. In: GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman: o voyeur amoroso**. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1981. Sem paginação. Catálogo de Exposição.

3.2 Nelson Leirner, o apropriador nato.

Nunca pude suportar a seriedade da vida, mas quando o sério se mistura com a tintura do humor, a cor fica mais agradável.²⁶²

Marcel Duchamp

Nelson Leirner nasceu em São Paulo em 1932, é filho do industrial e imigrante polonês Isai Leirner, que posteriormente se tornou figura importante do sistema artístico de São Paulo chegando a ser um dos diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal Internacional de São Paulo. Nelson Leirner também é filho da renomada escultora Felícia Leirner que tem sua obra em acervos de grandes museus do Brasil e do mundo.

A produção inicial de Leirner é voltada curiosamente para a abstração informal. Suas pinturas dessa época foram feitas, em sua maioria, com tinta automotiva que depois de impregnada na superfície pictórica, era queimada com fogo produzindo assim variações tonais e de texturas nos trabalhos. Outros materiais como madeira, ferro e tinta a óleo também eram usados ocasionalmente pelo artista. Tadeu Chiarelli, no livro *Nelson Leirner: arte e não Arte*, percebe que o uso de tinta automotiva nesses trabalhos já mostra a atenção que Leirner tinha com as ofertas da sociedade industrial e o ato de atear fogo sobre as superfícies pictóricas tem em si um caráter performático, uma vez que o perigo do fogo obrigava o artista a usar todo o corpo na execução do trabalho, não somente as mãos.

Figura 36: LEIRNER, Nelson. **Pintura I**.



1964. Tinta automotiva e colagem sobre papel. 84 x 76,5 cm. Coleção MAC/USP. Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 39.

²⁶² DUCHAMP, Marcel apud TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 493.

Dentro dessa produção, um trabalho nos chama a atenção. *Pintura I* de 1964 foi produzido da mesma maneira que os outros trabalhos dessa época, mas com um diferencial: Leirner antes de atear fogo no trabalho, colocou uma imagem reproduzida em *offset* em um grosso cartão para assim cobrir ao redor da mesma com tinta automotiva. Mesmo influenciado nitidamente pela pintura matérica, essa obra mostra, mesmo que timidamente, as preocupações com a cultura de massa e processos industriais que o artista viria a desenvolver em poucos meses.

Sobre esse período, Leirner reflete em entrevista cedida no ano de 2002:

Divido a minha vida em dois períodos: antes da morte de meu pai e depois da morte de meu pai, em 1961. Enquanto eu trabalhei com ele, a arte ficou em um estágio embrionário. Eu não pensava conceitualmente na arte. Ela só começou a se desenvolver a partir de 1962, quando fui obrigado por questões familiares a abrir uma empresa minha e passei a pensar no processo industrial como parte do processo artístico. Mas nem tanto pelo material que a indústria fornecia, mas pelas relações que eu via nela. A indústria era composta por empregados e patrão. Eu era o patrão, embora também fosse um artista de esquerda. Essa consciência a respeito de minha posição eu só comecei a ter com a arte.²⁶³

A produção dessa época, imediatamente anterior à *Pintura I*, foi facilmente aceita pelo sistema de arte paulistano. Leirner atribui essa rápida aceitação aos importantes papéis que seus pais figuravam. O fato de ter suas obras aceitas em salões e de ter exposições individuais em importantes galerias da cidade começou a incomodá-lo, pondo-se a pensar sobre o próprio sistema de arte paulistano e consequentemente a arte enquanto instituição:

Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer, até sem ver seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo.²⁶⁴

Tadeu Chiarelli percebe a obra de Leirner a partir de 1965 em dois grupos: um grupo que usava materiais e objetos industriais ainda com resquícios “expressionistas” como a marca do fogo, a ferrugem e outras marcas do tempo e outro que também usava materiais e objetos industriais, mas com um acabamento mais limpo. Em ambos os grupos começam a aparecer um caráter lúdico que procurava, especialmente as obras do segundo grupo, uma determinada participação do espectador. A obra *Você faz parte II* traz essa participação que o crítico observa:

²⁶³ LEIRNER, Nelson apud FIORAVANTE, Celso. **Nelson Leirner, ainda um ‘maldito’, aos 70**. Jornal Valor. São Paulo. 10/01/2002, p. D8.

²⁶⁴ LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994, p.42. Catálogo de exposição.

Figura 37: LEIRNER, Nelson. **Você faz parte II.**



1964. Madeira, aço cromado e espelho. 111,3 x 111,3 x 10,2 cm.
 Coleção MAC/USP.
 Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 47.

A obra é construída a partir de uma estrutura que se torna presente em inúmeros outros trabalhos do artista em toda a sua produção. É um quadrado dividido em outros 16 quadrados menores. Dentro de cada um dos quadrados um elemento comum é repetido, nesse caso, uma enorme fechadura com uma chave dentro, mas um desses quadrados sempre se destaca por conter uma situação diferente da de seus vizinhos, nesse caso, em uma das fechaduras não se tem a chave, mas sim um espelho. Chiarelli chama essas produções de “jogo”, onde o espectador tenta completar o sentido da obra através de sua própria reflexão sobre o que essa ausência, ou adição em outros trabalhos, proporcionam. Além do próprio espelho que coloca inadvertidamente o espectador dentro da obra, mostrando que ele assim como a obra faz parte do circuito das galerias. O espectador ao se ver na obra, também se vê como parte do sistema artístico. Assim, Chiarelli conclui que são nos trabalhos desse segundo grupo que Leirner se desprende de sua produção informal anterior e do protecionismo proporcionado pelos seus pais e se estabelece efetivamente

[...] na cena artística da cidade e do país por meio de estratégias que, renegando a 'expressividade' e, ao mesmo tempo, a alegorização do poder repressor, instituíram um processo de conscientizar o espectador sobre a arte e suas estruturas de poder. Os procedimentos alegóricos que Nelson usa até hoje, e que surgiram pela primeira vez nos trabalhos apresentados na Atrium [galeria de São Paulo na qual Leirner expõe pela primeira vez esses novos trabalhos], são exatamente isso: processos estruturados de sua poética, e não assuntos ou temas a serem explorados.²⁶⁵

Em 1967, Leirner, vai ao limite dessa discussão entre arte e instituição. Na ocasião do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, o artista mandou para a seleção dois trabalhos que lidavam com a relação entre produto industrializado e sua matéria prima: um trabalho consistia em um tronco de madeira de onde se via recortado a exata forma de uma cadeira tendo ainda uma cadeira pregada ao próprio tronco, o segundo trabalho era um porco empalhado que tinha pendurado em seu pescoço um pernil defumado industrializado, o porco e o pernil estavam enjaulados dentro de um engradado de madeira. Os trabalhos foram aceitos no salão e para surpresa de todos, o artista veio a público questionar quais seriam os critérios do júri para aceitar as obras. Foi a primeira vez que se questionou o porquê de se ter aceitado a obra no salão e não por não ter aceitado. Dos cinco membros do júri, Frederico Morais, Mário Barata, Walter Zanini, Mário Pedrosa e Clarival Valadares, apenas o último não respondeu às publicações de Leirner, deixando claro seu voto negativo, e Zanini apenas se dispôs a conversar com Leirner sobre os seus critérios.

Chiarelli examina as respostas que os outros três críticos²⁶⁶ publicaram em jornais e percebe nelas, além de manifestações nítidas de irritação, tons professorais, insatisfações, ironias e indagações, uma plena consciência de todos os críticos da situação atual da arte, ou seja, Chiarelli viu que a crítica não estava de forma alguma desatualizada ou desinformada da situação atual e internacional inclusive, como Leirner parecia sugerir. Dessa maneira, o crítico brasileiro Agnaldo Farias²⁶⁷ observa que o trabalho de Leirner não se limitou a apenas os objetos entregues ao salão, mas sim a toda essa movimentação por parte do júri uma vez que Leirner se apropria de todo esse reboleio e produz um de seus trabalhos mais célebres, ironicamente denominado como o *Happening da crítica*.

²⁶⁵CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner**: Arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002, p. 43.

²⁶⁶ Ibid., p. 105-113.

²⁶⁷ FARIAS, Agnaldo. A fim da arte segundo Nelson Leirner. In: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994. Catálogo de exposição.

Figura 38: LEIRNER, Nelson. **Matéria e forma: O Porco.**



1964. Porco empalhado em engradado de madeira. 83 x 159 x 62 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: COSTA, 2003, p. 114-115.

Interessante retornar ao pensamento de Peter Bürger sobre vanguarda tendo como exemplo esse trabalho de Nelson Leirner. O crítico alemão constata uma impossibilidade da reutilização do termo vanguarda nas produções internacionais dos anos 1950 e 1960, uma vez que para ele o processo vanguardístico falhou:

O conceito de movimentos históricos de vanguarda os coloca em oposição a todas as tentativas neovanguardistas, que se tornaram características dos anos 1950 e 60 na Europa Ocidental. Embora neovanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à práxis vital dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardísticas. Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos *ready-made* de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o *Urinal* de Duchamp tencionava uma explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o expositor do tubo de estufa anseia para que sua 'obras' consiga ganhar entrada no museu. Assim, o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto.²⁶⁸

Dessa maneira, o *Happening da crítica* dá um passo além no sentido que Bürger percebe, pois Leirner não anseia a entrada de seu trabalho no sistema de arte, mas sim problematizá-la. Sua aproximação com *Fonte* de Marcel Duchamp é óbvia, mas é uma aproximação que se dá no sentido contrário, afinal de contas, “[...] o artista não contesta a desqualificação de sua obra, mas provoca

²⁶⁸ BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 203.

um debate, pelo lado avesso, acerca de sua plácida aceitação.”²⁶⁹ O fracasso da vanguarda que Bürger aponta seria devido ao fato das obras dadaístas serem aceitas no sistema artístico que as próprias obras negavam. Leirner questiona então esse sistema que já abarca as produções de vanguarda problematizando justamente sua validade. O que se ironiza aqui é justamente essa “plácida aceitação” de uma produção de vanguarda, ou neovanguarda, mostrando a clareza com que Leirner opera dentro do próprio sistema²⁷⁰. A partir desse trabalho que causou tanta polêmica, podemos concordar com a pesquisadora Maria Izabel Branco Ribeiro, pois para ela, “[...] apesar de apropriar-se de imagens e objetos preexistentes, Leirner não tem interesse no silêncio e não neutralidade dos *readymades* originais.”²⁷¹

Portanto se percebe por parte do artista brasileiro uma consciência de todo o processo que envolveu as vanguardas históricas européias e que a reutilização desse termo não é apenas uma transposição acrítica do que aconteceu no início do século XX na Europa para a realidade brasileira dos anos 1960, mostrando o que Ferreira Gullar procura defender. O artista tem uma posição definida não somente perante os acontecimentos políticos, sociais e culturais de sua época, mas também de sua própria inserção dentro da história da arte.

Já em 1968, Leirner apresenta *Aprenda colorindo gozar a cor* onde continua problematizando o papel do museu e da galeria na arte. Leirner produziu 150 *outdoors* e espalhou na cidade de São Paulo. Os *outdoors* continham o rosto repetido três vezes e em cores diferentes de uma mulher que aparenta estar em pleno êxtase sexual, além dos dizeres “APRENDA COLORIR GOZANDO GOZAR COLORINDO NELSON LEIRNER” em algumas impressões ou “APRENDA COLORINDO GOZAR A COR NELSON LEIRNER” em outras.

²⁶⁹ LAGNADO, Lisette. O combate entre a natureza fetichista da arte e sua historização. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo: 48 Biennale di Veneza – Padiglione Brasile**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999, p.42

²⁷⁰ Importante destacar que hoje, ironicamente, *O Porco* de Nelson Leirner, sem o pernil no pescoço, pertence ao acervo de uma das principais instituições brasileiras de arte, a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁷¹ RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Nelson Leirner. In: RIBENBOIM, Ricardo (org.). **Por que Duchamp? leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999, p. 58.

Figura 39: LEIRNER, Nelson. **Aprenda colorir gozando gozar colorindo.**



1968 (cópia de 2003). Outdoor. 288 x 436 cm. Coleção particular.

Fonte: COSTA, 2003, p. 68-69.

Ao lembrarmos que 1968 foi o ano da decretação do Ato Institucional nº5 que autorizou a censura, dissolveu o senado e criminalizou os oponentes do governo federal, a subversiva frase “aprenda a gozar” ganha inevitavelmente forte apelo político que busca de algum modo provocar o espectador. O que também não deixa de ser percebido é a apresentação da obra como um *outdoor*, exposto livremente na rua e não mais dentro de um museu ou galeria.

Marco Pasqualini de Andrade lembra que esse trabalho de Leirner foi o primeiro a ser feito em um *outdoor* e que essa prática só apareceria mais de uma década depois em trabalhos de outros artistas. Andrade salienta o fato de o artista usar uma imagem “clichê” como os desenhos para colorir, pois é uma visão mais conhecida das artes plásticas mas que traz consigo a ideia de um jogo provocador:

[...] tal imagem trazia idéia de um processo construtivo, e as palavras “aprenda colorindo” a reforça, na medida em que propõe um envolvimento cúmplice no fazer arte, engajado, mas distraído, divertido, como um jogo, e provocador, na medida em que relaciona o prazer da arte e o do sexo.²⁷²

Através desse jogo criado que Andrade percebe o desejo do artista de se aproximar do público, mas essa aproximação vem com ruídos, pois quando depara com a imagem, o espectador

²⁷² ANDRADE, Marco Pasqualini de. **Projeto, proposição, programa:** imagem técnica e multimeios nas artes visuais – São Paulo – Anos 60 e 70.1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 1998, p. 82.

não sabe exatamente do que se trata e o fato de ser um *outdoor* deixa o espectador em situação mais dúbia ainda. Essa situação de dúvida acabou tombando para o outro lado, pois grande maioria dos espectadores não perceberam que se tratava de um trabalho de arte, mas sim enganosamente de uma propaganda de escola de artes do artista. Assim, Marco Andrade conclui: “Sua atuação é basicamente anárquica. Questionadora, porém apenas parcialmente conscientizadora.”²⁷³

O historiador Paulo Sérgio Duarte, vê nessa peculiar maneira de exposição do trabalho, uma essencial diferença entre a nova figuração e *pop art*, pois é o próprio *outdoor* que é usado em sua dimensão pública nas ruas e não a imagem publicitária que ele geralmente suporta que é transportada para o espaço museológico. Duarte então percebe nessa obra um ataque à institucionalização da arte:

No meio da precariedade geral brasileira e na inexistência de um sistema de arte, já explicitado por manifestações como a organização dos Rex, o artista se compromete diretamente com a sociedade sem a mediação das instituições necessárias à sua prática profissional. Sua obra vai, literalmente, para o *outdoor* por dupla motivação: as instituições não merecem ideologicamente recebê-la pela debilidade que as atravessa desde a ausência de políticas até a omissão dos setores responsáveis, e a sociedade “precisa” dessa informação de natureza artística. O artista age diretamente, queima etapas obrigatoriamente, porque a espera pelas supostas instâncias que deveriam mediar sua prática o levaria à paralisia. Seu trabalho, por isso, é de dupla denúncia: de crítica social, do ponto de vista temático, e de crítica institucional pela própria linguagem a que recorre.²⁷⁴

Paulo Sérgio Duarte ainda escolhe outra obra de Leirner para constatar a diferença entre a *pop art* e a nova figuração, *Adoração (Altar para Roberto Carlos)* de 1966. O trabalho consiste em um retrato de Roberto Carlos, um dos maiores nomes da música *pop* no Brasil, envolto a 12 imagens de figuras de santos católicos variados. Essas imagens são as populares reproduções gráficas de santos perfuradas por onde se passa uma luz. As principais linhas do rosto de Roberto Carlos são marcadas por tubos de neon. Todo esse conjunto de luz pisca na mesma frequência monótona dos anúncios luminosos. Esse conjunto de imagens iluminadas está ainda dentro de um cortinado tubular vermelho que é, por sua vez, antecedido por uma catraca amarela. Assim, ao retirar imagens e objetos da cultura de massa que se referem ao consumo (como o neon, a catraca, o retrato de um ícone *pop* e até o próprio ambiente espetacular criado pela cortina) e a religião, Leirner produz um trabalho que ironicamente discute o endeusamento de ídolos *pop* comparando-os a santos católicos, ironizando assim não apenas a adoração ao ‘Rei’ Roberto Carlos, mas também a adoração do ‘Rei dos Céus’. Paulo Reis questiona:

²⁷³ ANDRADE, Marco Pasqualini de. **Projeto, proposição, programa:** imagem técnica e multimeios nas artes visuais – São Paulo – Anos 60 e 70. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 1998, p. 85.

²⁷⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60:** transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 40.

Ao passar pela catraca, estava-se interagindo com a obra ou concordando com aquela situação? E adentrar o veludo vermelho representava o prêmio para aquela passagem? Ao trazer o universo subjetivo do espectador, seja a religiosidade ou suas referências culturais (mesmo vindas da indústria cultural), Leirner colocava uma dúvida - quem era aquele homem ou mulher, espectador da obra, e qual era sua participação efetiva na obra, ou pensando mais amplamente, na sociedade?²⁷⁵

Figura 40: LEIRNER, Nelson. **Adoração ou Altar de Roberto Carlos**.



1966. Pannel com oleografias, pintura e néon em ambiente cortinado circular precedido por catraca. 201 x 160 x 260 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo.

Fonte:

<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bial/Participantes/Paginas/obras.aspx?obra=69>

A própria imagem do trabalho já consegue se diferenciar da produção *pop* americana, uma vez que aqui o ídolo é ironizado e sua apresentação se dá de uma maneira totalmente diferente das

²⁷⁵ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 149-150.

produções norte-americanas. A apropriação da imagem é direta e não “traduzida”. Essa apresentação acontece de uma maneira peculiarmente típica da produção do artista, pois toda a obra é construída através de junções dos materiais e objetos onde a autografia do artista é inexistente. O que é nítida é a forte ligação com o processo industrial que vem de seu contexto não apenas familiar, mas também social. Essa ideia da industrialização na arte por parte do trabalho de Leirner é esclarecida por Agnaldo Farias:

[...] fiel à sua postura niilista, a convivência nesse meio [industrial] não significou para ele a adesão a um tipo de racionalidade característico do universo da máquina, como a que norteou o desenvolvimento das vanguardas modernas de raiz construtiva em seus diversos matizes, e que teve no Concretismo sua tradução local. A diferença substantiva consistia no fato de que, enquanto a racionalidade construtiva visava imiscuir-se nos objetos do mundo através do *design*, garantindo-lhes uma *boa forma* (numa palavra estetizando-os), a operação de Leirner pautava-se novamente pela peculiar forma de *apropriação* de alguns materiais pouco utilizados na prática artística, ou mesmo na utilização de alguns aspectos do *modus operandi* industrial como parâmetro para aspectos equivalentes da arte.²⁷⁶

Sem dúvida alguma, racionalidade não é um substantivo que se adéqua perfeitamente à produção de Leirner. É inegável a aproximação do artista com a geração concreta, devido principalmente a esse caráter industrial e até na construção de suas obras através de estruturas como em *Você faz parte II* e *Adoração*, mas aproximá-lo dessa ortodoxia industrial seria um engano. A instalação *Tecnologia do Cotidiano* e o consequente *happening Vestidos de Branco* discutem justamente essa relação, ao ser apresentado um trabalho onde efeitos de alta tecnologia são simulados por simples materiais do cotidiano, questionando assim a própria indústria. A instalação e o *happening* ocorreram na Galeria Grupo B na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1979, o próprio Leirner descreve o trabalho:

A idéia surgiu quando muito se falava da tecnologia na arte, multimídia, etc. E, quando percebi que conseguia produzir efeitos psicodélicos colocando a lâmpada ou chama de vela em vidros fantasia, não tive a menor dúvida: produzi, com vidro comum e lâmpadas coloridas comuns, efeitos de um show de rock. Primeiro, fiz a instalação e, no final da exposição, fiz o *happening Vestidos de Branco*.

A instalação foi dentro da Galeria, que era uma casa. Tinha uma ante-sala, que não usei, um corredor comprido onde coloquei, em bases altas, cubos feitos dos mais diversos vidros fantasia com velas dentro que produziam efeitos dos mais variados.

Indo por esse corredor, entrava-se numa sala toda espelhada, cheia de luzes coloridas penduradas no teto, que refletiam nesses espelhos. E, na entrada da sala, você recebia óculos com lentes de vidros diversos, que ao colocar e andar pela sala davam um show de estrelas e riscos coloridos a medida que você ia mudando os óculos.

O material usado para produzir todo esse efeito era tirado do nosso dia-a-dia. Lâmpadas coloridas e vidros de box de banheiro. O efeito imitava a alta tecnologia.

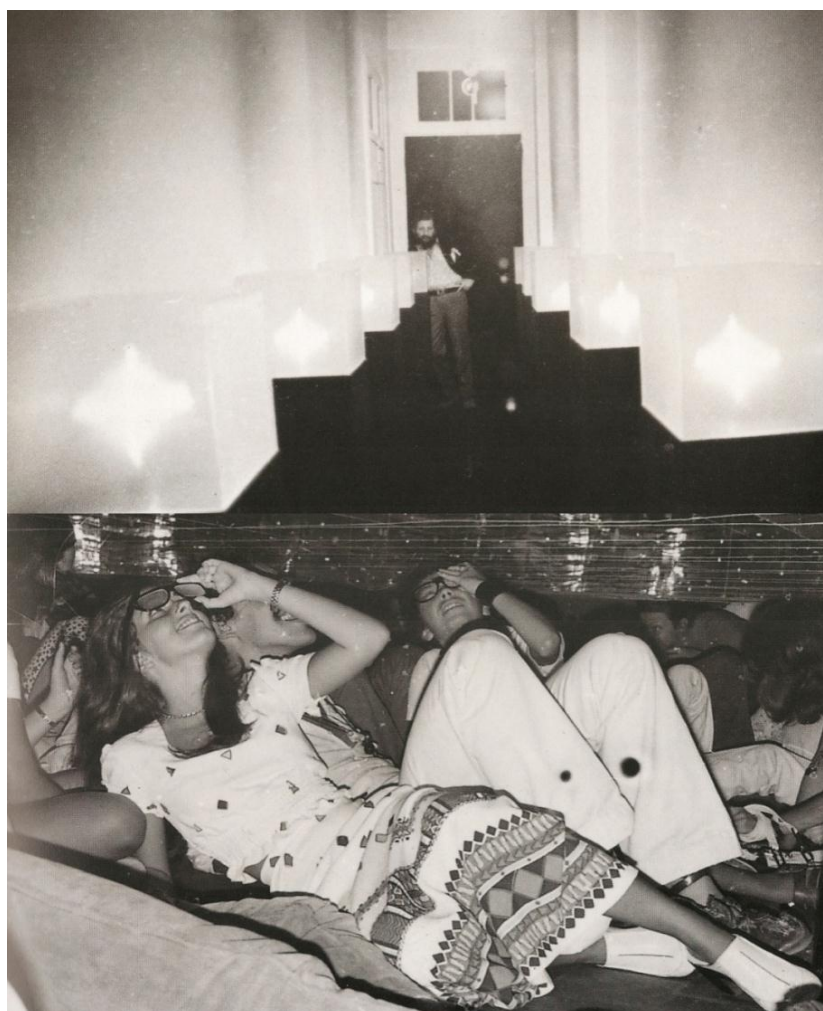
[...]

²⁷⁶ FARIAS, Agnaldo. A fim da arte segundo Nelson Leirner. In: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994, p. 74. Catálogo de exposição.

A partir da instalação fiz o *happening*. O esquema era o mesmo, apenas que, no lugar da sala, armei no jardim da Galeria um pequeno circo de lona espelhada por dentro. Havia, numa altura de uns 40 cm por toda base do toldo, uma rede, como uma tela de galinheiro. Na parte de cima dessa rede caíam fios de luzes coloridas, que refletiam nos espelhos. E também uns 120 óculos espalhados caíam pendurados por fios de náilon até uma altura de 25 cm do chão. Fiz duas sessões à noite, convidando as pessoas a irem vestidas de branco e, quando cem pessoas já se encontravam na porta da Galeria, foi permitida a entrada. E para entrar no pseudo-circo, elas tinham que rastejar, ocupando os espaços deitadas, pois a tela as impedia de ficarem em pé.

Deixei entrar 20 pessoas a mais, para ficarem numa posição não muito confortável, emaranhando-se quase que umas em cima das outras. As portas da Galeria se fecharam e, quando todos estavam já como uma ninhada de bichos brancos, as luzes coloridas se acenderam ao som de um rock pesado, a todo volume, que somente terminou com a intervenção da polícia, pois toda vizinhança reclamou do poderoso rock [...].²⁷⁷

Figura 41: LEIRNER, Nelson. **Tecnologia do Cotidiano e Vestidos de branco.**



1971. Instalação e *Happening*. Dimensões variáveis.
Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 80-81.

²⁷⁷ LEIRNER, Nelson apud CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner**: Arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002, p. 80-81.

Agnaldo Farias aponta que toda essa busca sensorial no trabalho que envolveu música, experiências visuais e corporais assemelha-se aos penetráveis de Hélio Oiticica, uma vez que ambos lidam como uma participação do público voltados para a percepção de sensações.

Dentro ainda desse caráter lúdico e de participação do espectador, mas não se voltando profundamente para questões sensoriais, Nelson Leirner apresenta em 1971 *Múltiplos ao Cubo*. No dia 14 de abril de 1971 Leirner publica, no Jornal da Tarde, instruções de como se fazer um trabalho seu. Os trabalhos resultantes das instruções eram cubos feitos de materiais industriais simples como dados, lâmpadas elétricas e tubos de ensaio. Essa proposta de Leirner retoma assim toda sua discussão em torno do objeto de arte institucionalizado. Mais uma vez a instituição é eliminada e o contato direto com o público se dá através de um meio de informação da cultura de massa, no caso o jornal. Dessa maneira, Leirner não discute apenas a arte enquanto instituição, mas também o próprio processo industrial de produção de suas mercadorias. Chiarelli aponta que esses objetos são feitos basicamente com materiais frágeis como vidro e, portanto, não têm uma vida útil muito longa, mas que na verdade tudo isso não passa de mais uma ironia do artista, afinal de contas, os objetos são facilmente reconstruídos.

Figura 42: LEIRNER, Nelson. **Cubo de tubos de ensaio**.



1971. Vidro. 8 x 8 x 8 cm (múltiplo).

Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 78.

Leirner questiona mais uma vez em seu trabalho a autoria da obra de arte, através da ideia de um múltiplo que é passível de ser reproduzido por qualquer pessoa que se disponha a tal. Mas dentre toda a produção do artista, essa não é a única maneira de questionar o status do autor nas manifestações artísticas.

Saltando alguns anos na produção do artista, chegamos a 1989 com o seu *Projeto Aula*, instalação apresentada na Galeria Luisa Strina na cidade de São Paulo. A instalação consistia em 20 desenhos feitos com canetas esferográficas nas cores azul, vermelha, preta e verde que representavam diversos tipos de flores. Esse trabalho tem uma forte relação com a sua prática docente dos anos 1980. Os desenhos da instalação não foram feitos por Leirner, mas por artistas recém-formados da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) como Dora Longo Bahia, Roberta Fortunato e Caetano de Almeida e por outras pessoas que não eram artistas, mas sim arquitetos, economistas, psicólogos e engenheiros.

Figura 43: LEIRNER, Nelson. **Projeto Aula**.



1989. Vista parcial da instalação.

Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 19.

Segundo Leirner, cada desenho demorou pelo menos 40 horas para ser feito e consumiu de 15 a 20 canetas, pois toda a superfície do papel foi preenchida, ou seja, um grande esforço manual de seus alunos foi requerido. A partir desse trabalho, Leirner cria um interessante conceito, vejamos:

É o resgate do fazer, do gesto do artesão. Chamo esses trabalhos de done-mades, ou seja, ready-mades que foram feitos. Para entender isso, basta imaginar que, ao invés de tomar do cotidiano uma roda de bicicleta, para depois apresentá-la num contexto diferente,

Duchamp tivesse fabricado a roda com as próprias mãos. Essa instalação representa justamente a feitura da roda de Duchamp. Nesse sentido, acaba havendo uma aproximação com a tecnologia; o processo é o mesmo, mas sem o uso da máquina. A máquina, no caso, é o homem.²⁷⁸

Leirner ao homogeneizar todos os desenhos, independente dos seus alunos serem ou não artistas, lida com o anonimato de maneira bastante clara. A autoria dos desenhos é negada, assim como a autoria das próprias imagens que ele se apropria em vários de seus trabalhos também é. O homem produzindo em série, nesse caso, se torna mais uma vez uma reflexão do processo industrial. Neste trabalho, onde a expressão individual do artista é misturada com a de não-artistas, Leirner ataca novamente o sistema da arte que procura tanto essa marca pessoal como se fosse sua marca registrada.

10 anos após a exposição *Projeto Aula*, Leirner questiona novamente a instituição arte. Em *Nelson Leirner: arte e não Arte*, Tadeu Chiarelli relembra os anos em que foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996 a 2000) e constata que nesse período se dava um grande espaço à vertente concreta da arte no Brasil, pois várias exposições desse período foram apresentadas. Relata então que na ocasião da realização do tradicional Panorama de Arte do MAM do ano de 1999 se procurou uma espécie de edição especial da exposição. Foram então expostas seis significativas obras de artistas que já participaram do panorama que formariam, cada uma delas, um núcleo que ainda teria a recente produção do artista destacado e trabalhos de outros artistas que dialogassem de determinada maneira com a obra principal. Leirner foi um desses artistas-base e apresentou sua série *Construtivismo Rural*.

Os quatro trabalhos apresentados da série são reproduções de emblemáticas obras concretas brasileiras como *Espaço modulado* de Lygia Clark, *Concreção 5521* de Luis Sacilotto e *Tapete* de Regina Graz além de várias obras de outros artistas concretos, e de uma geometria que faz clara referência à Piet Mondrian, todas feitas com tapetes populares de pele de boi. Todas as obras brasileiras que Leirner se apropriou fazem parte ou do próprio acervo do MAM/SP ou do acervo de seu primo, o famoso colecionador Adolpho Leirner, que teve, inclusive, sua coleção exposta no museu poucos meses antes.

Apresentar paródias das sérias composições concretas, tão destacadas pelo museu, feitas com pele de animal em uma importante exposição do próprio MAM acabou gerando uma polêmica em torno da instituição. Afinal de contas, o papel educativo do museu iria por água abaixo ao debochar de suas próprias exposições e acervo?

²⁷⁸ LEIRNER, Nelson apud BENEVIDES, Daniel. Leirner, fazendo e propondo o fazer. **Jornal da tarde**. São Paulo, 05/12/1989, p. 18

O próprio Tadeu Chiarelli, em nome do museu, responde:

[...] o que o Museu poderia fazer? Recusá-los? A crítica à instituição da arte, afinal, está tão institucionalizada quanto a própria arte. E, além do mais, as peças apresentadas pelo artista podem ajudar numa compreensão maior e extremamente crítica sobre o próprio circuito.

Justamente no aproveitamento da falência dos critérios unívocos que antes governavam o circuito – que agora se envolve num pluralismo quase nunca questionado – é que Leirner investe. Ele desmistifica o autoritarismo subjacente a muitos aspectos do circuito, mas – de maneira extremamente coerente – também vale-se dele para marcar sua posição.

Irônicas cópias em couro de animal, expostas com todo o rigor museográfico, essas peças do artista escancaram a fragilidade e complexidade das regras do jogo da arte e do poder nos dias atuais.²⁷⁹

Chiarelli contorna a situação e traz para o próprio museu a discussão de Leirner, mostrando que o museu hoje, pode ser palco de questionamentos de sua própria existência, mesmo que esse questionamento venha de maneira quase que imposta pela própria obra e pela situação que ela apresenta, tornando imprescindível uma postura firme do museu.

Figura 44: LEIRNER, Nelson. **Construtivismo Rural**.



1999. Pele. 120 x 120 cm. Coleção MAM/SP.

Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 125.

²⁷⁹ CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: Arte e não Arte**. São Paulo: Takano, 2002, p. 124.

Dessa maneira Leirner critica toda ideia de que a arte no Brasil se pautaria em uma tradição abstrato-concreta e até a própria ideia de novidade que tanto permeia a produção modernista, assim como o crítico Moacir dos Anjos percebe:

Ao usar somente tapetes que, pela junção de pedaços diferentes de pele, ostentassem padrões geométricos definidos, Nelson Leirner parecia querer tornar evidente a perturbadora proximidade entre essas figuras de ornamento e o repertório erudito de formas pertencentes à tradição construtiva. [...] Assim como na série *Homenagem à Fontana*, aqui também o artista ironiza a racionalidade que preside a construção do objeto artístico moderno e as supostas autonomia e pureza das superfícies pintadas. Tornava de novo evidente, portanto – como já o fizera por meio do porco empalhado que carregava um pernil no pescoço –, que, ao invés da assepsia utópica pretendida pela tradição hegemônica da arte moderna, a produção de objetos simbólicos se faz sempre acompanhada por uma tensão entre a ‘matéria’ de que são feitos e a ‘forma’ em que são apresentados.²⁸⁰

Essa aproximação com *Homenagem a Fontana* é nítida, não apenas pelo fato de ambas as séries se apropriarem claramente de importantes obras de outros artistas, mas também por ambas incluírem um aspecto “hot”, como Frederico Moraes observou, às sóbrias obras originais.

Ainda dentro desse universo de apropriação de obras de arte de autoria de outros artistas, um importante conjunto de trabalhos configura um contundente discurso que de certo modo, une as questões da série *Construtivismo Rural* com a série *Homenagem a Fontana*, assim como também aproxima o discurso de Nelson Leirner com o de Rubens Gerchman tendo como elo a obra *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci e conseqüentemente a obra *L.H.O.O.Q.* (fig 17, p. 87) de Marcel Duchamp.

Durante alguns anos, Leirner exerceu determinado fascínio pela obra renascentista e produziu inúmeros trabalhos onde a imagem reproduzida de *Mona Lisa* foi utilizada das mais diversas maneiras. Vejamos um exemplo:

²⁸⁰ ANJOS, Moacir. Ensaio | Adoração. In: LEIRNER, Nelson. **Adoração – Nelson Leirner**/[texto de] Moacir dos Anjos. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Estúdio de Arte e Projetos Culturais, 2003, p. 21-22

Figura 45: LEIRNER, Nelson. **La Gioconda**.



1999. Papel, plástico, linha e borracha. 64 x 65 cm (detalhe). Coleção particular.
Fonte: CHIARELLI, 2002, p. 119.

A figura anterior é um detalhe da obra *La Gioconda* de 1999. A obra consiste em apropriações de inúmeras reproduções de *Mona Lisa* nos mais diversos tipos de bibelôs que vão desde sacolas a livros, expostos em molduras presas na parede, que deixam claro a aura *kitsch* que passou a circundar a pintura renascentista com toda essa reprodutibilidade. Essa coleção de reproduções expõe o fascínio que Leirner sustenta pela famosa pintura renascentista, mas também deixa clara sua condição de ironia, pois assim como Duchamp, Leirner se apropria de imagens que foram produzidas em massa e que por isso mesmo, trazem o questionamento típico do artista sobre o sistema da arte e suas principais figuras. Esse modo de apresentação da obra também expõe o binômio fascínio/ironia, uma vez que objetos banais, como a almofada da figura mostrada, são cuidadosamente acomodados e expostos como se fossem “autênticas” pinturas. Essa apropriação faz com que a célebre *Mona Lisa* se torne, inadvertidamente, um *ready-made*. Portanto, Leirner não se

apropria apenas da obra de Leonardo da Vinci, mas também do famoso procedimento dadaísta de Marcel Duchamp.

Poucas páginas não são suficientes para se esgotar o trabalho de um artista tão complexo e ambíguo como Leirner, o que se quis aqui justamente é mostrar como é incisiva toda a produção do artista, da qual a emblemática *Homenagem a Fontana* faz parte. Tal série também será examinada no próximo capítulo desta dissertação, mas já vemos por aqui questões importantes que cabem perfeitamente a ela que transcendem inclusive a questões cronológicas, como a aproximação do processo industrial com o processo artístico, a apropriação de imagem e objetos alheios à arte, a questão da autoria, o questionamento do estado tradicional da obra de arte e da institucionalização da arte, a participação do espectador na construção da mesma e a apropriação/citação de obras de arte. Todas essas obras mostram o quão maduro e coerente é o pensamento artístico de Leirner durante toda sua vasta produção. Importantes trabalhos foram deixados de lado, uma vez que acreditamos que essas obras discutidas aqui já são perfeitamente capazes de compreender o contexto artístico a que *Homenagem a Fontana* pertence.

A partir de agora, depois de aprofundarmos em algumas obras dos artistas, façamos uma análise mais detalhada das duas obras escolhidas como objeto de pesquisa desta dissertação. Começemos por *Lindonéia — a Gioconda do subúrbio*.

Capítulo 4: Análise das obras

4.1 Lindonéia

Lindonéia é a soma de muitas pessoas que passaram por minha vida.
Rubens Gerchman

Figura 46: GERCHMAN, Rubens. **Lindonéia – a Gioconda do subúrbio.**



1966. Vidro, colagem e metal sobre madeira. 60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Fonte: imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Crédito: Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Lindonéia — a Gioconda do subúrbio é uma das mais famosas obras de Rubens Gerchman. A obra ganhou destaque quando Caetano Veloso compôs o bolero *Lindonéia* e que foi interpretada pela cantora Nara Leão no icônico disco *Tropicália ou Panis at Circensis*, lançado no ano de 1968. Nasceu assim certo fascínio pela obra que alcançou um público que provavelmente não existiria se não fosse a música de Caetano. A música se mostra como uma obra independente e que merece sem sombras de dúvidas, uma análise própria²⁸¹ devido a sua complexa letra e melodia e sua profunda relação com o momento político. Por isso, focaremos apenas na *Lindonéia* visual, deixando para outros pesquisadores a *Lindonéia* musical.

A obra de Rubens Gerchman é um retrato de uma mulher centralizado envolto a uma moldura de espelho com arabescos que por sua vez é envolta a outra fina moldura de metal. Acima dessa moldura temos em forma de arco assimétrico os dizeres “UM AMOR IMPOSSÍVEL” e logo abaixo da moldura lemos, em linha reta “A BELA LINDONÉIA” e ainda logo abaixo “DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE” com a fonte de tamanho menor. O rosto de Lindonéia tem um forte aspecto gráfico com um tratamento pictórico chapado. No seu colo também conseguimos ler a palavra “LINDONÉIA”.

O rosto da personagem é construído basicamente com formas e linhas da cor preta feitas em serigrafia e as palavras foram feitas com alguma espécie de decalque. Abaixo do olho direito, do lado direto do nariz, no lábio inferior e logo abaixo da boca temos formas que foram feitas também em serigrafia com tinta preta, mas não uniformemente como no restante da imagem, mas sim em retícula, dando singelo volume a essas partes do rosto. Todo o lábio superior de Lindonéia é vermelho e também feito com a técnica da serigrafia, assim como mais outras duas manchas, abaixo das formas em retícula ao lado do nariz e sob a boca. A metade esquerda do lábio inferior também é avermelhada. Todo o fundo da obra é coberta por uma camada áspera semelhante a uma lixa d’água, mas em um tom amarelo-alaranjado. Essa camada é reflexiva parecida com o material utilizado nas placas de trânsito das autoestradas. O fundo da área que se encontra dentro da moldura de espelho e metal é construído com uma retícula que proporciona certa variação tonal e por fim existe um vidro por cima apenas da área que recobre o rosto e a moldura de espelho e metal.

Embora pareça ser retirada das páginas de óbitos de jornais populares, Lindonéia é uma personagem criada por Rubens Gerchman. Geralmente esse tipo de aspecto gráfico denota certa frieza e distância do artista com sua obra e em relação ao espectador, mas isso não acontece aqui. Lindonéia tem um semblante extremamente triste que já anuncia seu trágico fim. Seu olho, devido

²⁸¹ Uma contundente análise da música *Lindonéia* pode ser encontrada em FAVARETO, Celso. **Tropicália**: alegoria alegria. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

ao sombreamento remete também a um hematoma, assim como o nariz e a boca, que levemente inchada, parece querer abrir-se em prantos a qualquer momento. O espelho de aspecto *kitsch* denuncia sua origem de uma classe social mais baixa e os dizeres anunciam o fim precoce de sua vida, assim como inevitavelmente refletem a figura do espectador na obra.

A pose escolhida por Gerchman para representar Lindonéia se assemelha a pose frontal das fotografias de carteira de identidade. Como sabemos, essa pose é padrão em todas as carteiras de identidade que com um intuito de identificar a pessoa pelos seus traços naturais acaba por neutralizá-la. Se uma fotografia desse tipo realmente identifica alguém é devido à superficialidade do rosto e não pelo modo como a pessoa realmente é. Uma fotografia de identidade de uma única pessoa passa então a reverberar toda a massa da qual a pessoa pertence. Mesmo representando apenas um rosto, a neutralidade dessa fotografia faz com que toda uma massa seja representada. Devemos lembrar também que, geralmente, esse tipo de fotografia é utilizado nas lápides não só dos túmulos como também nas páginas de óbitos dos jornais, as chamadas “lápides de papel” e que por isso trazem determinado aspecto fúnebre à *Lindonéia*.

O anonimato que as fotografias de identidade remete faz com que Lindonéia possa ser confundida com qualquer moça do subúrbio carioca que tenta sobreviver a tantos problemas que lhe aparecem. Seu retrato é a eternização de uma triste vida que muitos e muitas levam. Com a atenção voltada para esse tipo de drama contemporâneo, veiculadas em diversos meios de comunicação de massa, Gerchman procura representar, se apropriando de uma linguagem gráfica popular e com referências nítidas a jargões jornalísticos, um sentimento coletivo através de fatos particulares. Marshall McLuhan no já citado *Os meios de comunicação como extensões do homem* faz uma contundente análise sobre o jornal que nos traz importantes questões que podem ser percebidas em *Lindonéia*.

O filósofo considera de suma importância a ligação da comunidade com o jornal:

O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. Ele pode dar uma “coloração” aos acontecimentos, utilizando-os ou deixando de utilizá-los. Mas é a exposição comunitária diária de múltiplos itens em justaposição que confere ao jornal a sua complexa dimensão de interesse humano.²⁸²

Se a página de um livro, para McLuhan, apresenta a história interior das aventuras mentais do autor, a página do jornal apresenta a história interna da comunidade em ação e interação, sendo, portanto uma espécie de seu retrato. McLuhan não deixa de perceber a vertente trágica que os

²⁸² MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 231.

jornais adotam, uma vez que “notícia de verdade é má notícia”²⁸³. O filósofo afirma que desde o surgimento do jornal é percebido nele uma tendência participante, classificando deste modo, o jornal como um meio frio. McLuhan fala de uma forma em “mosaico” do jornal, que se configura como um constante processo de participação do público e não pela imposição de um ponto de vista particular. Essa forma em mosaico foi se tornando aos poucos um aspecto dominante de associação humana dentro desse meio de comunicação que teve como força motriz a aceleração das técnicas de impressão e captação de notícias. “Por esta razão, a imprensa é inseparável do processo democrático [...]”²⁸⁴. Mas, infelizmente, essa situação se alterou:

Hoje, um noticiarista encara o jornal como o ventríloquo encara o seu boneco. Consegue fazê-lo dizer o que quer. Olha para ele como um pintor olha para a sua paleta e seus tubos de tinta; dos recursos infindáveis de acontecimentos disponíveis, uma variedade imensa de manipulados efeitos em mosaico pode ser obtida.²⁸⁵

Gerchman não desconsidera essa compreensão do jornal como uma importante arma ideológica, uma vez que *Lindonéia* traz em si todas essas discussões apontadas por McLuhan justamente por ter uma relação tão direta com esse meio de comunicação. Mas Gerchman prefere optar por um caminho que vem da individualidade da personagem para a coletividade. Nesse aspecto, a solidão, tão presente nas personagens de Gerchman, não foge a *Lindonéia*, muito pelo contrário, se exalta.

A melancolia do rosto de Lindonéia e seu isolamento no quadro nos deixa claro a condição solitária da personagem que mesmo pertencente a uma multidão de anônimos, sente-se extremamente só, distante de seu amor que talvez tenha ocasionado sua morte. Por essa relação com a solidão, podemos também ter outra leitura da obra, por um caminho oposto. A maneira como Gerchman compõe a obra se assemelha a uma espécie de bibelô construído por alguém com o intuito de deixar que o rosto de Lindonéia permaneça vivo em sua memória depois de sua morte. O “amor impossível” pode vir da pessoa que amou Lindonéia, mas que agora, depois de seu funeral se vê numa profunda solidão tendo apenas como lembrança uma lápide de papel. “A solidão vai me matar de dor / No avesso do espelho / Mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / Do outro lado da vida” canta Caetano Veloso. Mas o que fica na obra são sempre apenas dúvidas: quem é Lindonéia? Como ela morreu? Por que teve seu rosto estampado no jornal?

Ao analisar a obra de Gerchman, Frederico Morais também percebe um caráter solitário:

²⁸³ MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 237.

²⁸⁴ Ibid., loc. cit.

²⁸⁵ Ibid., p. 241.

Não [é] uma solidão ontológica e metafísica, como se esta fosse congênita ao ser humano, mas uma solidão social, produto de especiais condicionamentos da sociedade atual, onde o homem é peça de uma vasta engrenagem, vítima da ditadura das coisas, da informação massificada, do anonimato das grandes cidades.²⁸⁶

Mas mesmo sendo tão clara em suas obras, segundo o próprio Gerchman, essa crítica social que Morais aponta nem sempre é o viés principal de seus trabalhos, mas que se apresenta ao retratar o homem urbano em seus múltiplos aspectos. O artista declara: “[...] faço crítica social representando o homem massificado, desindividualizado na sua solidão, nas suas limitações, dentro de uma caixa.”²⁸⁷ Assim podemos questionar: até que ponto a moldura que envolve o rosto de Lindonéia também não seria uma caixa que a comprime em toda sua simbologia gerchmaniana, sua solidão e condição social?

Lindonéia remete, como já foi dito, à estética gráfica do jornal. É o retrato de uma desconhecida visto pela típica simplificação gráfica desse meio de comunicação. É a própria multidão que se vê refletida em um meio de comunicação de massa. Como vimos anteriormente em outras obras, Gerchman deixa resplandecer certo fascínio pela imagem da comunicação de massa que vem originalmente de sua origem profissional como diagramador. Para Walter Benjamin, a paixão da massa pela imagem reproduzida da própria massa é um dos motivos do fim da aura da obra de arte²⁸⁸. É a partir dessa paixão por aquilo que é reproduzido e do consequente fim da aura que ela causa à obra de arte que o *status* da obra de arte se altera. “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida.”²⁸⁹ Como vimos, Gerchman sabe muito bem disso e inclusive essa era uma de suas intenções, criar uma arte para ser reproduzida no jornal.

Pode ser feita ainda outra aproximação entre as reflexões de Benjamin e o trabalho de Gerchman. Segundo o filósofo alemão, o fim da aura põe em crise a autenticidade na obra de arte e “[...] no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra

²⁸⁶ MORAIS, Frederico apud OLIVEIRA, Liliana H. T. M. **A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967**. 1993. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993, p. 216.

²⁸⁷ GERCHMAN, Rubens apud LAUS, Harry. O problema das caixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan 1967, Caderno B, p.2.

²⁸⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

²⁸⁹ Ibid., loc. cit.

práxis: a política.”²⁹⁰ Como já foi discorrido, a situação política dos anos 1960 foi um grande motivador do surgimento da nova figuração no Brasil, e Gerchman não ficou de fora. *Lindonéia*, vista por alguns críticos como símbolo dos desaparecidos políticos, tem uma forte ligação de engajamento que remete ao pensamento dos artistas de sua geração e que mostra na possibilidade de reprodução da obra uma importante questão política que visa maior aproximação do público. Tratando-se ou não de uma referência aos desaparecidos políticos, o que fica claro na obra é que o espectador é percebido como integrante de um processo e que tem por isso um papel de extrema importância que não deve ser negado devido a possíveis identificações do público com a figura de Lindonéia. Essa aproximação do espectador através da apropriação de uma linguagem pode ser entendida como destaque que o artista dá a figura do outro. O historiador Hal Foster vê nesse destaque a partir da apropriação uma importante questão de resistência cultural. Ao analisar a produção apropriacionista dos anos 1980, Foster traz importantes reflexões que podem ser facilmente aproximadas, não só a *Lindonéia* como também a *Homenagem a Fontana*.

Segundo o historiador²⁹¹, o homem burguês sempre diminui a figura do outro em detrimento de sua própria figura. Mas essa figura do outro, como vimos nos capítulos anteriores, acabou sendo percebido por inúmeros artistas. Dentro desse processo, Foster vê a apropriação na arte como uma operação chave para que a recuperação do outro ocorra. “A apropriação é muito eficaz porque procede por abstração mediante a qual o conteúdo específico ou o significado de um grupo social é transferido para uma forma cultural genérica ou para o estilo de um outro.”²⁹²

A partir do conceito de mito de Roland Barthes que foi apresentado na introdução desta dissertação, Hal Foster passa a definir sua teoria de resistência cultural. Segundo o historiador, a mídia se apropria dos significados coletivos para transmiti-los como significantes “populares”, transformando “[...] os signos específicos de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que *nos fala*.”²⁹³ Desse modo, uma prática de resistência a essa normalização dos discursos seria se apropriar dessa apropriação que a mídia faz. É mitificar o mito que Barthes menciona, é produzir um mito artificial. O que Gerchman faz em *Lindonéia* é justamente isso, se apropriar da apropriação que a mídia faz da imagem da população.

²⁹⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171-72.

²⁹¹ FOSTER, Hal. Leituras em resistência cultural. In: FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 207-233.

²⁹² Ibid., p. 221.

²⁹³ Ibid., loc. cit.

Para Foster o “roubo do mito” tem duas finalidades. A primeira seria restaurar o signo original em seu contexto social, onde esse signo se vê reivindicado por seu grupo social. Já a segunda finalidade seria para reinscrever o signo abstraído em um sistema contramítico, onde o signo passa a ser investigado, reavaliado e reorientado.

Idealmente, esse tipo de arte crítica do mito circula com os signos dos veículos de massa para se tornar socialmente corrente, mas permanece tático; nem cúmplice das funções da mídia, nem apenas anárquico, nem uma astúcia estilística, nem uma representação ‘autêntica’ em si mesma.²⁹⁴

Foster se detém sobre essa prática última, a contramítica, tanto em termos das atividades que ele denomina de subculturais²⁹⁵ como as artísticas. Segundo o historiador, a prática subcultural difere da contracultural como se fosse um meio termo entre a complacência mítica e a anarquia da contracultura, pois procura mais recodificar os signos culturais do que propor um programa revolucionário próprio. É uma atividade textual.

Plural e simbólico, sua *resistência* [a subcultural] é realizada mediante de uma “transformação especular de toda uma gama de mercadorias, valores, atitudes de senso comum, etc”, através de uma *collage* paródica de signos privilegiados de gênero, classe e raça que são contestados, confirmados, “consagrados”.²⁹⁶

O subcultural joga com o código para contestá-lo ou confundi-lo e expressa sintomaticamente seus limites e aporias. É uma “[...] presença levemente escandalosa, ele ‘estraga’ a consistência desse [do código] exatamente porque encena uma experiência específica das contradições sociais ao mesmo tempo coletiva e de ruptura.”²⁹⁷ Sendo diferente mas não ainda o outro, o subcultural atrai o olhar sociológico. Sua tática é “[...] provocar a cultura principal para nomeá-la e, ao fazê-la, *nomear a si mesmo*.”²⁹⁸ A contestação subcultural persiste como uma perturbação, como uma dúvida.

Toda essa desconstrução do código que as práticas subculturais apontam pode também ser claramente percebida nas obras de Gerchman e em especial em *Lindonéia*, uma vez que o artista utiliza o código da linguagem jornalística para ruir sua posição dominadora e transformadora da sociedade brasileira, através da frágil figura de uma das personagens da qual a mídia utiliza tanto como protagonista como leitora: o cidadão “comum”.

²⁹⁴ FOSTER, Hal. Leituras em resistência cultural. In: FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 223.

²⁹⁵ Foster utiliza os livros “Subculture” de Dick Hebdige e “Requiem for the Media” de Jean Baudrillard para defender sua teoria.

²⁹⁶ Ibid., loc. cit.

²⁹⁷ Ibid., p. 224.

²⁹⁸ Ibid., loc. cit.

A apropriação de Gerchman em *Lindonéia* não para por aí. Em um constante desejo de aproximação do artista com o público, Gerchman não só se apropria dessa linguagem visual dos meios de comunicação de massa como abdica de seu *status* de pintor e escultor para assumir a posição de um profissional que tem uma maior proximidade com a massa: “Acho que não sou um pintor ou escultor (aliás tenho grande frustração por não sê-lo). Sou apenas um comunicador visual. Por isso, os índios²⁹⁹, as fotografias, as recortes de revista estão tomando conta dos meus quadros.”³⁰⁰, assume o artista.

Essa declaração faz ressoar todo o passado de Gerchman quando ainda era o diagramador da revista *Sétimo Céu* e vemos também em *Lindonéia* reflexos de sua antiga profissão, uma vez que a personagem, justamente por se apresentar como uma cidadã tão comum também remete às personagens das fotonovelas que chamavam tanto a atenção do artista. E não é só nessa possível semelhança que o *kitsch* se mostra no trabalho, mas principalmente no uso do espelho com arabescos jateados que envolvem o rosto de Lindonéia como se fosse uma moldura.

Para Paulo Sérgio Duarte, a moldura de espelho causa um embate entre urbano e doméstico na obra. Urbano se referindo à linguagem apropriada do jornal e doméstica devido ao tipo de espelho utilizado. A utilização de um objeto industrial em uma obra de arte remete naturalmente a Marcel Duchamp. Mas para Duarte, essa utilização em Gerchman não é dadaísta, pois não busca chocar nem ironizar nada, mas apenas identificar o universo de origem de Lindonéia, aquele “[...] distante dos bairros da classe média afluyente”³⁰¹.

Para o historiador brasileiro, a “objetualidade” da obra não é percebida apenas na moldura de espelho, mas também na própria figura de Lindonéia, uma vez que essa imagem não é um retrato, mas sim um fragmento da nova paisagem que se formava que não é mais contemplada na natureza, mas nas primeiras páginas dos jornais. “Tudo se passa nas cidades, e *Lindonéia* seria um pedaço de jornal que seria um pedaço da cidade.”³⁰² *Lindonéia* pode ser então classificada como um “*ready-made* visual” por excelência. Essa percepção da imagem como um fragmento do ambiente urbano também classifica *Lindonéia* como uma pintura do tipo “*flatbed*” que, como vimos no primeiro capítulo, é um conceito de Leo Steinberg que marca a mudança de tema da pintura: da natureza para aquilo que o homem produz, ou seja, cultural, além de propor uma nova postura visual perante obra.

²⁹⁹ Nos anos 1970, Gerchman tem uma produção que baseada na teoria de Levi-Strauss discute a questão indianista através de fotomontagens.

³⁰⁰ GERCHMAN apud LUIZ, Mackesen. Rubens Gerchman: os caminhos de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1971, sem paginação.

³⁰¹ DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 42.

³⁰² Ibid., loc. cit.

Voltemos agora para a questão *kitsch* tão presente na obra de Gerchman. Para isso vejamos às definições do filósofo italiano Umberto Eco e do filósofo francês Abraham Moles acerca desse conceito para que possamos entender sua ação dentro da obra do artista.

No livro *Kitsch: a arte da felicidade*, Abraham Moles fala de dificuldade de se definir esse conceito, pois para ele *kitsch* é algo que é percebido, mas que foge a concepções fechadas. Para o filósofo, *kitsch* e arte estão ligados de maneira indissociável, assim como o falso depende do autêntico. O *kitsch* se aloja no imenso campo entre a arte e o conformismo, tem um caráter tipicamente universal além de forte ligação social e econômica que nasceu juntamente com o crescimento da burguesia em meados do século XIX.

O fenômeno *Kitsch* baseia-se em uma civilização consumidora que *produz* para *consumir* e *cria* para *produzir*, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração. Digamos que *o homem consumidor* está ligado aos elementos de seu ambiente e que o valor de todas as coisas altera-se em virtude desta sujeição.³⁰³

Dentro dessa profunda relação com o consumismo, Moles acredita que o *kitsch* opõe-se à simplicidade, pois é uma arte que adorna a vida cotidiana típica das “civilizações avançadas”. “O *Kitsch* é, portanto, uma *função social* acrescida à função significativa de *uso* que não serve mais de suporte mais de *pretexto*.”³⁰⁴

Para Moles, o *kitsch* é a arte típica do homem médio, do homem comum que procura alguma beleza estética em sua vida, mas nada muito profundo, “[...] pois é difícil viver em intimidade com as grandes obras de arte”³⁰⁵. O *kitsch* está em um constante movimento entre o original e o banal, é a comunhão secreta com o “mau gosto”. Nessa perspectiva, o *kitsch* é antes de tudo didático, pois o “mau gosto” é etapa fundamental para que se alcance o “bom gosto”. O *kitsch* é a “[...] pitada de bom gosto na falta de gosto, [é a] pitada de arte na feiúra”³⁰⁶, é a arte do aceitável, aquilo que não choca ninguém. É inimigo da vanguarda, do funcionalismo, “[...] introduz a idéia de beleza através da idéia de proximidade da beleza, pois a oposição belo-feio é arbitrária.”³⁰⁷

Já Umberto Eco, no ensaio *Estrutura do mau gosto*, procura fugir dessas afirmações generalistas e em busca de uma definição do que vem a ser *kitsch* percebe o mesmo como um fenômeno que se liga intimamente a vanguarda histórica. Para o autor, o *kitsch* põe em evidência as reações de efeito que a obra deve provocar no espectador e no início do século passado os artistas da

³⁰³ MOLES, Abraham A. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 20 -21.

³⁰⁴ Ibid., p. 26.

³⁰⁵ Ibid., p. 27.

³⁰⁶ Ibid., p. 28.

³⁰⁷ Ibid., p. 90.

vanguarda começaram a atentar para essa evidência, pois viam a sociedade sendo “[...] invadida por mensagens comestíveis e consumíveis sem fadiga”³⁰⁸. Desgostosos com esta situação, tais artistas buscaram uma vocação que se opusesse a essa busca fácil de efeitos e passaram a produzir obras que se distanciassem da superficialidade *kitsch*. Eco vê a chamada “cultura superior” e a “cultura de massa” como dialética entre a vanguarda e o *kitsch*, uma vez que ao fugir dos efeitos superficiais do último, os artistas das vanguardas debandam para o polo oposto que seria não o interesse pela obra, mas sim pelo processo de construção que leva à obra, em uma nítida ligação ao pensamento de Clement Greenberg. Para Eco, “[...] a vanguarda ao fazer arte, põe em evidência os processos que levam à obra, e os eleger para objeto de seu discurso, [já] o Kitsch põe em evidência as reações que a obra deve provocar, e eleger para finalidade da sua operação a reação emotiva do fruidor.”³⁰⁹ Desta maneira, vanguarda e *kitsch* são indissociáveis. O filósofo italiano constata:

É no momento em que os romances populares satisfazem as exigências de evasão e de suposta elevação cultural do público, quando a fotografia se revela utilíssimo para desempenhar as funções celebrativas e práticas que antes estavam a cargo da pintura, então é que a arte começa a elaborar o projeto de uma ‘vanguarda’ (embora ainda não se use esse termo).³¹⁰

Eco chega a citar Greenberg devido a seu texto *Vanguarda e kitsch* e afirma que o crítico norte-americano define o *kitsch* como a própria cultura de massa. Mas para Umberto Eco, Greenberg se equivoca nessa definição, pois para o último o fenômeno *kitsch* nasceu da consequência da elevação da cultura de elite, enquanto que Eco percebe um movimento contrário a este processo.

Para o filósofo não devemos examinar a cultura de massa da mesma maneira como examinamos a arte, uma vez que os parâmetros de definição são outros, mas a relação existe e é profunda, pois não só a vanguarda surge como reação ao *kitsch*, como o *kitsch* passa a aproveitar as descobertas da vanguarda para se renovar, buscando novas formas de efeito:

Nesse sentido, então, a situação antropológica da cultura de massa delinea-se como uma contínua dialética entre propostas inovadoras e adaptações homologadoras, as primeiras continuamente traídas pelas últimas: com a maioria do público que frui das últimas julgando adir a fruição das primeiras.³¹¹

Assim, Umberto Eco chega a uma primeira definição do *kitsch* que seria um estilema deslocado de seu próprio contexto e recolocado num novo contexto que não mantendo geralmente

³⁰⁸ ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 77.

³⁰⁹ Ibid., loc. cit.

³¹⁰ Ibid., p. 78.

³¹¹ Ibid., p. 80.

as características homogêneas do original, torna-se capaz de estimular experiências inéditas³¹². Entretanto, o *kitsch* não deve ser visto apenas como algo que busca suscitar efeitos, pois a própria arte também tem esse objetivo, e nem ser algo que utiliza estilemas de outros contextos, assim “[...] *kitsch* é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências, e vende-se como arte, sem reservas.”³¹³, ou seja, o *kitsch* tem forte ligação com a apropriação.

Portanto, podemos entender a predominância *kitsch* na obra de Gerchman, não só em relação ao espelho popular gravado com arabescos que é agregado ao trabalho, mas à própria referência a linguagem do jornal impresso. Gerchman além de retirar de seu contexto original um típico objeto popular que por sua vez retira da estética *art nouveau* os seus elementos decorativos, retira também uma imagem de seu contexto original jornalístico não diretamente, mas sim sua linguagem, seja pelo modo como a imagem de Lindonéia se apresenta ou pelos jargões jornalísticos presentes na obra. Mas não devemos nos limitar a obra de Gerchman como algo que almeja simular determinados efeitos como Eco propõe. Gerchman não pretende pavonear sua obra com a utilização de elementos do universo *kitsch*, mas sim apropriar-se daquilo que já estava pavoneado e que por isso reflete, mesmo que talvez de modo superficial e artificial, a melancolia, a solidão e o luto da população brasileira. Sem querer definir *kitsch* como algo inferior à condição da arte, Gerchman traz para sua produção a estética declaradamente popular desse tipo de objeto e linguagem de massa. É portanto um processo contrário àquele que Eco percebeu na gênese no *kitsch*, pois agora são os artistas da vanguarda que se apropriam dos elementos *kitsch*. Tal reversão não fugiu aos olhos de Eco quando analisa a *pop art*:

[...] no panorama da cultura de massa não se pode dizer nem mesmo que a seqüência das mediações e dos empréstimos se estabeleça num sentido único: não é apenas o Kitsch que toma de empréstimo a uma cultura de proposta estilemas que inserirá nos seus débeis contextos. Hoje [1965], é a cultura de vanguarda que, reagindo contra a situação maciça e envolvente da cultura de massa, toma emprestado do Kitsch os seus estilemas; e não faz outra coisa a pop-art, quando individua os mais vulgares e pretensiosos dentre os símbolos gráficos da indústria publicitária e os transforma em objeto de uma atenção doentia e irônica, ampliando-lhes a imagem e citando-a no quadro de uma obra de galeria.³¹⁴

³¹² ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 110.

³¹³ Ibid., p. 112.

³¹⁴ Ibid., p. 127.

Hans Belting, 30 anos após as reflexões de Eco, constata que essa relação simbiótica entre arte e *kitsch* permanece na produção atual, não se limitando apenas à *pop art*:

O *kitsch* está associado a um diagnóstico da cultura que nele experimenta sua paródia involuntária. Trata-se portanto de uma posição cultural assegurada. O *kitsch* pressupõe a arte, assim como esta se distancia do *kitsch*. Mas como, se a própria arte se alocou no *kitsch*, introduzindo-o desse modo na história da arte pelos fundos? Já começam a desaparecer antigas distinções com as quais se podiam definir valores. Nisso havia uma das melhores descrições do *kitsch*, de que imitava a arte sem ser arte. Hoje, porém, parece predominar o contrário: a arte (aparentemente) imita o *kitsch* para convencer a si mesma (e aos outros) de que, não obstante e por isso mesmo, é arte e permanece arte, ou seja, uma manobra arriscada que exige muita perspicácia do cronista que a acompanha.³¹⁵

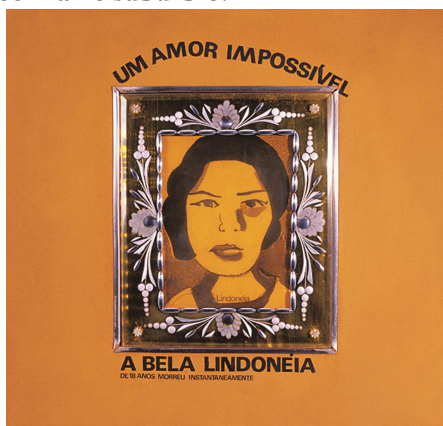
Belting nos mostra mais uma característica da efervescente produção dos anos 1960 que permanece como dado para a produção contemporânea: a tênue relação ente arte e *kitsch*. E embora ambos os críticos, em especial Eco, se refiram diretamente a produção da *pop art* norte-americana, essas afirmações são totalmente aplicáveis à produção brasileira. *Lindonéia* também é um grande exemplo de apropriação do *kitsch*.

Façamos agora uma comparação entre *Lindonéia* e algumas produções de Andy Warhol, afim de apontar semelhanças e distanciamentos entre a obra do brasileiro e a obra do norte-americano. Primeiramente, compararemos *Lindonéia* com *Silver Liz*.

Figura 47: WARHOL, Andy. **Silver Liz**.



Figura 48: GERCHMAN, Rubens. **Lindonéia – A Gioconda do subúrbio**.



Embora o rosto de Liz Taylor na obra de Warhol esteja muito mais ampliado do que o de Lindonéia dentro do espaço gráfico, e Lindonéia esteja ladeada por elementos ausentes na obra de Warhol, várias semelhanças formais são percebidas. O rosto de Liz também está meticulosamente centralizado, tem um forte aspecto gráfico, as cores chapadas tiram o volume dos dois rostos, as

³¹⁵ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 111.

formas pretas delineiam e fazem reconhecer os rostos e os cabelos, a pele das mulheres e o fundo das duas obras são lisas e não remetem a nenhuma ilusão volumétrica ou perspética. Em ambas, os lábios das mulheres são destacados, Warhol destaca mais essa parte do rosto com um forte tom de vermelho e Gerchman aplica tons em volta da boca de Lindonéia que lhe garantem singelos efeitos de volume.

Algumas diferenças também são notadas: o retrato de Liz Taylor é claramente apropriado de uma fotografia, já o de Lindonéia parece mais uma estilização de uma fotografia ou até um desenho de criação original de seu autor sem perder a referência visual gráfica das impressões fotográficas nos jornais. Lindonéia se apresenta de maneira neutra e frontal, como nos homogeneizantes retratos para carteiras de identidade, já Liz Taylor esboça um complacente sorriso com o rosto levemente em meio-perfil. Lindonéia é uma desconhecida, Liz Taylor, uma estrela.

E, por fim, uma grande diferença marca a obra de Gerchman, a presença da palavra que não só é uma relação direta com o jornal, como traz importantes questões narrativas. Inspiradas nitidamente nas manchetes de apelo popular, as frases “Um amor impossível” e “A bela Lindonéia de 18 anos morreu instantaneamente” são essenciais para o entendimento da obra sobre os acontecimentos que a mesma narra. São pelas frases que sabemos da condição do amor platônico da personagem e que a mesma morreu no auge da juventude de maneira tão repentina. Uma tragédia tão grande que estampou as páginas dos jornais com suas letras garrafais informando que a linda e jovem Lindonéia já não estaria entre nós. A presença de cunho narrativo da palavra pode ser relacionada à obra *L.H.O.O.Q.* (fig. 17, p. 87) de Marcel Duchamp que vimos no primeiro capítulo. O que vemos nas duas obras é que sem a presença da palavra as personagens se esvaziam de suas condições de personalidade e de suas histórias de vida. Podemos ainda destacar a presença de *Mona Lisa* em ambas as obras, em *L.H.O.O.Q.* de maneira direta e em Lindonéia apenas no título da obra que traz inevitavelmente todo o típico mistério, mas de maneira irônica, que envolve a obra renascentista.

Silver Liz é uma obra que tem como principal técnica a serigrafia, a técnica que Warhol entronizou com intuito de popularizar sua obra e dar a possibilidade para que qualquer pessoa pudesse fazê-la, já em *Lindonéia* é utilizada tanto a serigrafia quanto a *assemblage*. Não foi encontrada nenhuma declaração de Gerchman parecida com a famosa declaração de Warhol, mas o fato é que se determos nas obras de Gerchman veremos que elas não têm a mesma intenção de Warhol. A utilização da serigrafia em Gerchman remete ao próprio processo de reprodução de imagens enquanto que em Warhol esse processo ganha um aspecto utópico. Existem algumas “versões” de

Lindonéia feitas inteiramente em serigrafia como uma impressão de uma série de 100 que se encontra no acervo do Museu de Arte de São Paulo, mas essas “versões” acabam por perder um pouco de seu caráter melancólico, pois o espelho jateado já não existe, mas sim apenas sua representação gráfica. Já na *Lindonéia* “original” a serigrafia tem um importante papel de “retirar” o pouco da aura que ainda resta à obra. É na utilização da serigrafia para a construção do rosto da nossa Gioconda do subúrbio que Gerchman deixa claro que aquele rosto vem inevitavelmente de uma reprodução que se perde em seu anonimato.

Lindonéia teve, como já sabemos um fim trágico. Mesmo com os tons fortes e luminosos da obra, uma atmosfera fúnebre a envolve. Esse fascínio por tragédias foi também tema de muitos dos principais trabalhos de Andy Warhol.

O historiador da arte Thomas Crow em seu artigo *Saturday Disasters: Trace and reference in early Warhol*, discorre sob as referências da morte nos famosos retratos que Andy Warhol fez de Marilyn Monroe, Liz Taylor e Jacqueline Kennedy. Segundo o autor, Warhol retratou todas as três mulheres não somente por representarem um ideal feminino de fascínio e beleza dos anos 1960, mas também devido às situações de morte ou de proximidade que passaram. Warhol começou a produzir seus trabalhos sobre Marilyn Monroe poucas semanas após sua morte, produziu os trabalhos sobre Liz Taylor na época em que a mesma teve um grave colapso que chegou a interromper as gravações do milionário filme *Cleópatra* e produziu os trabalhos sobre Jacqueline Kennedy enquanto a mesma estava de luto pela morte de seu marido John F. Kennedy³¹⁶. Sobre essa relação com a morte, o próprio Warhol relata:

I guess it was the big plane crash picture, the front page of a newspaper: 129 DIE. I was also painting the ‘Marilyns’. I realized that everything I was doing must have been Death. It was Christmas or Labor Day - a holiday - and every time you turned on the radio they said something like, ‘4 million are going to die.’ That started it. But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn't really have any effect.³¹⁷

A obra *Gold Marilyn Monroe* de 1965 também traz fortes relações com *Lindonéia*. Limitando-nos ao retrato, as definições formais de Liz Taylor são quase todas idênticas à *Silver Liz* e *Lindonéia*: planarização e simplificação das formas, rosto destacado e centralizado, destaque aos lábios e fundo

³¹⁶ CROW, Thomas. Saturday disasters. In: MICHELSON, Annette; BUCHLOH, Benjamin H. D. et. al. **Andy Warhol** - October Files. Cambridge: MIT Press, 2001, p. 51-53. Acesso em <<http://pt.scribd.com/doc/53377464/19400549-Andy-Warhol-October-Files>>. Disponível em 13 out. 2011.

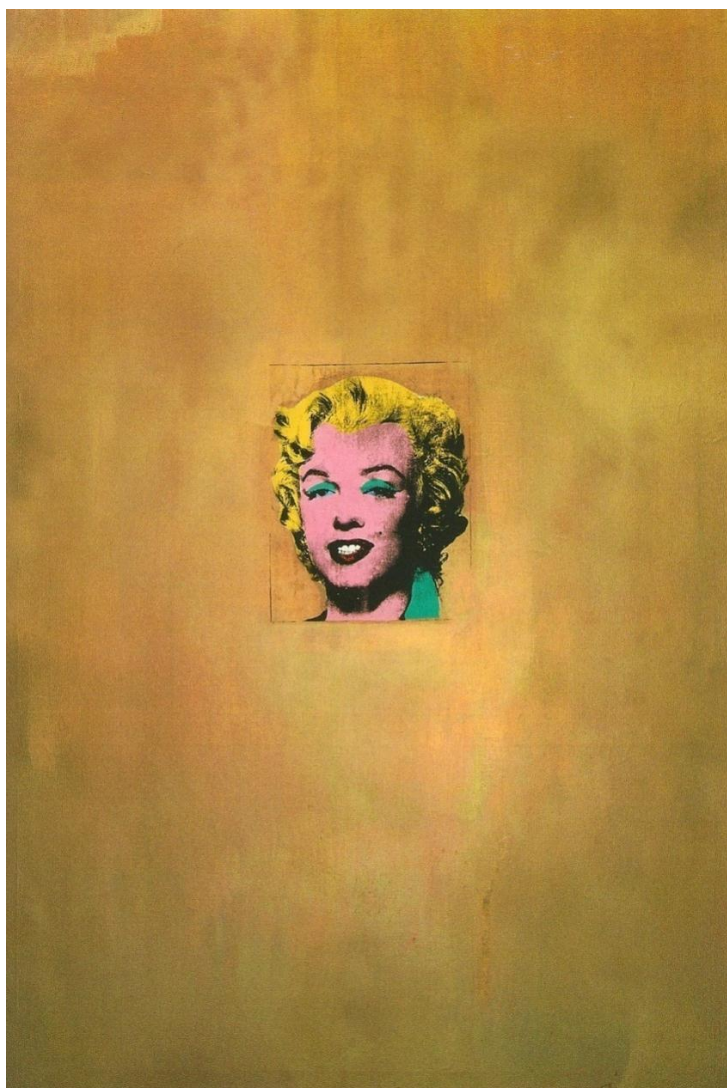
³¹⁷ Acredito que aquilo foi a pintura do grande acidente de avião na primeira página de um jornal: 129 DIE. Eu estava pintando também as Marilyn e percebi que tudo que fazia se relacionava com a morte. Era Natal ou dia do trabalho – um feriado – e toda vez que ligava o rádio diziam algo como “4 milhões irão morrer”. Assim começou. Mas quando você passa a ver uma imagem macabra muitas e muitas vezes, ela já não tem nenhum efeito. (WARHOL, Andy. **Interview with Gene R. Swenson** In: EVANS, David (org). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 42, tradução nossa.)

chapado. *Gold Marilyn Monroe* se assemelha à *Lindonéia* também pela pequena área ocupada pelo retrato em um amplo espaço pictórico. Se Lindonéia é ladeada por vidro, palavras e um fundo alaranjado, Marilyn Monroe é mergulhada em um grande plano dourado. Crow percebe a relação histórica entre o dourado e a morte na iconografia da história da arte:

Her death was something with which Warhol clearly had to deal, and the pictures represent a lengthy act of mourning, much of the motivation for which lies beyond our understanding. (Some of the artist's formal choices refer to this memorial or funeral function directly, especially the single impression of her face against the gold background of an icon (*Gold Marilyn Monroe*, Museum of Modern Art), the traditional sign of an eternal other world.) Once undertaken, however, the series raised issues that continue to involve us all. How does one handle the fact of celebrity death? Where does one put the curiously intimate knowledge one possesses of an unknown figure, and how does one come to terms with the sense of loss, the absense of a richly imagined presence that was never really there? For some it might be Monroe, for others Buddy Holly or a Kennedy: the problem is the same.³¹⁸

³¹⁸ Sua morte [a de Marilyn Monroe] foi algo com que Warhol claramente teve de lidar, e as imagens representam um longo ato de luto, da qual grande parte do estímulo está além de nossa compreensão (Algumas das escolhas formais do artista referem-se a esta função memorial ou funeral diretamente, especialmente a impressão única do seu rosto contra o fundo dourado de um ícone (*Gold Marilyn Monroe*, Museu de Arte Moderna), o sinal tradicional de um mundo eterno). Uma vez realizada, no entanto, a série levantou questões que continuam a envolver todos nós. Como lidar com a morte de celebridade? Onde se aloja um conhecimento íntimo que curiosamente se possui de uma figura desconhecida, e como lidar com o sentimento de perda, com a ausência de uma presença ricamente imaginada que nunca existiu realmente? Para alguns, pode ser Monroe, para outros Buddy Holly ou um dos Kennedy: o problema é o mesmo. (CROW, Thomas. Saturday disasters. In: MICHELSON, Annette; BUCHLOH, Benjamin H. D. et. al. **Andy Warhol** - October Files. Cambridge: MIT Press, 2001. Acesso em <<http://pt.scribd.com/doc/53377464/19400549-Andy-Warhol-October-Files>>. Disponível em 13 out. 2011, p. 51, tradução nossa.)

Figura 49: WARHOL, Andy. **Gold Marilyn Monroe.**



1965. Polímero, serigrafia e óleo sobre tela. 211 x 145 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de Nova York.
Fonte: HONEFF, 2004, p.85.

Se Crow relaciona o dourado da obra de Warhol à clássica iconografia de representação do “mundo eterno”, podemos relacionar o espelho de *Lindonéia* às melancólicas molduras em torno dos retratos em lápides. Assim, o fundo dourado, transcendental e sofisticado de *Gold Marilyn Monroe* ganha seu simulacro no amarelo-alaranjado fluorescente, artificial e áspero de *Lindonéia*. Mas a morte de uma figura como Monroe é totalmente diferente de nossa Lindonéia do subúrbio. Qual é o impacto das pessoas ao verem nos jornais a notícia da morte repentina de uma jovem anônima? Até que ponto os leitores se identificariam com a vítima? Qual o mistério em torno dessa morte? E o que leva um artista a levar essas mesmas questões em um trabalho tão icônico dentro de um contexto de fortes repressões políticas com torturas e mortes? Qual seria, nesse caso, o sentimento de perda que

Crow se refere? Perda de uma pessoa comum do subúrbio ou perda de toda a população de uma vida livre?

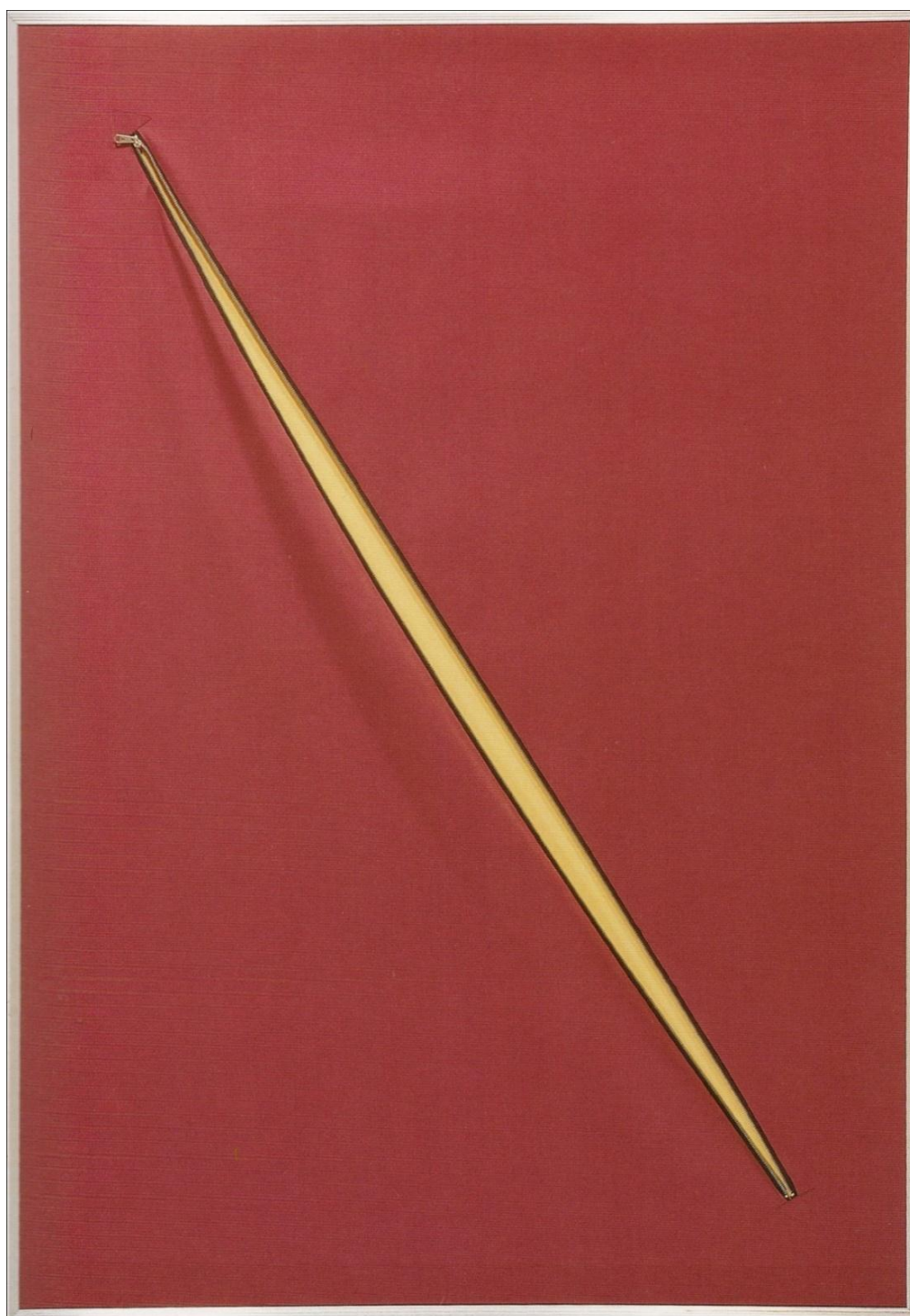
Assim vemos que *Lindonéia* mesmo tendo uma forte semelhança com obras internacionais se mantém autônoma a essas relações. É difícil definir até que ponto as obras de Warhol, de Duchamp e até *Peinture à haute tension* (fig. 10, p. 69) de Martial Raysse, realmente influenciaram Gerchman, uma vez que não se sabe se Gerchman chegou a ver essas obras antes de produzir *Lindonéia*, mas o fato é que Gerchman conhece a gramática visual *pop* e *dadá* e a utiliza magistralmente em sua obra. Vimos também como se dá a diferença dessa utilização e que ao fugir do glamour norte-americano, se aproxima da precariedade brasileira percebida pela apropriação da linguagem do jornal impresso.

Como já foi dito, *Lindonéia* não deve ser vista como uma obra inaugural da prática de apropriação de imagens no Brasil, mas em dúvidas suas peculiares contribuições a colocam como uma obra central nesta questão.

4.2 Homenagem a Fontana.

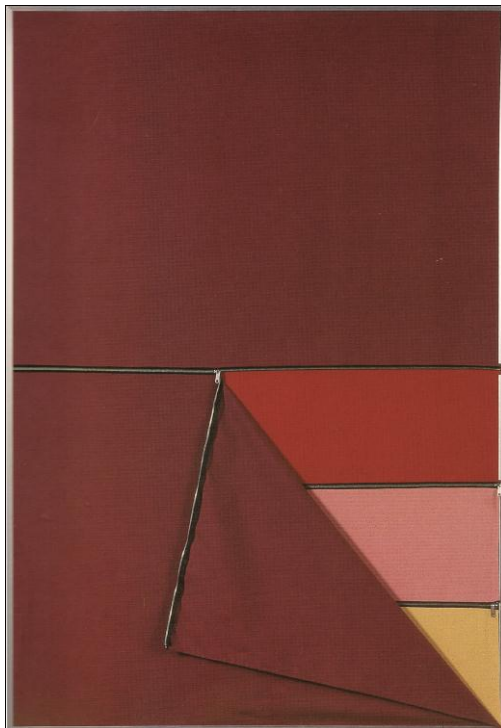
há uma velha expressão francesa, 'la patte', que significa o toque do artista, seu estilo pessoal, sua 'pata'. É disso que quero fugir...
Nelson Leirner

Figura 50: LEIRNER, Nelson. **Homenagem a Fontana I.**



1967. Lona e zíper. 180 x 125 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Chiarelli, 2002, p. 74.

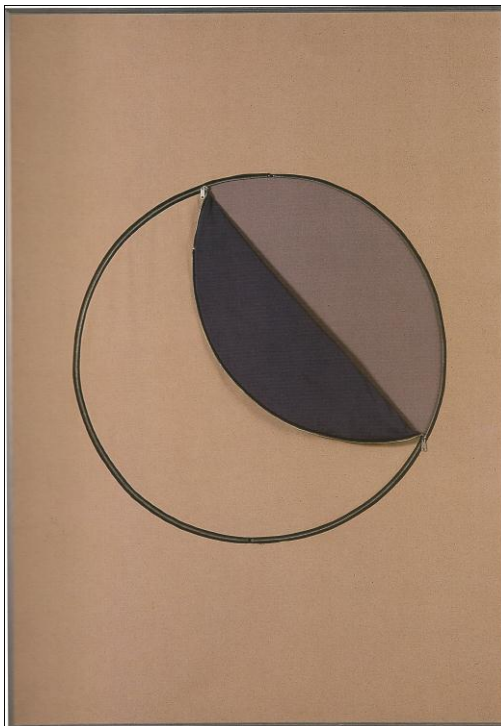
Figura 51: LEIRNER, Nelson. **Homenagem a Fontana II.**



1967. Lona e zíper. 180 x 125 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Chiarelli, 2002, p. 73.

Figura 52: LEIRNER, Nelson. **Homenagem a Fontana III.**



1967. Lona e zíper. 180 x 125 cm. Coleção particular.

Fonte: Chiarelli, 2002, p. 71.

1967 foi, sem dúvidas, um grande ano para Nelson Leirner. As polêmicas de suas ações contribuíram para que seu nome se destacasse na vanguarda no Brasil. Foi nesse ano que Leirner apresenta sua *Exposição não-Exposição* que, como vimos, acabou causando grande confusão na cidade de São Paulo, foi também em 1967 que Leirner enviou seu porco para o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal levando a notável discussão por parte da crítica e foi também nesse ano que Leirner ganha, com *Homenagem a Fontana*, o prêmio *Mainichi Shimbum* representando o Brasil na IX Bienal Internacional de Tóquio. E por fim, foi no turbulento ano de 1967 que Nelson Leirner apresenta os primeiros múltiplos feitos no Brasil, justamente a série *Homenagem a Fontana*, em sua exposição *Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)*, também na cidade de São Paulo.

A série *Homenagem a Fontana* é uma das principais obras produzidas durante os anos 1960 trazendo profundas discussões e contribuições para a arte contemporânea no Brasil. É uma pequena série composta de três trabalhos: *Homenagem a Fontana I*, *Homenagem a Fontana II* e *Homenagem a Fontana III*. Todas as três obras partem do mesmo princípio de construção: camadas de lona coloridas sobrepostas com fendas onde se encontram zíperes. *Homenagem a Fontana I* tem apenas uma grande fenda em diagonal que inicia no canto superior esquerdo da obra e termina no canto inferior direito. *Homenagem a Fontana II* é a obra da série que mais tem camadas, cinco no total, uma que recobre todo o fundo da obra e outras quatro que vão se sucedendo de acordo com os zíperes: o zíper superior, quando fechado, recobre todas as outras camadas, esse zíper está colocado em posição horizontal e divide a tela em duas áreas iguais. Os outros dois zíperes são colocados nas camadas logo abaixo da camada superior e divide a metade inferior da tela em três áreas retangulares iguais que se diferem em cores. Já *Homenagem a Fontana III* tem uma área circular que ocupa todo o centro composicional da obra que é circundada por um único zíper. Nas obras *Homenagem a Fontana II* e *Homenagem a Fontana III*, o lado avesso das camadas também são forradas com lona de cor diferente do seu lado exterior.

À primeira vista, *Homenagem a Fontana* não é uma série figurativa e por isso questiona o conceito de nova figuração dado para esse período da arte no Brasil. A série tem na verdade uma profunda relação com o concretismo brasileiro devido ao “rigor” de suas composições e à possibilidade de participação que o artista promove, pois ao deslizar os zíperes das obras inúmeras outras composições cromáticas vão se revelando a partir do velamento ou desvelamento de suas camadas, fazendo com que todo o rigor concreto que poderia vir a existir se evanesça.

Homenagem a Fontana se porta como uma obra que deixa nítido o caminho que a arte no Brasil fez do concretismo à nova figuração, provando empiricamente que não houve efetivamente

nenhum rompimento de gerações. A série também é interessante para romper um velho estigma que se tem nas artes visuais que é observado por Paulo Reis³¹⁹. Segundo o historiador, é na produção brasileira dos anos 1960 que percebemos o erro de partir do axioma que vê a figuração como engajamento e a abstração como experimentação, uma vez que a figuração sessentista parte nitidamente de algumas composições de cunho abstrato da geração de 1950, não esquecendo também que a própria ideia de figuração nos anos 1960 é um conceito extremamente amplo devido à diversidade figurativa que o período abarca. *Homenagem a Fontana*, em sua plena configuração abstrata mostra que o engajamento, visto nesse caso através da participação ativa do espectador na obra, não é alienígena à experimentação visual e que, portanto os artistas da vanguarda no Brasil não tinham uma preocupação apenas social na concretização de uma nova estética.

Podemos ainda perceber outra ligação de *Homenagem a Fontana* com a geração neoconcretista a partir da clara referência que Nelson Leirner faz a produção do artista ítalo-argentino Lucio Fontana. Lucio Fontana foi um dos principais artistas a romper com a prática tradicional da pintura devido a seus violentos atos contra a superfície pictórica:

Figura 53: FONTANA, Lucio. **Conceito espacial.**



1962-1963. Tinta a base d'água sobre tela. 65,4 x 54,6 cm.
 Fonte: <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/works/record.html?record=2804>

Fontana substitui o uso do pincel por objetos cortantes provocando assim cortes reais que ferem a superfície monocromática de suas pinturas. Essas feridas que se abrem na tela trazem a tona

³¹⁹ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 72-73.

o espaço que até então na história da pintura ocidental havia sido totalmente desconsiderado: o vazio entre a tela e a parede. Fendas se formam para que esse espaço passe a ser observado virando o principal tema das obras. Em Fontana o espaço não é mais simulado, mas construído ruinando não só a ilusão perspéctica que acompanha a pintura há séculos, como também a planaridade que é exaltada pela pintura modernista.

Mário Pedrosa vê essa superação do plano na obra de Lucio Fontana como uma influência para o pensamento neoconcreto que também buscava se soltar das representações planares em busca do desenvolvimento do plano no espaço, onde vemos nos *Meta-esquemas* de Hélio Oiticica importante contribuição. Pedrosa ao examinar a luta com e contra o plano tanto nas obras neoconcretas como nas obras de Fontana, percebe em uma declaração do artista ítalo-argentino um extremo grau de aproximação estética entre ambos:

Como pintor... não quero fazer um quadro; desejo abrir o espaço, criar uma nova dimensão para a Arte, enlaçá-lo aos cosmos como se se expandisse para além do plano confinado do quadro. [Quando corto a superfície do quadro] não intento decorar uma superfície mas, ao contrário, romper suas limitações dimensionais. Para lá das perfurações, uma nova liberdade conquistada de interpretações nos espera, embora também, tão certa como o fim da arte.³²⁰

Fontana se mostra preocupado com questões transcendentais que extrapolam e muito a área do quadro, reverberando em ações de ordem imaterial, já Leirner não. Dotada de extrema ironia, a série *Homenagem a Fontana* zomba deste transcendentalismo e imaterialidade. Se em Fontana, o gesto de cortar é duradouro, irreversível e profundo, em Leirner o ato de abrir e fechar o zíper é momentâneo, totalmente reversível e raso. Raso não no sentido de ser superficial ou de não trazer discussões profundas, mas no sentido de planaridade, uma vez que ao abrir um dos zíperes da obra, o espectador não se depara com “limitação dimensional rompida”, mas sim com outra camada de tecido igualmente plana. Sem fugir da “vocação construtiva” da arte no Brasil, Leirner ironiza a seriedade que as obras de carácter abstrato possam vir a ter questionando assim como o próprio Fontana questionava, a noção de pintura. Desta maneira, Leirner transforma a abstração inicial de Fontana em uma figura, pois a imagem que Leirner apresenta não discute apenas as questões que envolvem uma produção abstrata, mas também remetem a algo reconhecível, a obra de Fontana.

Leirner não se apropria da imagem das obras de Lucio Fontana, mas sim de sua visualidade e de seu conceito para depois subvertê-los e extrapolá-los. O corte seco e preciso de Fontana se

³²⁰ FONTANA, Lucio apud PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 165.

torna maleável em Leirner. A principal marca do artista ítalo-argentino, a sua “pata”, é questionada num simples movimento de abrir e fechar os zíperes. O público pode, sem medo de ferir profundamente a “pintura”, simular a incisão do corte assim como cicatriza-la novamente. Deste modo, Leirner questiona o estado de autoria que uma obra de arte carrega, matando, como vimos nos trabalhos de vários artistas mostrados, a figura do autor. Onde estaria o principal “ato criador” nessa obra, na estrutura que o artista constrói ou na composição cromática que espectador produz?

Como podemos perceber, as três obras se diferenciam claramente. A referência direta a obra de Lucio Fontana acontece apenas em *Homenagem a Fontana I*. As outras duas obras de Leirner podem ser entendidas como um desdobramento do que a primeira obra propõe, que seria basicamente o corte, a manipulação pelo zíper e a sucessão de camadas cromáticas. A ideia de corte que Fontana apresenta é transmutada em Leirner. *Homenagem a Fontana II* é a obra mais manipulável da série devido a quantidade maior de camadas e consequentemente de cores possibilitando maior liberdade composicional para o espectador. A manipulação de *Homenagem a Fontana III* já não é tão aberta devido também a quantidade já limitada de camadas, o espectador apenas escolhe o tamanho da secção do círculo central da obra.

Ao observarmos as duas últimas obras da série de Leirner podemos perceber nelas, de maneira mais evidente que na primeira, uma ligação mais efetiva com as obras do concretismo brasileiro. A divisão estrutural que Leirner propõe nessas duas obras se baseia em esquemas geométricos através da utilização de retângulos e círculo que denotam determinada “rigidez” composicional. Mas a possibilidade de manuseio dos zíperes e o próprio caimento dos tecidos utilizados dissolvem toda essa rigidez. Desta maneira, não só linhas, retângulos e círculo são percebidos, mas também quadrados, triângulos, novas linhas, secções do círculo e até formas mais orgânicas que se configuram pela desestruturalização dessas mesmas formas geométricas devido ao caimento dos tecidos e dos zíperes.

A sucessão de camadas cromáticas nestas obras de Leirner funciona como um jogo na qual o espectador vai adentrando na obra em partes, vai descobrindo aos poucos o que a camada inferior tem a mostrar, isso é mais bem percebido em *Homenagem a Fontana II* devido ao maior número de camadas. Em *Homenagem a Fontana III* esse descobrimento paulatino já se torna menor, uma vez que apenas uma camada existe abaixo da primeira, mas o avesso da primeira camada ainda transmite determinado descobrimento cromático. Já em *Homenagem a Fontana I*, o espectador se vê castrado na possibilidade de se aprofundar, mesmo que imaginativamente na obra. Nessa série de Leirner, se existe alguma profundidade, ela é apenas simulada pelos campos de cor, pois ao manipular a obra, o

espectador se vê tão próxima a ela que seu tamanho (180 centímetros de altura por 125 centímetros de largura) o domina, mas a própria possibilidade de manipula-la e de toca-la faz com que as camadas cromáticas sejam percebidas em toda sua plena planaridade.

Esse penetrar do espectador na obra denota uma carga erótica ao trabalho que não se refere apenas ao ato sexual em si, mas ao voyeurismo que se manifesta a cada vez que a curiosidade do espectador faz com que uma nova camada seja rompida. O crítico Agnaldo Farias também percebe essa constante vibração erótica que a obra apresenta:

[...] não há como não ver que nessa série, submersa em sua referência erudita, tudo exala erotismo. Em lugar da superfície inconsútil das pinturas convencionais – onde a profundidade é só uma promessa, uma ilusão ótica – há uma sucessão de camadas de pele que literalmente se desnudam e que se deixam entrever na medida do descerramento dos zíperes. A exaltação do plano fendido, cesurado (ou do corte, da fresta, do fissura), incita o voyeurismo do espectador. Com suas partes pensas e entreabertas, o trabalho convida o espectador a prosseguir avançando pelo seu corpo adentro; a mergulhar e se perder em seu interior colorido e aliciante.³²¹

A concepção de *Homenagem a Fontana* deixa claro o caráter erótico da obra, como podemos ver na seguinte declaração do próprio artista:

Como concebi o quadro foi muito curioso. Acabava de ter uma briga séria com uma menina que, na época, acusou-me de desvirginá-la e logo queria casar comigo. Brigamos muito e para mostrar que somente poderia reverter a situação colocando um zíper e fechando, de acordo com as necessidades, chamei o trabalho de *Homenagem a uma virgem*. Quando Frederico Morais escolheu o quadro pra representar o Brasil em Tóquio (na Bienal de 1967), achei melhor trocar o nome para *Homenagem a Fontana*, pois seria melhor recebido em uma Bienal. E deu certo [...].³²²

Ao ler essa afirmação de Leirner, não devemos menosprezar sua relação com Fontana, pois mesmo se a intenção do artista fosse apenas chamar a atenção para que a obra se destacasse na bienal, o fato é que ao citar o trabalho de Fontana, Leirner expandiu o universo de significações de seu trabalho. Mas independente da intenção do artista, que estava ciente de sua forte ironia contra o trabalho de Fontana, o fato é que a obra ganhou o prêmio internacional.

Com certeza, com esse prêmio a obra de Leirner passou a ter outra visibilidade no meio artístico brasileiro, é como se obra que era até desconhecida em território nacional recebesse instantaneamente uma “aura” devido a seu reconhecimento internacional. Mas essa aura duraria pouco tempo.

³²¹ FARIAS, Agnaldo. A fim da arte segundo Nelson Leirner. In: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994. Catálogo de exposição, p. 80.

³²² LEIRNER, Nelson apud CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: Arte e não Arte**. São Paulo: Takano, 2002, p. 72.

Foi após o prêmio recebido no Japão que Leirner apresentou a exposição *Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)*. A mostra era composta então pelos premiados trabalhos da série *Homenagem a Fontana*, mas reproduzidos agora em várias “cópias” idênticas aos trabalhos “originais” apresentados na Bienal de Tóquio. Essa reprodução em série é observada por Geraldo de Barros. Para o artista, Leirner

Rompe com o artesanato, alma do objeto único, que é a mercadoria do ‘marchand’, que é a glória do ‘crítico de arte’, suporte da pressão econômica da política da arte, que tem como base a valorização de um objeto que não pode ser reproduzido, a não ser em termos de gravura e matriz, que por ser matriz também é objeto-único e restrito.³²³

Olhando novamente as obras da série, vemos que essa reprodução não era uma tarefa muito difícil, pois as obras têm uma construção relativamente simples onde a mão do artista não tem muita importância, mas apenas as características técnicas como a posição dos zíperes, a disposição das camadas coloridas e as próprias cores e o tamanho das obras. Essas especificações técnicas denotam a existência de um projeto da obra, que foi utilizado para que várias *Homenagens a Fontana* fossem reproduzidas em série³²⁴. É como se Leirner se apropriasse de sua própria obra e a reproduzisse em escala industrial atacando agora a unidade de sua própria obra e não mais apenas a de Lucio Fontana. Vejamos o que Geraldo de Barros disse a respeito da utilização de um projeto para *Homenagem a Fontana*:

A tentativa da arte concreta em sua finalidade, era a de socializar a arte, obter um objeto a partir de um projeto. A priori, e não concomitantemente como se fazia abstratamente. Os objetos obtidos de um projeto são originais e únicos. O fato de serem iguais entre si é uma decorrência. Se se copia o objeto que é produto de um projeto, não se está produzindo objetos a partir de um projeto. A diferença é qualitativa e não quantitativa. O projeto se mantém íntegro e os objetos obtidos, neste caso, permanecem únicos apesar de produzidos em enormes quantidades em massa. Nós temos o projeto de Nelson Leirner. A partir desse projeto se poderá obter, no futuro, outros tantos quadros. Para produzi-los, basta seguir as indicações e instruções contidas no projeto. O projeto em si não é o objeto obtido e vice-versa. Outra diferença qualitativa.³²⁵

Durante *Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)*, Leirner no intuito de dessacralizar mais ainda seu trabalho, também expôs o projeto de construção de *Homenagem a Fontana*, para que assim o público, caso não queira comprar uma obra, possa com suas próprias mãos construir sua própria obra. Mas como vimos, Geraldo Barros concede determinada importância ao

³²³ BARROS, Geraldo de. *Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)*. In: LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação. Folder de exposição.

³²⁴ O folder da exposição fala em 100 cópias, mas não especifica se são 100 cópias de cada uma das três obras ou 100 cópias de todas as obras juntas.

³²⁵ Ibid., loc. cit.

próprio projeto como se o mesmo fosse um emanador de uma aura, por mais pálida que ela ainda pudesse ser. Talvez já se armando contra possíveis ataques da crítica, Barros destaca possíveis características qualitativas na obra de Leirner em detrimento a características quantitativas, esquecendo que em *Homenagem a Fontana*, um dos maiores aspectos qualitativos é justamente o caráter quantitativo das obras. Afirmar que os objetos obtidos a partir de um projeto são originais e únicos é procurar na obra uma originalidade e unidade que já foram totalmente exterminadas, é ter ainda uma ponta de romantismo em relação ao conceito de obra de arte que vinha mudando a passos apressados. O fato das várias *Homenagens a Fontana* serem iguais entre si não é uma decorrência, mas sim uma causa.

Nelson Leirner, 37 anos após a exposição, na ocasião de uma retrospectiva de sua obra já desconsidera a importância dada ao projeto, uma vez que as próprias obras já mostram o caminho para que possam ser copiadas: “[...] acho que minhas obras gritam o tempo todo: ‘me copie’. Eu estou dando de bandeja a fórmula para ser copiado. Mas esta é a grande dificuldade das pessoas: elas não têm coragem. Tudo nesta mostra é possível fazer idêntico.”³²⁶

A ironia ácida de Nelson Leirner não termina por aí, o artista estabelece um preço único para seus trabalhos de NCR\$112,00, a partir do cálculo com gastos com material e mão de obra:

| | | | |
|---------------------------|-------|--------|----------------|
| Matéria prima | | | |
| Chassis | NCR\$ | 6,00 | |
| Lona | NCR\$ | 24,00 | |
| Zipers | NCR\$ | 12,00 | |
| Moldura | NCR\$ | 25,00 | |
| Mão de Obra | | | |
| Marceneiro | NCR\$ | 10,00 | |
| Despesas | | | |
| Diversos | NCR\$ | 5,00 | |
| Porcentagem Galeria | NCR\$ | 15,00 | |
| Remuneração artista | NCR\$ | 15,00 | |
| Preço de venda | NCR\$ | 112,00 | ³²⁷ |

Desse modo, Leirner mimetiza todo o processo industrial, desde a produção em massa de algo a partir de um projeto, passando pela apresentação do “produto” e um claro estabelecimento de seu preço final, de acordo com o que foi gasto durante o processo de construção. O preço final de cada obra é, devido à soma justa dos gastos, acessível à população denotando a obra inevitável caráter político. Assim a aproximação com o público ocorre novamente, pois o preço da obra é bem

³²⁶ LEIRNER, Nelson apud MONACHESI, Juliana. O Jogador: entrevista. **Folha de São Paulo**, 13 mai. 2004, p. E1.

³²⁷ LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Sem paginação. Folder de exposição.

mais baixo que o preço que, geralmente, se dá uma obra, ainda mais se a mesma tiver ganhado um prêmio internacional. O próprio Leirner pontua:

A série “Homenagem a Fontana”, por exemplo, foi lançada como múltiplos vendidos a preço de custo, revelando assim todo o processo industrial de cálculo de preço de uma mercadoria dentro de uma sociedade de consumo. Tratava-se de um processo político motivado pela indústria.³²⁸

Deste modo, Leirner ataca profundamente todo o mercado de arte, da qual já se vê incluído, não só mais devido a influente posição de seus pais, mas pelo seu próprio trabalho. Ao estabelecer o preço de suas obras reconhecidas, Leirner mostra com sua típica ironia os mecanismos do sistema de arte, mecanismos esses que vieram por parte da própria obra do artista e que são utilizados para desestabilizar o mecanismo da arte. *Homenagem a Fontana*, assim como aconteceu no caso do Porco, não deve ser entendida como obra apenas nos produtos apresentados, mas também na maneira como o artista os apresentou. O sarcástico preço das obras é um importante elemento definidor.

Essa atitude de Leirner demonstra mais uma vez a relação dadaísta em sua obra que não deixa de ser percebida pelo historiador Roberto Pontual:

Para Nelson Leirner, a arte não é trincheira de luta, nem matéria de memória: é fogo, coisa viva e alegre e que mobiliza, para seu existir, a participação ativa do espectador. Seus quebra-cabeças e quadros – sucessivas faixas cromáticas fechadas a zíper – têm aspectos anárquicos e sarcásticos que revelam a influência do Dadaísmo, da anti-estética; mas é uma anarquia controlável – que deve ser controlada por uma intervenção consciente – para que o encontro com o objeto artístico possa se produzir.³²⁹

O historiador aponta importantes questões que não devem ser ignoradas. Mesmo ironizando um dos mais importantes artistas da história da arte ocidental, ironizando o gesto único do artista, a unidade da obra e seu preço e lugar dentro do sistema da arte, Leirner não propõe uma “anti-arte” que negue todo e qualquer conceito artístico anterior. Muito pelo contrário, pois como vimos, esse trabalho de Leirner ainda mantém fortes reverberações da produção concretista e o jogo com as cores que o artista propõe se ligam, de certo modo, a uma tradição retiniana que Duchamp tanto negava.

Leirner também não compartilha da intenção utópica dadaísta de destruir a arte enquanto instituição, mas sim infiltra-la para estremecê-la de dentro para fora tomando como principal alvo o seu núcleo: a unidade da obra. O método que o artista utiliza para atingir seu objetivo é inserir os

³²⁸ LEIRNER, Nelson apud FIORAVANTE, Celso. Nelson Leirner, ainda um ‘maldito’, aos 70 anos. **Jornal Valor**, São Paulo, 10 jan. 2002, p. D8.

³²⁹ PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do séc. XX** na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987, p. 972.

impessoais procedimentos da produção industrial dentro da prática artística que, por sua vez, sempre teve como grande característica a expressão da subjetividade. Essa atitude de Leirner pode ser entendida também como subcultural, a partir dos preceitos de Hal Foster, pois o artista se apropria dos procedimentos industriais para subverter o próprio *status* da indústria construindo uma ruidosa comparação desses mesmos procedimentos com os procedimentos do sistema artístico, que por sua vez são também apropriados por Leirner quando o próprio artista, e não mais o *marchand*, define o preço da sua obra o colocando como uma importante questão conceitual para a discussão proposta. Leirner tem a consciência que não pode mudar o sistema das artes, “[...] mas pode fetichizá-lo a ponto de fazê-lo se tornar aparente como tal. E pode talvez se colocar (como) uma diferença (ou pelo menos com uma ‘desafeição simbólica’) dentro do código.”³³⁰

“Fetiche” é um termo definidor para *Homenagem a Fontana*, pois Leirner “fetichiza” a obra do artista ítalo-argentino. Leirner destrona a obra de Fontana em sua seriedade e a traz para um mundo erótico, carnal e hedonista. Leirner “pavoneia” Fontana, amplifica uma carga erótica que talvez se mostrava tímida na obra original. O zíper de Leirner adorna a fenda de Fontana, não como ornamento, mas como possibilidades de manuseio, de toque, de tato. Leirner coloca Fontana no universo *kitsch*, não só devido a esse ornamento erotizante, como na transformação de sua obra em um produto para consumo. A curadora Lisete Lagnado observa:

O que perpassa pelo conjunto de ações ora apresentadas é que a natureza fetichista da mercadoria não é privilégio da cultura pop, nem do Kitsch. Ao apropriar-se da cristalização do cânone (Da Vinci, Duchamp, Fontana, o construtivismo) Nelson Leirner lança ‘aforismos’, terminologia usada pelo curador Ivo Mesquita, que discutem a transmissão da História da Arte (seu teor de verdade), articulam a passagem da Arte para a arte e aprofundam a confusão entre os campos da arte e da cultura. Um ecletismo que promete continuar irritando os acadêmicos modernos.³³¹

A presença da estética *kitsch* na obra de Leirner crescerá exponencialmente chegando a trilogia formada pelos trabalhos *O grande combate*, *O grande enterro* e *A grande parada* que reúne milhares de bibelôs que ainda são reutilizados em inúmeros trabalhos recentes do artista. *Homenagem a Fontana*, embora não contenha nenhum desses bibelôs, já traz uma ambiência *kitsch* ao trazer Fontana não apenas para o universo industrial, mas também para o universo doméstico do corte e costura.

³³⁰ FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 224.

³³¹ LAGNADO, Lisete. O combate entre a natureza fetichista da arte e sua historização. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo: 48 Biennale di Veneza – Padiglione Brasile**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999, p. 46. Catálogo de exposição.

Mesmo se referindo à obra *O grande combate* de 1985, a seguinte reflexão de Leirner sobre o *kitsch* se adere perfeitamente a *Homenagem a Fontana*:

O kitsch me fascina porque é a transformação do real. O cenário dentro do cenário, não é o mau gosto, como querem alguns ou pensam muitos. É a negação do equilíbrio. Ele surge quando as coisas, as proporções, os pesos, as medidas e os tamanhos estão fora do lugar conhecido. Como se vê, algo bastante provocador.³³²

Provocação é a palavra de ordem em *Homenagem a Fontana*. Leirner provoca o objeto de arte, o *status* do artista, o sistema de arte, a indústria e o espectador. O caminho de toda essa provocação é dado pelo ato de apropriar. A apropriação em Leirner rompe os limites entre arte, público e indústria, mistura seus papéis, questiona suas importâncias, estremece suas definições. A subversão anárquica de Leirner mostra que toda seriedade totêmica pode ser revirada do avesso assim como toda simplicidade pode ser muito mais complexa e incisiva.

³³² LEIRNER, Nelson apud LEIRNER, provocando com anjinhos. *Jornal da Tarde*, São Paulo. 21/05/1985, sem paginação.

Considerações finais

Inicialmente, essa pesquisa tinha o inocente objetivo de descobrir as origens da prática de apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil. Ao analisar as obras escolhidas e os textos, percebeu-se o quão etérea pode ser essa noção embrionária. Por isso, preferimos optar não mais pela investigação da obra pontual e precisa que inaugurou o procedimento de apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil, mesmo porque a existência de tal obra é totalmente discutível. Optamos por estudar as contribuições de dois importantes artistas brasileiros dos anos 1960: Rubens Gerchman e Nelson Leirner. Assim, pudemos concluir que o nosso objetivo de constatar tais contribuições foi alcançado.

Como vimos, a produção artística dos anos 1960 foi extremamente profícua e inúmeras discussões prepararam um consistente terreno para que a prática da apropriação florescesse. Dentre essas discussões podemos destacar três: a importância dada ao papel do outro na produção do período, seja pela relação antropofágica, política ou de anseio pela participação por parte do público; a proximidade com os procedimentos industriais que fez com que a arte no Brasil se aproximasse da cultura de massa e conseqüentemente do espectador; e, por último, a passagem, percebida por Mário Pedrosa, do verbal para o visual, consequência direta da proximidade da produção artística com a indústria cultural. Todas essas questões foram importantes para definirem a ideia de nova figuração na arte no Brasil, que tem impregnada a si, de certa forma, a prática da apropriação de imagens, uma vez que uma “nova figura” é baseada naquilo que é produzido pelo próprio homem e não mais nas coisas da natureza que serviram por tanto tempo como modelo para os artistas.

Essa mudança do natural para o cultural foi percebida de maneira incisiva por Leo Steinberg a partir da produção da *pop art* norte-americana, produção essa que acabou influenciando nitidamente a arte no Brasil. Desse modo, foi fundamental analisar esse movimento artístico para que suas contribuições fossem percebidas de maneira mais clara na arte no Brasil do mesmo período. A análise dos artistas e movimentos brasileiros e estrangeiros contribui para o entendimento da operação de apropriação de imagens enquanto procedimento poético que se distanciou da imitação feita por aprendizes das obras de seus mestres com o intuito de desenvolver suas próprias habilidades técnicas.

Dentro da produção dos anos 1960, não só norte-americana ou europeia, mas também brasileira, podemos perceber que a cultura de massa exerceu forte influência. A imagem que a

indústria cultural produziu foi amplamente apropriada pelos artistas dessa geração e trouxe inevitavelmente questionamentos acerca da dominação cultural existente na época que se mantém forte até hoje. Sob esse parâmetro, obras de arte acabaram sendo reproduzidas e também foram vistas como produtos e não como algo superior a eles. Essa relação fez com que barreiras fossem rompidas, devido, entre outras questões, à absorção cada vez mais constante da estética *kitsch* em produções artísticas.

Dentro desse contexto, as produções de Rubens Gerchman e Nelson Leirner foram essenciais e pioneiras. A escolha da obra *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* e da série *Homenagem a Fontana* aconteceu devido não somente ao fato de se apropriarem de imagens, mas sim ao modo como essa apropriação se deu. As duas obras se apropriam também de linguagens e de métodos extra-artísticos que denotam importantes discussões e que foram desconstruídos pelos artistas para construção de um “novo vocabulário” que se mostrou extremamente eficiente. Como vimos, *Lindonéia* não tem uma apropriação direta de uma imagem do jornal, mas sim da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões estruturais da imagem impressa e reproduzida se tornam importantes características da obra. Já Leirner se volta para a apropriação de procedimentos industriais na construção de *Homenagem a Fontana*. A incorporação desses procedimentos remete à produção que os concretistas almejavam, mas que em Leirner ganhou um ar provocatório raro até então na arte no Brasil. A apropriação de procedimentos alienígenas às técnicas tradicionais da arte, trouxe para a obra dos artistas importantes questionamentos sobre a própria imagem apropriada e sua respectiva linguagem, bem como sobre o papel de ambas na sociedade atual. Constatamos que uma postura crítica dos artistas foi uma importante questão para que a prática da apropriação de imagens ocorresse, causada também pelo contexto político da época em que as obras foram produzidas. O pensamento de Hal Foster sobre a subcultura foi de suma importância para entendermos esse processo dentro de determinado contexto.

Para essa pesquisa, o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade foi relevante. Gerchman e Leirner se apropriam então das imagens de dois “pais totêmicos”. Gerchman da cultura de massa, que como vimos pela observação de alguns teóricos, cresceu de modo assustador dominando toda a cultura ocidental, e Leirner da cultura dominante europeia. A apropriação de Leirner lida com alto grau irônico e provocativo (e a de Gerchman também, mas em menor grau). Leirner zomba de toda a seriedade da arte moderna europeia na construção de uma obra que se assemelha a um jogo, deixando de lado tradições da arte como a autoria, originalidade e unidade. Ao

negar essas tradições, Leirner e Gerchman mostram um desligamento completo da tradição modernista e embarcam na produção contemporânea, ou se preferirem, pós-moderna da arte.

Tal ironia nas obras dos artistas pode ser percebida de maneira mais evidente na aproximação à estética *kitsch*, tanto em *Lindonéia* como em *Homenagem a Fontana*. O *kitsch* se mostrou como um elemento importante nas obras, pois não só promoveu maior aproximação do espectador, como questionou o hermetismo que a prática artística ostentou por algum tempo. E, como vimos, a apropriação é um importante definidor para a definição de *kitsch*. Dessa maneira, sua incorporação a essas duas obras foi bastante coerente.

Devemos entender *Lindonéia* e *Homenagem a Fontana* como obras exemplares de todo esse complexo processo que envolve a prática da apropriação de imagens e que muitas outras obras de vários artistas certamente trarão questões tão concretas como as que essas duas obras trouxeram. Mas o que não podemos negar é que essas obras são reflexo de uma época extremamente produtiva que, claramente, inaugurou um novo momento para a arte no Brasil.

Como foi mostrado, foi durante os anos 1980 que a apropriação ganhou maior destaque dentro da produção artística. Quando se fala geralmente desse período, nos vem à mente o conhecido “retorno à pintura”, mas devemos levar em consideração que esse retorno também apresentou pinturas que se apropriavam de imagens e que nessa época também existiram importantes artistas que se apropriaram de imagens em obras que não eram necessariamente pinturas. Ao pontuar esse período da história da arte, esta dissertação primou pela produção estrangeira da *appropriation art*, mas no Brasil também existiu uma forte produção apropriacionista e que necessita de uma análise contundente. Além dessa lacuna, também se percebeu que as fotomontagens de Jorge de Lima, Alberto da Veiga Guignard e Athos Bulcão também carecem de uma análise mais detida para que alcancem o merecido patamar dentro da história da arte no Brasil.

Não devemos esquecer também que, para a geração brasileira dos anos 1980, os nomes de Rubens Gerchman e Nelson Leirner são dois pilares de sustentação, uma vez que ambos foram professores de muitos dos artistas da conhecida “Geração 80”.

Como vimos, Leirner foi professor na Fundação Armando Álvares Penteado, na cidade de São Paulo. Já Rubens Gerchman não foi apenas professor, mas o principal responsável pela total reformulação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Logo após sua volta de Nova York, no ano de 1975, Gerchman assumiu a direção do então Instituto de Belas-Artes do Rio de Janeiro, do qual não mudou apenas o nome, mas toda sua estrutura curricular que passou a contar com maiores experimentações artísticas. A atuação de Gerchman na escola durou somente até o ano

de 1978, mas suas profundas mudanças certamente influíram na produção dos jovens estudantes da escola que se destacaram na arte no Brasil da década seguinte.

Assim, analisar a produção de Gerchman e de Leirner é essencial para que uma futura comparação seja feita com a geração dos artistas dos anos 1980, para que sejam constatadas quais foram as reais contribuições desses artistas para essa nova geração. Como se pode verificar, essa aproximação não foi analisada nesta dissertação, mas acreditamos que trouxemos algumas contribuições para que isso aconteça, não só no que se refere à produção apropriacionista dos anos 1980, como também a qualquer produção posterior a Gerchman e Leirner. Ao buscar analisar não apenas os textos e obras produzidos nos anos 1960, mas também os textos escritos e as obras produzidas anterior e posteriormente à produção dos artistas, podemos perceber inúmeras reverberações de pensamentos. Vimos que a produção modernista de caráter apropriativo, exemplificada pela produção de Edouard Manet e Marcel Duchamp, reverbera em inúmeras produções dos anos 1960, não só no Brasil como na Europa e Estados Unidos, e vimos também que o que se discutiu sobre apropriação nos anos 1980 pode ser facilmente aplicado à produção sessentista. Assim, a reunião desses escritos e obras, que vão desde Walter Benjamin a Tadeu Chiarelli e de Edouard Manet a Sherrie Levine, tendo como elo as questões que envolvem *Lindonéia* e *Homenagem a Fontana*, mostraram-se capazes de relacionar inúmeras discussões que promoveram um sólido debate para a discussão da prática da apropriação de imagens na arte no Brasil.

O crítico Douglas Crimp no texto *A atividade fotográfica do pós-modernismo* narra uma pequena conversa de Sherrie Levine com um amigo depois de mostrar um trabalho no qual refotografou um original de Edward Weston que retratava o dorso nu do filho do fotógrafo: “Levine disse que, quando mostrou suas fotografias para um amigo, ele comentou que elas apenas faziam querer ver as originais. ‘É claro’, ela respondeu, ‘e as originais fazem você querer ver aquele menino pequeno, mas, quando você vê o menino, a arte se foi’.”³³³

Podemos entender essa conversa da artista com seu amigo como uma parábola sobre a origem da apropriação na arte. Sempre quando um artista se apropria de algo (não só de imagens) e deixa isso evidente, um desejo de conhecer o original toma conta do espectador (e principalmente do pesquisador que estuda apropriação). Quando essa origem é descoberta, pensamos: “Ah! Então foi daí que ele tirou aquilo!” Mas essa descoberta às vezes nem é tão significativa. De maneira geral, o que podemos concluir com essa pesquisa é que muitas vezes o mais importante na prática da apropriação de imagens é justamente a maneira como essa apropriação ocorre e o caminho que a

³³³ CRIMP, Douglas. A atividade fotográfica do pós-modernismo. **Arte & Ensaios**, ano XI, nº 11, 2004, UFRJ, p. 131-132.

imagem apropriada faz desde sua origem até sua aparição na obra e que descobrir as origens de algo na arte pode ser uma tarefa extremamente árdua, porque quanto mais a fundo vamos penetrando, mas nos distanciamos da própria arte, e quando percebemos, ela já “se foi”.



Referências bibliográficas

Livros

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.) **Adorno**. São Paulo: Ática, 1996. p. 92-99.
- AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.
- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.
- ARANTES, Otilia B. F. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BERNSTEIN, Cheryl. La superiudad de lo falso. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). **La idea como arte**. Barcelona: G. Gili, 1977.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner**: arte e não Arte. São Paulo: Takano, 2002.

CORDEIRO, Waldemar. Novas Tendências e Nova Figuração. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.53.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

COUTINHO, Wilson. Alô, alô, multidão. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

COUTINHO, Wilson. Cuidado! Tinta Fresca! In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

COUTINHO, Wilson. Esse teu olhar quando encontra o meu. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

COUTINHO, Wilson. Na era do conceito e a antropologia do desejo. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

COUTINHO, Wilson. O jardim da oposição. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica de arte em busca de uma identidade artística**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysses Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.259-271.

DIAS, Antonio. **Antonio Dias/Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71-74.

ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 69-128.

ECOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.59-60.

ESCALLÓN, Ana Maria. A estética de uma conduta humana. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994. p.15-25.

ESCALLÓN, Ana Maria. As palavras e as coisas. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994. p.41-49.

ESCALLÓN, Ana Maria. Coisas de poesia. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994. p.63-77.

ESCALLÓN, Ana Maria. Crônica de uma geografia urbana. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994. p.81-85.

ESCALLÓN, Ana Maria. Utopias do corpo. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994. p.139-141.

FAVARETO, Celso. **Tropicália**: alegoria alegre. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

EVANS, David (org). **Appropriation**. Cambridge: MIT Press, 2009.

FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOSTER, Hal; FRANCIS, Mark. **Pop**. London: Phaidon, 2005.

GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994.

GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. São Paulo: J. J. Carol, 2007.

GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

GRAW, Isabelle. Dedication replacing appropriation: fascination, subversion and dispossession in appropriation art. In: BAKER, George et. al. **Louise Lawler and others**. Ostfildern :HatjeCantz, 2004. p. 45-67. Disponível em: <<http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

GREENBERG, Clement. A pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar : Brasília, DF : Ministério da Cultura; FUNARTE, 1997, p. 101-110.

GRUPO REX. Regulamento Rex. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.152-153.

GUASCH, Ana Maria. **El arte último del siglo XX**: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HONNEF, Klaus. **Pop Art**. Koln: Taschen, 2004.

LEE, Ann. **Appropriation**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2008.

LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: EDUSP, 1976.

LOPES, Fernanda. **A experiência Rex**: “éramos o time do Rei”. São Paulo: Alameda, 2009.

MAGALHÃES, Fábio. **Rubens Gerchman**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MICHELSON, Annette; BUCHLOH, Benjamin H. D. et. al. **Andy Warhol** - October Files. Cambridge: MIT Press, 2001. Acesso em <<http://pt.scribd.com/doc/53377464/19400549-Andy-Warhol-October-Files>>. Disponível em 13 out. 2011.

MINK, Janis. **Duchamp**. Köln: Taschen, 2006.

MOLES, Abraham A. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.65-68.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995. p. 5-39.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978A, p.53.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978B, p.69-70.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PECCININI, Daisy. **Figurações Brasil Anos 60**. São Paulo: Edusp/Itau Cultural, 1999.

PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978.

PECCININI, Daisy. **Pintura no Brasil**: um olhar no século XX. São Paulo: Nobel, 2000.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**: arte brasileira do séc. XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RUHRBERG, Karl et alli. **Arte do Século XX**. Koln: Taschen, 2005.

SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SILVA; PINHEIRO; FRANÇA. **Guia para a normalização de trabalhos técnico-científicos**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1987.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZANINI, Walter (org). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v.

ZÍLIO, Carlos. **Da antropofagia à tropicália**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Catálogos e folders de exposição

ANJOS, Moacir. Ensaio | Adoração. In: LEIRNER, Nelson. **Adoração** – Nelson Leirner/[texto de] Moacir dos Anjos. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Estúdio de Arte e Projetos Culturais, 2003. Catálogo de exposição.

ANJOS, Moraes dos. Vestidas de branco. In: LEIRNER, Nelson. **Vestidas de branco**/Nelson Leirner. Vila Velha: Museu Vale, 2008. Catálogo de exposição.

BARROS, Geraldo de. Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo) In: LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição. Sem paginação. Folder de exposição.

BAYÓN, Damián. Algumas palavras sobre Rubens Gerchman. In: GERCHMAN, Rubens. **Gerchman**. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994. p.11. Catálogo de exposição.

BUARQUE, Heloísa. Como age um pintor (quando) jovem diante de um tema. In: GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman: o voyeur amoroso**. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1981. Sem paginação. Catálogo de Exposição.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação | Coleção | Justaposição. In: **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. Catálogo de exposição.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Aproximações do espírito pop 1963-1968**: Waldemar Cordeiro, Antônio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003. Catálogo de exposição.

DIAS, Antonio. **Anywhere is my land**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.

FARIAS, Agnaldo. A fim da arte segundo Nelson Leirner. In: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Em nome dos artistas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo: 48 Biennale di Veneza – Padiglione Brasile**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo : arte contemporânea brasileira : um e/entre outro/s /. [curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Catálogo de exposição.

GERCHMAN, Rubens. **Boa noite**. Joinville: Museu de Arte de Joinville, s.d. Folder de exposição.

GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2001A. Catálogo de exposição.

GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman**. São Paulo: Galeria Montesanti, 1986. Catálogo de exposição.

GERCHMAN, Rubens. **Tempo = 1962/1979**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2001B. Catálogo de exposição.

JUNIOR, Reynaldo Roels. Obras, 1962-1979. In: GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2001, p.5-15. Catálogo de exposição.

LAGNADO, Lisette. “O combate entre a natureza fetichista da arte e sua historização.” In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo: 48 Biennale di Veneza – Padiglione Brasile**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999. Catálogo de exposição.

LEIRNER, Nelson. **A revolução industrial segundo Nelson Leirner**. São Paulo: Galeria São Paulo, 1994. Folder de exposição.

LEIRNER, Nelson. **Adoração – Nelson Leirner**/[texto de] Moacir dos Anjos. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Estúdio de Arte e Projetos Culturais, 2003. Catálogo de exposição.

LEIRNER, Nelson. **Da produção de massa de uma pintura (quadros a preço de custo)**. São Paulo: Seta Galeria de Arte, 1967. Folder de exposição.

LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**. São Paulo: Paço das Artes, 1994. Catálogo de exposição.

MESQUITA, Ivo. Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo, Veneza, 1999. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo: 48 Biennale di Veneza – Padiglione Brasile**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999. Catálogo de exposição.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Nelson Leirner. In: RIBENBOIM, Ricardo (org.). **Por que Duchamp?** leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itáu Cultural, 1999, p. 52-61. Catálogo de exposição.

RODRIGUES, Simone. **A Pintura em pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. Disponível em <<http://www.apinturaempânico.com/textos.html#idsimone>> Acesso em 20/10/11.

Periódicos

AMARAL, Aracy. Arte no Brasil. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 29-30, mai./ago. 1979.

ARANTES, Otilia B. F. Depois das vanguardas. **Arte em revista**, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 4-20, ago. 1983.

ARANTES, Otilia B. F. Depois das vanguardas. De opinião 65 a 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 15, jul. 1986, p. 69-84.

BARATA, Mário. Opinião 65/66 – Artes visuais de vanguarda. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 35-36, mai./ago. 1979.

BOMPUIS, Catherine. Os Cartazistas face a história ou a história da “Action Non-Painting”. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, n. 11, p.177-189, nov. 2008.

CORRÊA, Thomaz Souto. Aviso: é a guerra. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 82-83, jan./mar. 1979.

COSTA, Mauro José S. R. O cotidiano tragicômico de Gerchman. **Arte Hoje**, Rio de Janeiro, ago de 1979. p. 32-33.

CRIMP, Douglas. A atividade fotográfica do pós-modernismo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XI, nº 11, p. 126-131, 2004, UFRJ.

CRIMP, Douglas. Pictures. **X-TRA Contemporary Art Quarterly**, Los Angeles, volume 8, n. 1, p. 17-30, outono de 2005. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/42490560/Douglas-Crimp>>. Acesso em 05/10/2011.

DA SILVA, Vitor Marcelino. Nelson Leirner: dentro e fora da vanguarda brasileira dos anos 1960. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. 222-241, abr. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/12302/7099>. Acesso em: 20 Jun. 2011.

DION, Sylvie. O “fait divers” como gênero narrativo. **Letras**, Santa Maria, n. 34, p. 123-131, out. 2007.

FAVARETTO, Celso. Nos rastros da Tropicália. **Arte em revista**, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 31-37, ago. 1983.

FERRO, Sergio. Os limites da denúncia. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 84-85, mai./ago. 1979.

FERRO, Sérgio. Vale-tudo. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 26-28, mai./ago. 1979.

GERCHMAN declara amor à pintura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out. 1983.

GERCHMAN, Rubens. Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente. **GAM**, Rio de Janeiro, nº7, jun. 1967. p. 10-13.

GRUPO REX. Aviso: Rex Kaput. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 89-92, jan./mar. 1979.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 22-24, mai./ago. 1979.

HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. **Arte em revista**, nº 7, ano 5, ago. 1983. p. 25-30.

MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 33-34, mai./ago. 1979.

NOE, Luís Felipe. Fim da temporada em Nova York: na sociedade pop a vanguarda não está nas galerias. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 85-89, jan./mar. 1979.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais na década de 1960. ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19, 2008, São Paulo. **Anais do Encontro Regional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, 2008, p.1-8.

OWENS, Creg. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte&Ensaaios**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 11, 2004. p. 112-125.

SCHENBERG, Mário. O ponto alto. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 25, mai./ago. 1979.

Artigos em jornais e revistas

BENEVIDES, Daniel. Leirner, fazendo e propondo o fazer. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 05 dez. 1989, p.18

CRÔNICA do mundo cão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 jun. 1987, p.2.

FIORAVANTE, Celso. Nelson Leirner, ainda um ‘maldito’, aos 70 anos. **Jornal Valor**, São Paulo, 10 jan. 2002, p. D8.

LAUS, Harry. O problema das caixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan 1967, Caderno B, p.2.

LEIRNER, Nelson. 'O esporte é cultura': depoimento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1975.

LEIRNER, provocando com anjinhos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 mai. 1985.

LE MOS, Fernando Cerqueira. 'Xeque-Mate', rendição total por Nelson Leirner. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 ago. 1983.

LE MOS, Fernando Cerqueira. Uma exposição cancelada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 mai. 1980.

LUIZ, Mackesen. Rubens Gerchman: os caminhos de volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1971.

MEYER, Esther R. C. Azevedo. Rubens Gerchman no Museu de Arte de São Paulo. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 23 abr. 1974.

MONACHESI, Juliana. O Jogador: entrevista. **Folha de São Paulo**, 13 mai. 2004, p. E1.

OITICICA, Hélio. Os objetos-ideogramas de Gerchman. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1970, p.4.

VALLADARES, Clarival do Prado. Cinema, instrumento de crítica: Ver ouvir. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 dez. 1967, p.4.

YABLONSKY, Linda. Photo play: the social life of the Pictures Generation. **Art in America**, Nova York, N°4, abr. 2009, 2009, p. 102-109.

Dissertações e Teses

ANDRADE, Marco Pasqualini de. **Projeto, proposição, programa: imagem técnica e multimeios nas artes visuais – São Paulo – Anos 60 e 70**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

MURA, Cristina. **Brasil dos anos 60 e 70: Rubens Gerchman em contexto**. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

OLIVEIRA, Líliliana H. T. M. **A Pop Art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967**. 1993. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de arte** – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

VAZ DE JESUS, Diana. **Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

Dicionários

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0a**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LUCIE-SMITH, Edward. **Dictionary of Art Terms**. *London*: Thames and Hudson, 2004.

Filme

VER OUVIR. Direção: Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966. 1 filme (20min), son., color.