

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
CAMPUS DE SÃO PAULO – INSTITUTO DE ARTES

FELIPE MORELATTO

Pintura e apropriação

A ação poética na interface entre o pessoal e coletivo

SÃO PAULO – SP

2019

Felipe Morelatto

Pintura e apropriação: A ação poética na interface entre o pessoal e coletivo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre na área de Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

São Paulo 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M839	Morelatto, Felipe, 1989-
p	Pintura e apropriação : a ação poética na interface entre o pessoal e coletivo / Felipe Morelatto. - São Paulo, 2019. 66 f. : il.
	Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes
	1. Arte - Estudo e ensino. 2. Narrativas pessoais. 3. Arte moderna - Séc XXI. 4. Pintura brasileira. I. Romagnolo, Sérgio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
	CDD 707

Felipe Morelatto

Pintura e apropriação

A ação poética na interface entre o pessoal e coletivo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre na área de Artes Visuais.

Local, 28 de agosto de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Prof^a. Mônica Soares Tinoco Sanovicz
Pesquisadora / Independente

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Resumo

Esta dissertação consiste numa análise de minha produção plástica preexistente do corpo de obras realizadas no período de dois anos do curso do mestrado. Esse estudo tem como foco um aprofundamento na investigação da apropriação de imagens prontas como procedimento artístico, tema extremamente relevante para produção artística atual, pois consiste como um dos eixos que norteiam a minha produção artística, já se fazendo presente em meus primeiros estudos e trabalhos artísticos, realizados desde a época da graduação.

Para explorar todo esse panorama optei por focar no pensamento de críticos que se aprofundam no estudo dessas práticas como Douglas Crimp e Nicholas Bourriaud, bem como na obra de Marcel Duchamp e Andy Warhol, que são artistas que inauguram aspectos chave para esse contexto.

Palavras Chave: Arte Contemporânea, Apropriação, Pintura.

Abstract

This dissertation consists of an analysis of my preexisting plastic production of the body of work done during the two years of the Master's degree course. This study focuses on deepening the investigation of the appropriation of ready-made images as an artistic procedure, which is an extremely relevant theme for the current artistic production, and it also consists of the axes that guide my artistic production, and has been present since my first studies and artistic works as a graduate student. To explore this whole panorama, I have chosen to focus on the thinking of critics who delve deeper into the study of such practices as Douglas Crimp and Nicholas Bourriaud, as well as the work of Marcel Duchamp and Andy Warhol, who are artists who inaugurate key aspects of this context.

Keywords: Contemporary Art, appropriation, painting.

Sumário

Introdução.....	10
Arte e apropriação.....	15
Referências artísticas.....	26
Processo criativo e produção.....	37
Exposição.....	52
Considerações finais.....	60
Referencias Bibliográficas.....	62

Pintura e apropriação

A ação poética na interface entre o pessoal e coletivo

Felipe Morelatto

Introdução

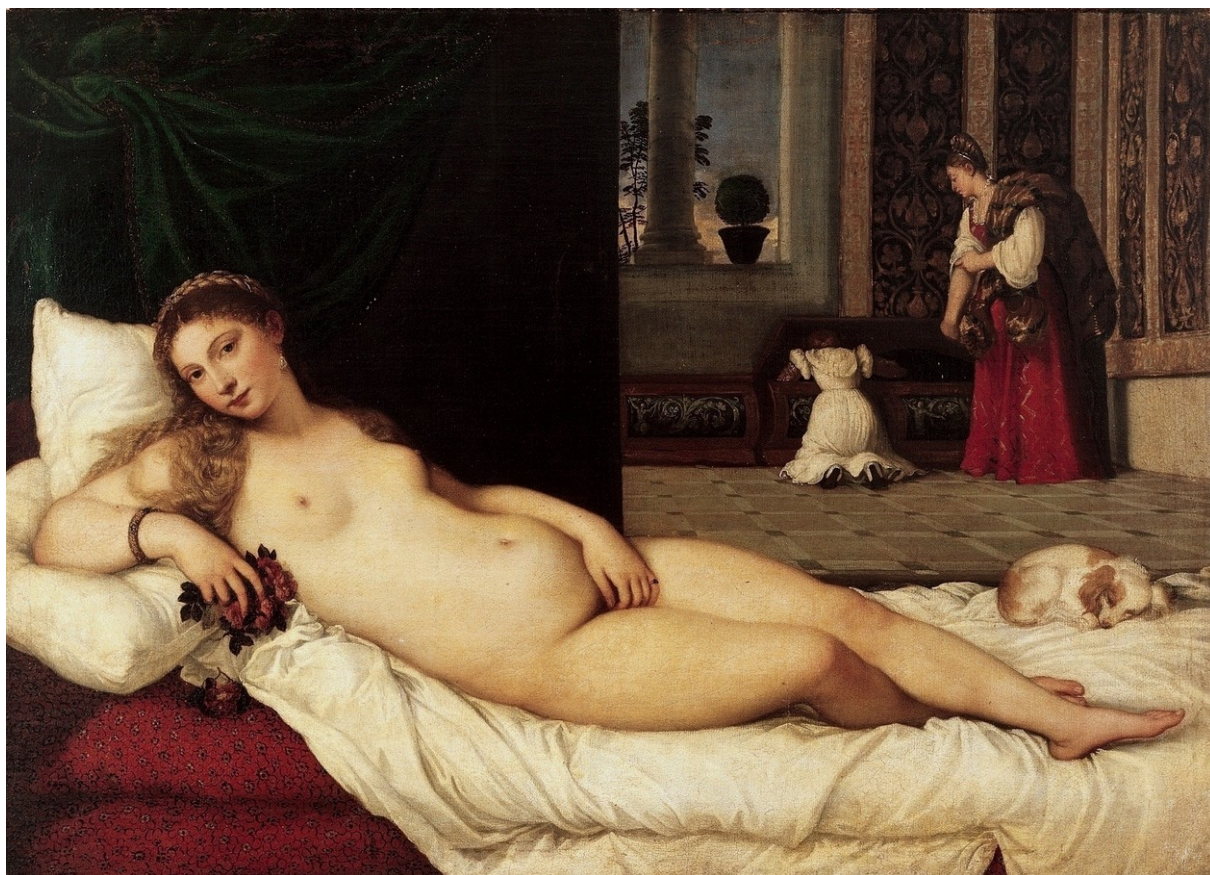


Figura 1

Titiano

Vênus de Urbino, 1538

Óleo s/ tela, 119,2x165,5cm

Uffizi Gallery, Florença

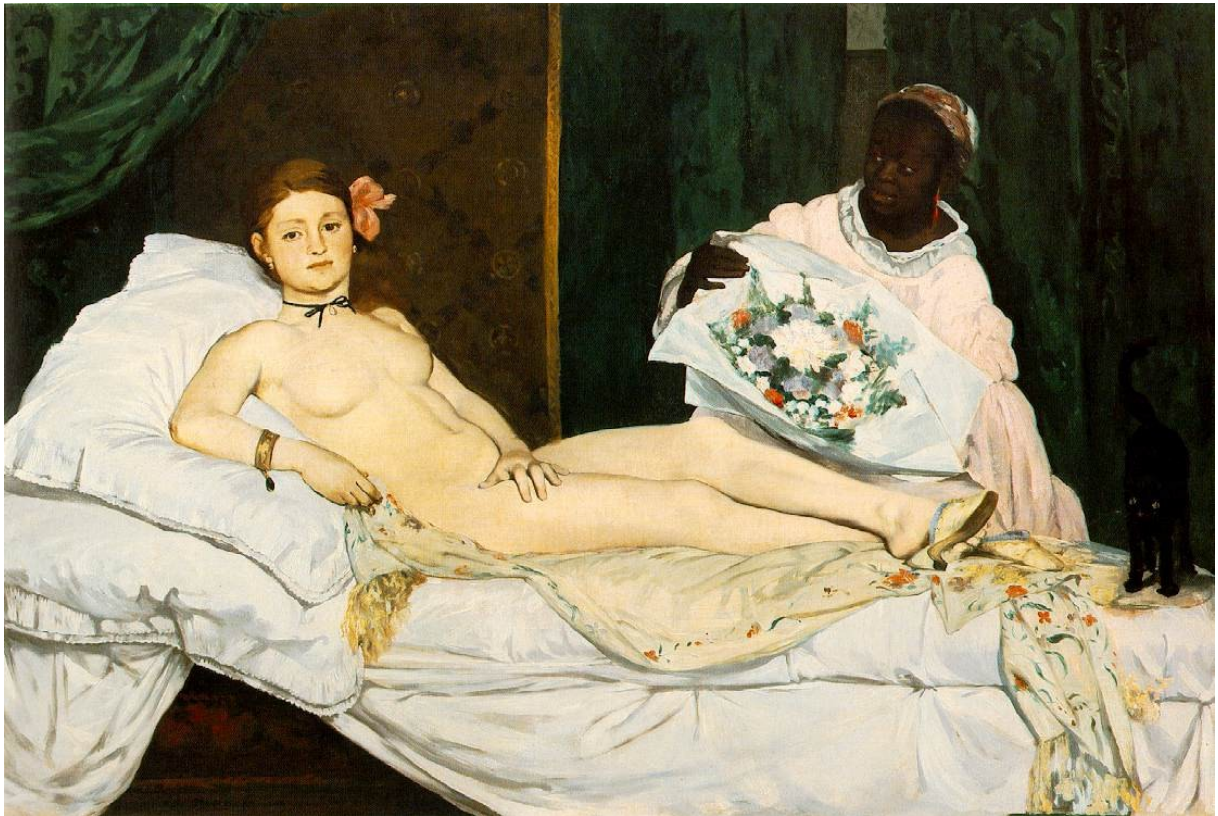


Figura 2

Édouard Manet

Olympia, 1863

Óleo s/ tela, 130,5x190cm

Museu d'Orsay, Paris

Este trabalho consiste em uma pesquisa sobre a apropriação como procedimento artístico a partir de duas frentes: de minha produção plástica prática como pintor e de um levantamento e arguição de uma bibliografia especializada. Realizei esse estudo pensando nessas duas atividades de maneira complementar, destacando aspectos importantes desse tema e apontando como esses se relacionam com características presentes no meu processo criativo. A abordagem adotada é compatível com o meu papel como artista pesquisador, uma vez que reforça a importância de pensar sobre essas formas de atuação como modos válidos e importantes de atuação dentro do meio acadêmico, geradores de conhecimento e que possibilitam encontrar novas relações quando realizados de maneira integrada.

No contexto dessa pesquisa, há uma distinção clara entre a apropriação e outros termos que podem vir a ser entendidos como análogos a este. Focou-se em realizar um estudo a fim de entender o uso de elementos culturais preexistentes como material, seja este real ou virtual, para a realização da obra de arte, é essa prática que entendo como apropriação. Há uma diferença fundamental entre essa abordagem e por exemplo a citação, referência ou a releitura. Apesar de todos esses procedimentos artísticos criarem relações entre a obra de arte e um contexto cultural preexistente, definiu-se apenas o estudo da apropriação em si, pois diferentemente dos procedimentos citados anteriormente, ela apresenta como uma das suas características singulares uma relativa autonomia. O procedimento em questão é menos dependente de um repertório específico por parte do espectador, ou de uma chave léxica que permita identificar o caráter metalinguístico presente na obra de arte. As duas pinturas apresentadas, a *Vênus de Urbino* (Figura 1) de Ticiano e a *Olympia* (Figura 2) de Manet apresentam uma ligação estreita entre si, já que ambas compartilham um tema, grande parte de sua composição, tem a sua figura principal na mesma pose e numa análise mais minuciosa é possível identificar similaridades, até mesmo nos detalhes, como nos adereços das mulheres. A relação entre esses elementos fica óbvia quando vemos essas pinturas postas lado a lado, porém é necessário o conhecimento prévio da existência da primeira obra para que se faça esta leitura mais ampla. As obras analisadas nos próximos capítulos, apenas por sua materialidade e como esta é apresentada, já contém indícios que apontam para um caráter metalinguístico e contextual. A maneira como isso se dá foi analisada em mais detalhes nos capítulos a seguir.

O aprofundamento nesse tema é fundamental não só para o entendimento de minha produção, como também de uma grande gama de artistas atuais que se valem de estratégias análogas a estas. Isso não é dito apenas como uma justificativa da relevância de meu objeto de estudo, mas sim pensando em como o nosso momento cultural, no qual as mídias digitais e o toda a informação disponibilizada nestas plataformas fazem parte do nosso cotidiano e afetam múltiplas esferas de nossas vidas. A revolução digital permeia todos os aspectos de nossa relação com a sociedade, desde nossa vida mais pública, como é o caso da esfera profissional e cívica, até os momentos mais privados, como nossos momentos de lazer e relacionamentos interpessoais. Tendo em vista essa realidade não é difícil entender por que os artistas têm utilizado criativamente os materiais que circulam nesses meios. Sendo assim, entender esse procedimento acaba sendo então uma maneira para compreender também um pouco melhor a nossa cultura e sociedade de maneira geral.

Arte e apropriação



Figura 3

Felipe Morelato

Maquina número 2, 2017

Acrílica s/ tela, 120x100cm

A apropriação de imagens como material artístico foi o procedimento escolhido como foco principal desta pesquisa, podendo ser entendida como a utilização de produtos culturais preexistentes como elementos para estruturar e produzir obras de arte. Essa abordagem faz parte do repertório de uma série de artistas atuais e a considero também como um dos eixos estruturantes da minha produção plástica. Esse termo porém é complexo, e por isso demanda uma análise mais minuciosa. Além de modificar parte do processo criativo da obra de arte, a apropriação modifica também nosso entendimento do objeto artístico, pois cria situações onde o limite entre a arte e a vida cotidiana torna-se “permeável”.

A obra apresentada no começo do capítulo (Figura 3), faz parte da série de trabalhos que venho desenvolvendo atualmente, nos quais utilizo imagens coletadas na internet como o material para a realização da composição das pinturas. Faço a desconstrução dessa imagética, bem como o seu rearranjo, por meio de sua manipulação em softwares de edição de imagem. Num segundo momento, essa composição digital, é projetada e pintada na superfície do quadro. Interessa-me dar protagonismo ao próprio processo de criação das pinturas, destacando as especificidades dessa colagem digital da qual se origina a sua composição, bem como à utilização de recursos disponíveis desse meio – como a repetição de imagens, seu desmembramento e rearranjo em múltiplas camadas. Encaro esse modo fazer e pensar a pintura como uma alternativa a uma composição realizada apenas por meio dos procedimentos inerentes da pintura ou da prática do desenho manual. Sobre esse procedimento de coleta de materiais, bem como sua relação com o processo criativo artístico Cecília Almeida Salles escreve:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e por que quer conhecer. [...]

A própria coleta de materiais se faz nesse estado de imersão na criação, no qual o artista, inevitavelmente, vive a maior parte de seu tempo. Às vezes, o olhar tem alguma forma de direcionamento, isto é, para tentar encontrar uma determinada resposta para um problema que está

preocupando ou atormentando o artista naquele momento. Em outros casos, a coleta se dá de uma maneira mais próxima ao de um colecionador de emoções ou de um “farejador” de utilidades futuras. SALLES, 2006, p.51-58.

Para entender mais a fundo como se realiza esse processo de coleta, Cecília destaca a relação entre o artista e dois ambientes distintos porém complementares: o escritório (termo usado para designar seu espaço de criação mais particular: estúdio, ateliê, etc) e a rua (que serve como metáfora para, um ambiente sociocultural de caráter público no qual o artista também está inserido). Em respeito ao ambiente mais amplo, no caso da minha produção artística, é possível pensar nos próprios meios digitais como um lugar possível para a ação poética. É razoável compreender e utilizar as plataformas digitais, os mecanismos de busca, as redes sociais e as ferramentas de compartilhamento de mídia como mais um dos locais onde recolher e “farejar” os elementos que me interessam. Essas plataformas digitais nas quais são encontradas as imagens que utilizo em meus trabalhos, são ferramentas disponibilizadas para um livre acesso e estão inseridas em nossa vida cotidiana, configurando as mesmas como um espaço de uso comum. Esse lugar por sua vez não é uma fonte passiva para na minha atividade, o qual se presta apenas para uma exploração bem definida e pontual, mas sim um recurso que apresenta um potencial de influências e informações novas que entram em jogo de maneira quase que autônoma e inesperada. Uma imagem nesses meios quase nunca é apresentada como um elemento isolado e único, há sempre uma série de ligações que vem a tona, explicitando a relação de rede entre todos esses dados. Esse potencial de descoberta que é propiciado se torna interessante, na medida em que passa a atuar como uma espécie de mecanismo de retroalimentação para o próprio processo criativo. Uma imagem quando é escolhida e passa a fazer parte de um trabalho, já traz consigo algo dessa dinâmica, e aponta para uma próxima imagem e assim sucessivamente. Esse fenômeno é especialmente relevante para mim uma vez que utilizo de uma saturação de imagens, e sua desconstrução e reconfiguração no campo pictórico para estruturar a composição das minhas pinturas. Irei me aprofundar nas relações com segundo tipo de ambiente, de caráter mais reservado, que consiste no ateliê/espaço de trabalho em um próximo capítulo, no qual vou discorrer sobre minha experiência participando da residência artística na Unesp.

Em Pós-produção – Como a arte modifica o mundo contemporâneo, Nicolas Bourriaud aborda diretamente a utilização desses elementos culturais prontos, advindos da cultura visual, e para descrever esse procedimento ele adota o termo pós-produção como metáfora para o mesmo. Originalmente, esse termo técnico, que tem sua origem no mundo do cinema, da televisão e do vídeo, designa uma atividade de adicionar elementos, que extrapolam a atividade da filmagem por si só. Entram nessa categoria a montagem, efeitos especiais, legendas, áudios adicionais, etc. Pensando nas artes visuais esse termo passa a apontar o uso, nos processos criativos, de objetos culturais preexistentes como mais um recurso para a criação da obra de arte. Segundo o autor, os artistas que recorrem a processos relacionados com essas práticas, modificam alguns dos aspectos chave de seus processos criativos:

[Estes artistas] Já não lidam como matéria-prima. Para eles, não trata de elaborar uma forma a partir do material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultura, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras do DJ e do programador, cujas tarefas, consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. BOURRIAUD, 2009, p.8.

Apesar de sua relevância para essa pesquisa, não adoto o termo pós-produção como definição dessa operação para o estudo de minha produção, pois acredito que, por mais que a figura de linguagem escolhida pelo autor seja potente, ela possibilita também uma série de mal entendidos quando nos focamos em um objeto de pesquisa mais específico. Como detenho-me mais especificamente ao campo da pintura, o termo pós-produção, quando aplicado a esta área, pode remeter a uma série de atividades que fogem totalmente do sentido aos quais a metáfora se presta. Pode-se vir a pensar, por exemplo, na envernização, a aplicação de molduras, o restauro, entre outras atividades que são realizadas após a produção, de fato, da pintura, mas que fogem totalmente do foco dessa dissertação. Continuo adotando então o termo apropriação como alternativa para o mesmo que, apesar de mais geral, é mais preciso para designar essa utilização de formas culturais preexistentes, mais especificamente de

imagens prontas, como elementos estruturantes em meu processo criativo. Apesar dessa divergência entre termos, considero o pensamento de BOURRIAUD como uma referência importante para a reflexão a respeito do objeto de estudo apresentado. Em minha atividade como pintor, o uso desse material sempre se faz tendo consciência de que o mesmo traz consigo uma grande carga de informações e significados preexistentes, os quais em diferentes níveis passam a fazer parte da obra de arte. Há a possibilidade de fazer uma utilização literal desse material, apresentando figuras de pessoas públicas, personagens ou logomarcas por exemplo, porém esse tipo de posicionamento não é o foco do meu trabalho como artista. Prefiro explorar as relações das formas, dos campos de cor preexistentes nas imagens e criar relações entre estes, pois estes são aspectos da pintura como um campo de atuação que me interessam. No caso do meu trabalho prefiro deixar a relação de significado das imagens que escolho como um subtexto da pintura. Bourriaud em seu texto aponta para essa estratégia como uma maneira de pensar a informação como elemento da obra de arte:

Não se trata mais de fazer tabula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção. “As coisas e os pensamentos”, escreve Gilles Deleuze, “crescem ou aumentam pelo meio, e é aí que a gente tem que se instalar, é sempre esse o ponto que cede”¹. A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso”. [...] Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar o elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. BOURRIAUD, 2009, p.12.

O dado destacado por Bourriaud nesse contexto são essas imagens prontas, que podem ser entendidas e utilizadas como ferramentas potentes para a criação artística atual. Com a revolução digital e a subsequente multiplicação dos meios de produção, reprodução e compartilhamento de mídias digitais, surge uma espécie de “nova fronteira” de elementos audiovisuais, que é rica em possibilidades de usos, quando encaramos esse contexto como um campo para a atividade criativa. É possível traçar paralelos entre algumas das consequências

1 Gilles Deleuze, Pourparlers, Paris, Éd. Minut, 1990, p.219. [Ed.bras.: Conversações, trad.: Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.]

dessa mudança de paradigma, no qual a velocidade da reprodutibilidade das imagens na cultura de massa, bem como o leque da sua diversidade (de origens, de funções), parece se expandir, com parte das transformações que ocorreram em determinados momentos na história da arte. Destaco, por exemplo, a influência da arte japonesa na produção ocidental do final do séc. XIX, ou a tomada da cultura de massa como elemento a ser explorado e problematizado pelos artistas da Pop ART nos anos 1960. Essas aberturas disponibilizam novos elementos no leque de influências para a criação artística, bem como o seu desdobramento e ampliam a complexidade estrutural das redes de criação dos artistas atuais, gerando uma produção que apresenta uma série de características próprias. Apesar disso, apenas o uso da apropriação durante o processo criativo, não dá aos trabalhos produzidos pelos artistas que recorrem a esse mecanismo características uniformes. Segundo Douglas Crimp, é possível identificar uma divisão clara que separa em duas grandes categorias gerais as produções que se valem desse procedimento artístico. Segundo CRIMP, é possível compreendê-la da seguinte maneira:

Talvez eu deva, para começar, olhar mais de perto as afirmações quanto ao caráter regressivo/progressista dos usos da apropriação feitas pelos artistas. [...] Graves se volta para um classicismo já eclético – o neoclassicismo de Boulléc e Ledoux, o pseudoclassicismo dos edifícios públicos ART Déco e floreios ocasionais da pompa da Beaux-Arts. A casa de Gehry, ao contrário, apropria-se de apenas um elemento do passado. Não é, contudo, um elemento de estilo; é uma casa de madeira de 1920 já existente. Foi então aplicada uma colagem na casa (contornando-a e perpassando-a) com materiais de construção de uso generalizado que constam dos catálogos – chapa ondulada, malha de aço, madeira compensada, asfalto. As diferenças entre essas duas práticas são imediatamente óbvias: Graves apropria-se do passado arquitetônico; Gehry apropria-se lateralmente do presente. Graves apropria-se do estilo; Gehry do material. CRIMP, 2005,p.116.

É esse segundo tipo, de caráter progressista, ou seja, a apropriação como material artístico, que considero como o foco da minha produção e dessa pesquisa. Não é meu objetivo realizar

uma imitação ou cópia de estilos do passado, mas sim, entender e utilizar as imagens simultaneamente como matéria, estrutura e problemática da pintura. Em meu processo, as imagens coletadas são pensadas e utilizadas como elementos constituintes da composição da pintura, elas não se limitam a serem apenas cópias ou referências diretas a estes. Elas são transformadas em um material, passando a ser um elemento constituinte da própria obra. Sobre essa amalgama que é criada entre obra e objeto cultural preexistente BOURRIAUD comenta:

Durante os anos 1990, a democratização da informática e o surgimento do *sampleamento* criam uma nova paisagem cultural[...]. A supremacia das culturas da apropriação e do novo tratamento dado às formas gera uma moral: as obras pertencem a todos, parafraseando Philippe Thomas. A arte contemporânea tende abolir a propriedade das formas ou, pelo menos perturbar essas antigas jurisprudências. Estamos nos dirigindo para uma cultura que abandona o *copyright* em troca de uma gestão do direito ao acesso às obras para uma espécie de esboço do comunismo das formas? BOURRIAUD, 2009, p.35 e 36.

Pode-se identificar, segundo o autor, a noção de desvio artístico como um dos precursores desse momento cultural. Essa teoria estruturada por Guy Debord, Asger Jorn e Gil Wolman, pode ser entendida “como um uso político do *ready-made* recíproco de Duchamp (que dava o exemplo de um “Rembrandt usado como tábua de passar roupa”).” (BOURRIAUD, 2009, p.36). Essa prática, ligada ao movimento *situacionista*², que é vista no contexto dessa vanguarda como o “único modo possível de utilização da arte – que representa apenas um

2 Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. [...] O grupo se define como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de “situacionismo”, segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio. [...] SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>>. Acesso em: 31 de Out. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

obstáculo à realização do projeto vanguardista” (BOURRIAUD, 2009, p.37), quando é utilizada pelos artistas atuais toma um caráter bem distinto a este. Não se tem mais a pretensão de se desvalorizar as formas culturais, mas sim utilizá-las como mais uma das estratégias possíveis para a criação artística. Essa mudança de postura está ligada a uma transformação da relação entre produção e consumo na sociedade atual:

O consumidor em êxtase dos anos 1980 desaparece diante de um consumidor inteligente e potencialmente subversivo: o usuário das formas.[...] Um produtor é um simples emissor para o produtor seguinte, e agora todo artista se move numa rede e formas contíguas que se encaixam ao infinito. O produto pode servir para fazer uma obra, a obra pode voltar a ser um objeto: instaura-se uma rotação, determinada pelo uso dado às formas.[...]A qualidade de uma obra depende da trajetória que descreve na paisagem cultural. Ela elabora um encadeamento entre formas, signos, imagens. BOURRIAUD, 2009, p.41 e 42

Transformações estas que acabam também modificando a relação entre a obra de arte e o público. Os artistas, ao trabalharem com elementos e estratégias que, cada vez mais, vem fazendo parte de nossa vivência cotidiana, transformam parte da natureza da obra de arte. É possível encarar a obra, não mais como uma forma hermética, que define por si só uma realidade destacada do resto do mundo, mas sim, como uma estrutura que descreve uma espécie de “itinerário possível” entre os meios que se vale. A produção artística passa a indicar uma rota ou maneira de se relacionar com o contexto sociocultural em que, tanto o artista como o público, produzem e coabitam.

Essa abordagem acaba servindo como uma espécie de antítese do senso comum, que tem como alicerce uma leitura da história da arte através de uma lente estritamente moderna. Essa maneira de se pensar a arte resulta de sua organização como um regime de consumo, onde todos os seus agentes desempenham papéis bem definidos, produtores, distribuidores e consumidores, e se atem às suas funções. Se pensamos a história pintura nesses termos, cria-se a falsa impressão de uma hierarquia ascendente, na qual uma clara evolução das formas se desdobra com o decorrer do tempo. Passamos a pensar a pintura como um fruto desse processo, que tem como ponto de origem o sentido naturalista e mimético, que se torna

prevalente no ocidente a partir do Renascimento no século XIV. Detecta-se dentro desta linha do tempo a questão da imagem e da representação, que vai sendo problematizada e reestruturada sucessivamente, até um suposto apogeu desse processo com o Modernismo europeu. Pode se dizer que nesse momento histórico, finalmente arte se vê livre do “peso e da responsabilidade” da representação e da figuração, alcançando o “patamar máximo” de refinamento e desenvolvimento, resultando na abstração e na livre expressão. Entretanto, essa visão evolutiva da história da arte entra em crise ao analisamos a produção contemporânea, que se estrutura, não mais a partir de um ímpeto de superar as formas anteriores, mas sim criar relações tanto com o passado quanto com o seu contexto atual.

Segundo Anne Cauquelin a arte moderna era estruturada por meio de um regime de consumo linear, e por sua vez a arte contemporânea, que é considerada para a autora como um desdobramento da anterior, se organiza de uma maneira diferente. Ela se configura em forma de rede, na qual os seus agentes desempenham múltiplas de funções.

“A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade diferente do que existia há algumas décadas.” CAUQUELIN, 2005, p.81

Essa transformação das estruturas que permeiam os processos artísticos modificam a natureza da própria produção artística, ocorrendo em todas as suas esferas, abrindo possibilidades e outras soluções diferentes das abordagens tradicionais. Com esse processo passam a surgir uma série de artistas que “olham para a cultura ao invés da natureza como fonte de trabalho” (EVAS, 2009, p. 92). Os elementos que passam a fazer parte da obra de arte, já que são encarados como material e não assunto ou tema da obra, hibridizam a obra de arte com os objetos prosaicos. O trabalho de arte passa a carregar consigo informações relativas aos contextos originais das suas partes constituintes, como é destacado por Crimp:

“(…)os materiais de Gehry não podem aspirar a uma universalidade atemporal. Além do mais, os elementos individuais da casa de Gehry

conservam firmemente sua identidade. Não passam a ilusão de um todo sem emendas. A casa apresenta-se como uma colagem de fragmentos e afirma sua efemeridade (...)" CRIMP, 2005, p.117

Essa mudança reflete também na maneira em que nos relacionamos com essas obras, uma vez que esse seu caráter fragmentado e multifacetado abre um grande leque semântico, “a forma como um campo de possibilidades”(ECO, 2003, p.174).

No próximo capítulos aprofundarei na análise de elementos presentes em minha produção em relação a produção de artistas que inauguram e/ou aprofundam aspectos chaves para o tema aqui estudado.

Referências artísticas



Figura 4

Marcel Duchamp

Fonte, 1917

Ready-made, 61x36x48cm

Um conceito chave da presente pesquisa é a noção das imagens prontas. Este termo é pensado como um desdobramento do ready-made, modalidade de expressão artística desenvolvida e sistematizada por Marcel Duchamp. A expressão ready-made para os falantes da língua inglesa, num primeiro momento era utilizada para diferenciar os objetos produzidos em massa dos que eram manufaturados. Em um segundo momento essa expressão passa a ser adotada por Duchamp para nomear a produção artística que se realiza a partir de objetos preexistentes escolhidos pelo artista. Duchamp comenta o seguinte sobre a gênese desse processo:

Em 1913 tive a feliz ideia de fixar uma roda de bicicleta a uma banquetta de cozinha e vê-la girar. Alguns meses depois, comprei uma reprodução barata de uma paisagem de entardecer de inverno, que denominei de “Farmácia”, após lhe acrescentar duas pequenas manchas, uma vermelha e uma amarela, no horizonte. Em Nova York, em 1915, comprei numa loja de ferragens uma pá para neve, sobre a qual escrevi “In avance of the broken arm” (“Um avanço para o braço quebrado”). Foi nessa época que a palavra “ready-made” me ocorreu para designar essa forma de manifestação. apud ADES, et al. 1999, p.146.

Segundo o artista, essa escolha não era norteadada pelo seu senso estético ou por uma noção de beleza preestabelecida, mas sim “baseados por uma reação de indiferença visual, ao mesmo tempo, com uma ausência de bom ou mau gosto...”³. Essa escolha reforça a oposição de Duchamp por uma arte, denominada por ele, como “retiniana”, ou seja, uma produção que se baseia somente na beleza e em sua função estética. Como alternativa a essa prática, que era hegemônica até então, Duchamp pregava a produção de uma arte “cerebral”. Esse era um clamor pela adoção de uma postura que ressaltasse o aspecto intelectualizado do fazer artístico. Tendo em vista esse posicionamento, o ready-made pode ser entendido como uma estratégia de se deslocar a interpretação do público, o qual ao se deparar com objetos do seu dia a dia como elementos de uma obra de arte, se vê em uma situação na qual é levado a

3 Citação de Duchamp em *The Art of Assemblage: A Symposium*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 19 de Outubro, 1961.

pensar nos limites, tanto da arte enquanto linguagem, quanto do papel do artista e do espaço institucional no processo artístico.

As imagens prontas podem fazer um papel similar ao ready-made no campo da pintura. Por mais que esse material se apresente de forma virtualizada, em oposição a materialidade tangível e física do ready-made, as imagens prontas quando fazem parte integrante da obra de arte ainda carregam consigo pistas de seus contextos originários. Esses indícios ajudam essas imagens a terem um papel duplo, sendo ao mesmo tempo reproduções e uma espécie simulacro de outras mídias e contextos. Essas imagens prontas apontam um tipo de leitura similar ao propiciado pelo uso do ready-made: uma situação onde tornam permeáveis os limites entre arte e elementos da experiência cotidiana, isso se dá devido à multiplicidade de sentidos propiciada por essa duplicidade em sua natureza, a qual permite um deslocamento da interpretação do público para além da esfera artística por si só. É importante lembrar que essa qualidade mantém, de certa forma, uma independência da leitura ou interpretação direta por parte do público, uma vez que sua fundamentação não se dá no momento da sua leitura ou interpretação, mas sim quando o artista opta pelo uso deste tipo de material.

A escolha de se trabalhar com essa abordagem não é algo acidental ou involuntário. O processo de coleta, seleção e a utilização deste material na obra de arte são todas etapas onde o artista está atuando de maneira ativa e atenta. Por mais que as imagens prontas não venham a ser apresentadas em um regime estritamente ligado a uma função informativa, onde prevalece o sentido literal das mesmas, o seu uso em si já modifica algo do caráter da obra. Essas escolhas definem um leque de possibilidades, informações e sentidos possíveis que circunscrevem a obra de arte, sejam estes ligados aos contextos originais de onde foram coletados esses materiais, seus significados prévios ou até mesmos seus elementos formais. O próprio urinol utilizado por Duchamp traz consigo o banheiro público, urina e os valores críticos e morais que damos a todo este conjunto como subtexto para a obra em questão. Ao nomear a sua obra como fonte Duchamp realiza uma subversão de expectativa de uso do urinol, transforma um objeto que normalmente tem a função de receber um líquido em outro, o qual tem como função fornecer implicitamente o mesmo líquido.

A crítica de época, que derivou da recusa polêmica da participação da Fonte de Duchamp (Figura 4) na exposição de 1917 da Associação de Artistas Independentes de Nova York, tentou utilizar argumentos estritamente estéticos para justificar o valor dessa obra como um trabalho de arte. Esse tipo de argumento, que era mais familiar e confortável para o entendimento de arte da época, procurava, entre outras estratégias, traçar similaridades formais entre o urinol e a figura do Buda sentado ou até mesmo destacar a beleza própria da louça branca utilizada para a fabricação do urinol como uma qualidade estética desse trabalho. Porém esse tipo de abordagem é falha pois tenta compreender o trabalho apenas por meio de uma relação direta com o universo da arte, ignorando a sua carga contextual mais ampla e o papel da escolha do artista como uma operação artística.

O ponto principal dessa produção é a subversão, tanto da expectativa quanto do uso e significado do material utilizado, destacando em todo esse processo o papel do artista como o operador dessas transformações. Essa transformação pode ser sim atrelada a uma escolha estética ou, como é o caso da obra de Duchamp, uma menor preocupação com este aspecto. Em meus trabalhos utilizo as imagens prontas tendo em vista essas duas funções, seu caráter subversivo e o seu potencial estético. Não entendo que essa abordagem mista desvalorize o potencial desse procedimento, pois esta é uma escolha pessoal e depende dos processos e posicionamentos do artista em relação ao seu material. É totalmente aceitável uma postura com um foco mais conceitualizado, como é o caso de Duchamp, ou um uso mais ligado a funções formais ou espirituais como por exemplo os trabalhos de Kurt Schwitters (Figura 5).

Para essa segunda vertente, de caráter mais plástico, é possível identificar um momento anterior na história da arte como um marco zero – a adoção da colagem como procedimento artístico. Essa prática inaugurada na pintura por Pablo Picasso e Georges Braque no momento da vanguarda cubista, liberta a obra de arte dos limites estreitos da superfície. Isso se dá na medida em que o artista passa a incorporar elementos que fogem aos materiais de arte canônicos e usuais, como papéis, recortes de jornal, areia, etc. Juan Gris, outro nome importante desse movimento que trabalha estreitamente com colagens, chega a definir a pintura como uma “espécie de arquitetura plana com cor”.



Figura 5

Kurt Schwitters

"Merz 50" Composição, 1922

Colagem, 22x16cm

Há porém uma diferença grande quando pensamos nos regimes que essas duas abordagens se encontram. É possível enxergar a colagem como um procedimento de caráter moderno, ligado apenas a um regime da produção, ou seja, uma técnica com um potencial grande e importante mas que pode ser utilizada e compreendida de uma maneira hermética, apenas dentro do campo da arte. Pode-se identificar no ready-made o momento no qual há uma mudança de paradigma, na qual a apropriação como procedimento artístico passa a lidar com o regime de comunicação pelo qual se estrutura a arte contemporânea. Essa virada protagonizada na produção de Duchamp, modifica as possibilidades do caráter da apropriação como procedimento artístico, na medida que permite que o contexto, e os seus sistemas venham a fazer parte de maneira direta do objeto artístico, da experiência estética e de sua interpretação.

Tendo em mente essas duas vertentes, uma mais conceitual e outra mais ligada estreitamente a exploração plástica, é possível encontrar uma coexistência de ambos caminhos se pensarmos em uma abordagem mais atual desse material. Para isso é interessante a análise de aspectos da produção de Andy Warhol, artista que têm sua produção vinculada ao movimento Pop Art, que em termos gerais procurava explorar e desconstruir as imagens e procedimentos da cultura de massa. Essa produção é considerada uma das ramificações do Neodadaísmo, um grupo maior de movimentos artísticos que reiteravam os ideais dadaístas de uma produção descontraída, iconoclasta, questionadora e que se fundamenta pelo uso da apropriação.

Desde o começo da década de 1960, Warhol já começava a trabalhar explorando as imagens de objetos iconicamente norte-americanos como as latas de sopa Campbell's, garrafas de Coca-Cola, cédulas de dólares e também figuras de celebridades como por exemplo, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Muhammad Ali entre outros (Figura 6). São fontes recorrentes para os seus trabalhos fotos de acontecimentos retiradas da mídia impressa, como fotos de protestos e acidentes de automóveis. Essa seleção realizada por Warhol traz consigo uma certa desmaterialização dessas imagens, a qual se dá devido à sua superexposição nas mídias de massa, processo que faz com que percam parte de seu impacto inicial. Em uma entrevista para a revista Art Theory, Warhol comenta sobre esse efeito da mídia sobre as imagens:



Figura 6

Andy Warhol

Double Elvis, 1963

Silkscreen s/ tinta de polímero s/ tela, 210,8x134,6cm

MoMA, Nova Iorque

Eu percebi que tudo aquilo que estava fazendo devia ser sobre morte. Era Natal ou dia do trabalho – um feriado qualquer – e toda a vez que você ligava o rádio eles diziam algo como, ‘4 milhões vão morrer’. Isso foi o estopim. Mas quando você vê uma imagem horrível várias e várias vezes, ela perde o seu efeito.⁴ (ART THEORY, tradução nossa)

Essa morte que Andy Warhol cita em seus trabalhos pode ser entendida como um conteúdo literal como, por exemplo, nas obras em que o artista explora temas sombrios como nos acidentes de automóveis, imagens de cadeiras elétricas ou retratos da viúva de JFK, Jacqueline Kennedy; também pode ser entendida como a morte de um sentido estético das imagens selecionadas por Warhol. O filósofo e crítico de arte Arthur Danto argumenta que a escolha de Warhol se dava priorizando objetos que “estivessem tão imersos na banalidade que o seu potencial para a contemplação estética permaneceria inacessível” (DANTO 2006), permitindo uma compreensão da transformação desses elementos como material para a obra de arte para além de seus méritos estéticos.

Esse posicionamento adotado por Warhol tem elementos em comum com o ideal duchampiano de uma produção cerebral apresentado anteriormente, pois alinha o fazer artístico com uma produção que não está somente preocupada com suas qualidades estéticas, mas que está preocupada em criar relações com o seu contexto sociocultural. Para Duchamp sua realidade era o entre guerras, um momento de rápida industrialização, no qual a produção em massa de bens de consumo e a mecanização da vida e da guerra colocavam a arte e a figura do artista em cheque. Warhol se encontrava inserido em um momento histórico que também trazia desafios para a esfera artística, o artista vivia em um país que estava se consolidando como uma potência hegemônica político-econômica, mas ainda buscava consolidar os seus valores na esfera artístico-cultural. Essa mudança de contexto tem um forte reflexo em como é enxergado o papel do artista, há uma menor radicalização por parte de Warhol e seus contemporâneos em enxergá-lo também como um agente produtor. A própria

4 No original: 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.

escala, materialidade dos trabalhos de Warhol, bem como sua natureza prolifera, distanciam sua produção e a de contemporâneos como Robert Rauschenberg(Figura 7), Jasper Johns e Roy Lichtenstein, da postura de Duchamp, que prega por uma arte puramente cerebral. Essa nova geração de artistas passam a adotar as práticas de apropriação, utilizando técnicas vistas, num primeiro momento como frias e impessoais, como a serigrafia, mas as ressignificam para construir uma produção crítica que consegue equilibrar esse papel contestador com o desenvolvimento de uma pesquisa estética pessoal.



Figura 7

Robert Rauschenberg

Retroactive, 1963

Óleo e silkscreen s/ tela, 213,4x152,4cm

Wadsworth Atheneum, Hartford

Processo criativo e produção

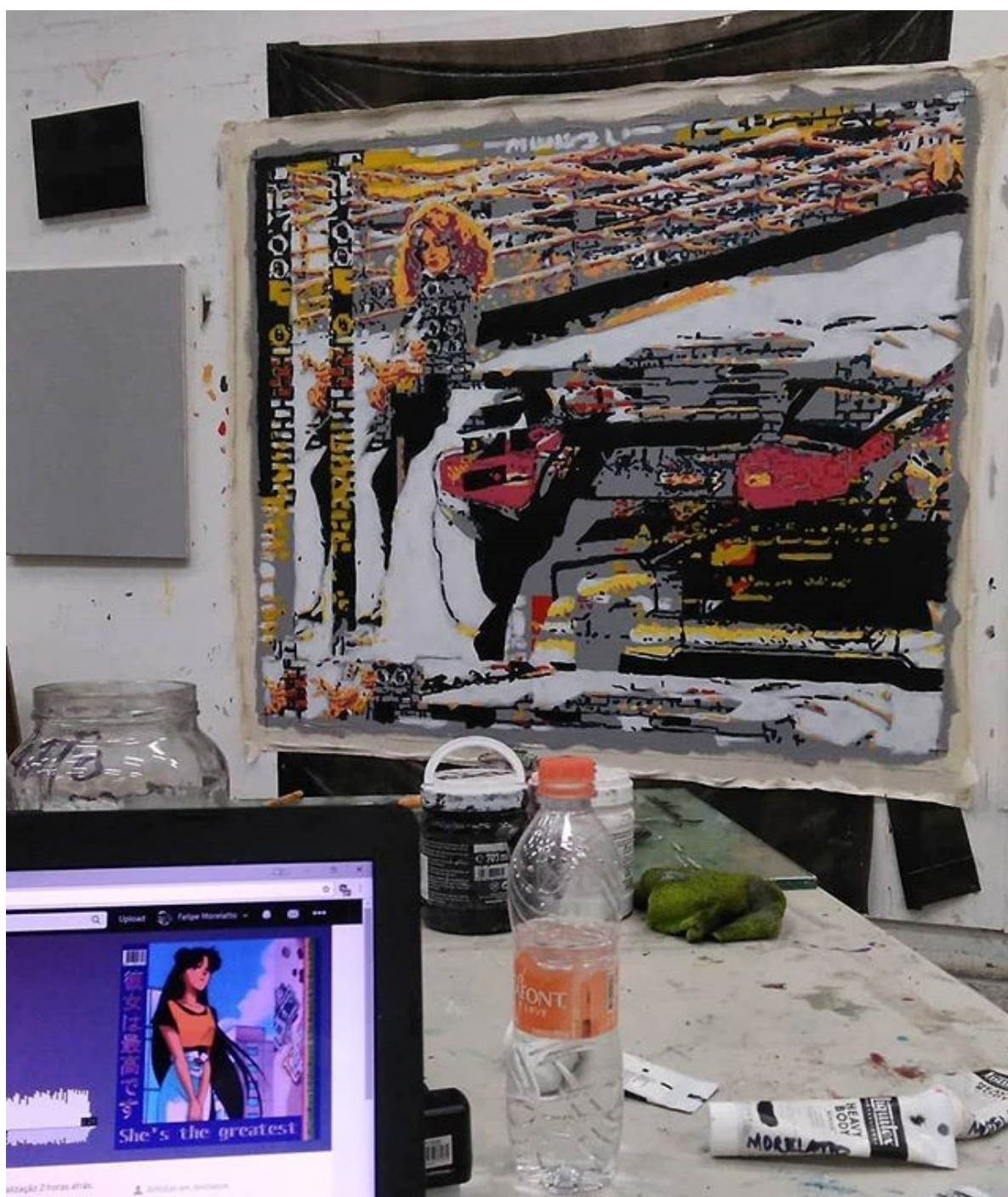


Figura 8

Vista do Ateliê 511

2018

Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor

Durante o período do mestrado tive a oportunidade de trabalhar como residente no projeto de Residência L.O.T.E. em Arte, Instituto de Artes da Unesp. Esse projeto foi realizado como atividade do grupo de Pesquisa L.O.T.E. – Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço, coordenado pelos artistas docentes Prof.s. Drs. Agnus Valente, José Spaniol e Sérgio Romagnolo, com colaboração da Comissão de Espaços Expositivos do DAP, e teve como objetivos acolher artistas e propiciar uma estrutura física para uma reflexão e troca de experiências entre os participantes e toda a comunidade do Instituto de artes da UNESP. Esse projeto foi uma experiência fundamental para a realização desse trabalho, sendo imprescindível para realização de uma pesquisa prático teórica em artes, nos moldes aqui propostos. Acredito que grande parte do desenvolvimento da minha produção nesse período deve muito a esse projeto e as oportunidades que atuar nesse espaço e fazendo parte dessa comunidade vibrante e criativa me propiciaram.

Nesse capítulo vou tecer um relato abordando um pouco do processo criativo pelo qual cheguei ao meu trabalho atual e parte dos interesses que perpassam essa trajetória. Também analisarei em mais detalhes as características das obras apresentadas na exposição que acompanhou esse trabalho acadêmico, procurando tratar de algumas características comuns presentes nestas, bem como as modificações que se deram em relação a minha produção anterior.

Tendo em vista o foco desse trabalho na apropriação de imagens como material artístico, decidi tomar como ponto inicial para minha análise uma das pinturas de uma série anterior a apresentada aqui. Parto do trabalho *My first blog* de 2015 (Figura 9), que faz parte de uma série de pinturas chamada multi-imagens. Nessa série de pinturas já se faziam presentes boa parte dos interesses, pelo menos em um regime mais conceitual, que permeiam até hoje os trabalhos que realizo, por exemplo, já faziam parte do processo a coleta de imagens e a sua utilização como material para a pintura. Na obra em questão utilizou-se capturas de tela provenientes de vídeos do Youtube que tem como título “*My first blog*”, as quais foram coletadas de vídeos com pouca ou nenhuma visualização nessa plataforma. São imagens que não se prestam a uma fácil identificação ou reconhecimento, diferentemente dos retratos de celebridades realizados por Warhol – que apresentam em sua repetição e reprodutibilidade

intrínseca algo de similar ao próprio *modus operandi* da mídia impressa. A anonimidade presente nas figuras dessa pintura é reforçada também se analisarmos a composição por um ponto de vista formal. O recorte das imagens, exibindo os retratos de maneira fragmentada, bem como a escolha em se trabalhar mostrando apenas detalhes, impedem um fácil reconhecimento dos sujeitos representados.

Nota-se nesse trabalho uma predileção por um uso das imagens de maneira oblíqua, ou seja, em um regime no qual simultaneamente se revela a natureza dessas imagens como elementos coletados e procura também esconder ou desvencilhar esse material de uma função estreitamente informativa. Essa estratégia se apresenta como uma alternativa mais interessante dentro do campo da pintura. Entendo a experiência estética propiciada pela arte como um desdobramento de nossa vivência cotidiana, pela qual podemos entender a realidade e o mundo de uma maneira não convencional. Da mesma forma que o urinol escolhido por Duchamp passa ser uma obra de arte, essas imagens prontas também passam por uma transformação, apresentando uma nova carga semântica e uma nova função em um contexto plástico. Essa transformação não tem como função elevar ou salvar esse material, penso a relação entre a arte e o restante da cultura visual de maneira horizontal. Não tenho como objetivo realizar uma distorção ou caricatura desse material, mas sim realizar uma utilização de maneira experimental porém procurando respeitar uma certa espécie de coerência interna com o próprio material escolhido.



Figura 9

Felipe Morelato

My first blog 2015

Acrílica s/ tela, 180x80cm

Surge dessa preocupação em trabalhar com esse material de maneira mais direta, sem muita interferência do desenho feito a mão, e até mesmo de um processo onde a pintura é construída apenas a partir da observação de um croqui, a necessidade de trabalhar utilizando projeções. Pode-se identificar uma crescente complexidade nas composições a partir da adoção dessa ferramenta no meu processo criativo. Se compararmos por exemplo as obras Máquina número dois (Figura 3) e Retrato 4 (Figura 10), é possível identificar um aumento na desconstrução da carga figurativa das imagens utilizadas, bem como uma mudança da estrutura geral da pintura, que antes era estruturada por meio de faixas horizontais facilmente reconhecíveis, para uma composição mais orgânica como na pintura Machinegun (Figura 11). Trabalhar com um datashow em conjunto com o software de edição de imagens durante o próprio processo de pintura permite também realizar ajustes e modificações nas composições digitais em tempo real, tendo como referência a escala real da pintura, tornando a relação entre as imagens prontas e o momento da pintura mais maleável.

Em respeito ao uso da cor há uma preferência pelo uso de grandes zonas de cor com “bordas duras”, entre as quais predominam o uso do branco e do preto puros. Essa escolha que pode parecer um pouco estranha no primeiro momento, uma vez que: “em muitas partes do mundo e em todas as épocas, o escuro e, em particular sua principal cor representativa, o preto sempre foi visto como cor negativa. [...] Todavia, [...], os artistas raramente se sentiam atraídos por esse debate.” (GAGE, 2012, p.47). De maneira similar, o senso comum tende a pensar o branco puro como uma não pintura, sendo normalmente relegado ao fundo de preparação das telas, ou elementos reduzidos onde há alguma espécie de ponto de luz, ou reflexo deste.

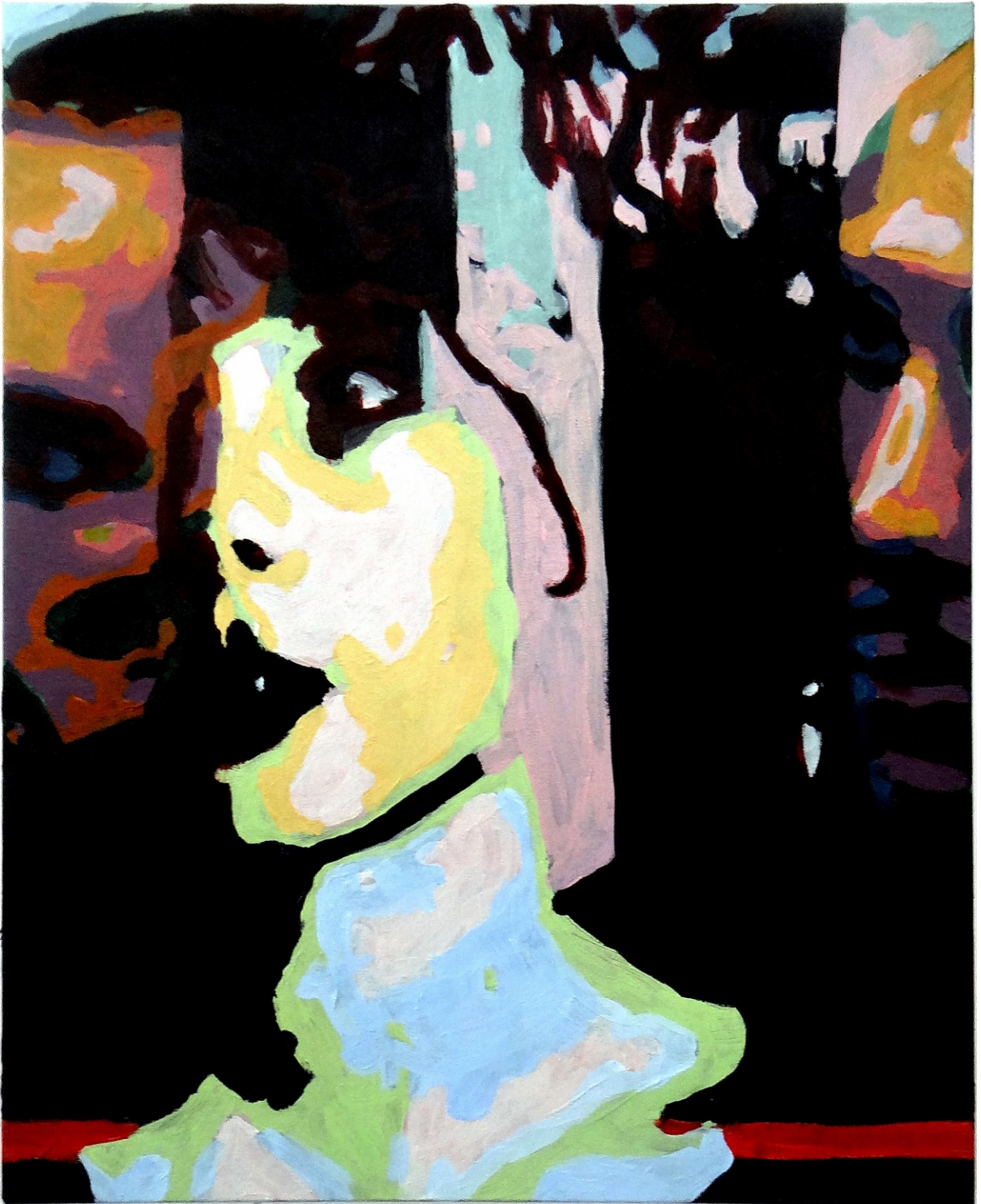


Figura 10

Felipe Morelatto

Retrato 4, 2016

Acrílica s/ tela, 40x50cm

Esses preconceitos surgem como uma leitura distorcida de uma abordagem de interpretação psicológica da cor. Essas leituras, que tem como origem pesquisas que buscam construir relações entre as cores e estados mentais, sentimentos, etc, podem ser mal entendidas como relações fixas, e quando pensadas nesses moldes, passam a ter pouco interesse para campo de arte de maneira geral, uma vez que podem vir a ser vistas como uma teoria que limita e tem como objetivo tornar pragmático um aspecto muito rico e amplo da exploração artística. Quando se usa esse tipo entendimento como uma receita pronta, esquece-se de uma das principais características da cor na arte, a sua natureza fundamentalmente contextual. As cores de maneira geral assumem diferentes funções e tem sua natureza modificada dependo de sua vizinhança, ou seja, sua relação com outras cores, sua disposição e contexto – tanto material (por exemplo a iluminação de um objeto, seus arredores, etc) quanto sociocultural (que leva em conta as preferências, repertórios imagéticos e subjetividade do observador). Essa tese é amplamente desenvolvida por Joseph Albers em *A interação da cor* e tem mais relação com a realidade do uso da cor nas artes, uma vez que contempla a complexidade dessa questão e dá importância para sua natureza empírica e experimental. Dentro dessas relações há porém um interesse especial nas interações entre o preto e a iluminação na pintura:

No contexto do fascínio pela luz entre os pintores franceses por volta de 1900, talvez não surpreenda que, para mestres do preto como Pierre Auguste Renoir (1841-1919, Édouard Manet (1832-83) e Henri Matisse, a mudança positiva na percepção dessa cor como uma luz. Como Camille Pissarro observou certa vez a Matisse, Manet “criava luz com o preto” GAGE, 2012, p.47



Figura 11

Felipe Morelato

Machinegun, 2018

Acrílica s/ tela, 60x60cm

A paleta de cor que trabalho está atrelada as imagens que opto por trabalhar em cada composição, variando de acordo com os matizes que compõem originalmente esse material. Realizo uma redução na gama das escalas presentes nessas cores, realizo isso para trabalhar zonas maiores de cor pura em oposição a uma imagem aonde uma maior gama de luminosidade traria consigo uma maior verosimilhança as imagens prontas que utilizo. Essa escolha está atrelada tanto ao meu interesse em trabalhar com uma noção de perspectiva da cor, ou seja, as relações de aproximação e afastamento proveniente da percepção entre as zonas de cor distintas, quanto a instaurar uma relação um pouco oblíqua com as imagens escolhidas que ao mesmo tempo que revela seu uso encobre parte de seus aspectos.



Figura 12

Felipe Morelato

Boyracer, 2019

Acrílica s/ tela, 150x180cm



Figura 13

Felipe Morelato

Broke, 2018

Acrílica s/ tela, 145x220cm



Figura 14

Felipe Morelatto

Moonman, 2018

Acrílica s/ tela, 180x150cm



Figura 15

Felipe Morelato

Slash, 2018

Acrílica s/ tela, 40x40cm



Figura 16

Felipe Morelato

Straffing, 2018

Acrílica s/ tela, 60x60cm

Exposição

Os parágrafos a seguir são o texto de parede apresentado em minha exposição individual realizada no período entre 2 a 6 de abril de 2019. Nesse evento foi exposto um recorte da produção plástica associada a presente pesquisa acadêmica.

Nova fronteira

Entropia é uma grandeza que mede o grau de irreversibilidade de um sistema, essa medida está geralmente associada ao conceito de desordem que, diferentemente do senso comum, denomina um aumento de complexidade de um sistema.

Esse conceito é relevante para essa exposição e serve também para pensarmos a arte e a cultura.

Os objetos culturais quando são produzidos e passam a circular aumentam a complexidade da cultura como um todo. Esse fenômeno ganhou uma nova potência desde a revolução digital, especialmente com o advento da internet. O acesso à informação passa a se dar de uma maneira quase que instantânea e irrestrita, e nos vemos inseridos em um meio onde o que resta é a pergunta: O que fazer com tudo isso?

Penso essa realidade como uma abertura de uma espécie de nova fronteira, onde essas informações podem ser pensadas e utilizadas como material artístico.

Nas pinturas aqui apresentadas utilizo imagens coletadas nos meios digitais para esse fim. Estas são elementos prontos que tem sua origem em fotos, filmes, propagandas, animações, quadrinhos, entre outros meios. Realizo a seleção desse material tendo em conta tanto o seu potencial estético – as suas formas, zonas de cor, contraste, etc – quanto uma relação mais subjetiva e sensível entre seu significado e relevância dentro de meu repertório pessoal.

Esses elementos selecionados passam então por um processo de desmembramento e reconfiguração, para então se tornarem as composições de minhas pinturas. Desse processo resultam configurações complexas, as quais tendem para uma abstração, porém de certa forma ainda apresentam alguns elementos figurativos detectáveis por um olhar mais atento. Essas pistas apontam, em diferentes graus, para algo do contexto original de suas partes constituintes, criando uma espécie de ponte entre a obra de arte e a nossa cultura de maneira mais geral.



Figura 17

Vista da Exposição Nova fronteira.

2019

Galeria do Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor



Figura 18

Vista da Exposição Nova fronteira.

2019

Galeria do Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor



Figura 19

Vista da Exposição Nova fronteira.

2019

Galeria do Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor



Figura 20

Vista da Exposição Nova fronteira.

2019

Galeria do Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor



Figura 21

Vista da Exposição Nova fronteira.

2019

Galeria do Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor



Figura 22

Vista da Exposição Nova fronteira.

2019

Galeria do Instituto de artes da Unesp

Foto do Autor

Considerações finais

No decorrer desse trabalho procurei explorar o tema da apropriação na arte de maneira a sempre estabelecer relações com minha produção artística. Busquei com essa abordagem criar uma espécie de itinerário que descrevesse as questões principais ligadas a esse procedimento artístico, sem esquecer como estas influenciam e encontram ecos na minha atividade.

Creio que esse modo de se estruturar a pesquisa tem coerência com o próprio tema e minha área de atuação, uma vez que ambos apresentam uma forte carga contextual. Estudar a apropriação na arte é procurar entender mais a fundo a relação entre arte e vida, e como uma esfera pode vir a afetar a outra. Procurei demonstrar a maneira como essas relações são pensadas atualmente, bem como realizar um levantamento histórico pautado pelas figuras que mais influenciaram essa questão no campo da arte. Essa análise revelou que a apropriação não é um procedimento padrão que leva consigo uma única causa e efeito, mas que se modifica durante a história, sempre seguindo as mudanças culturais e artísticas.

A experiência de ter realizado esse trabalho, em conjunto com uma produção plástica prática e experimental me fez ter uma clareza maior sobre minha atuação como artista e pesquisador. Acho fundamental a existência dessa figura que circula por esses dois mundos, acadêmico e artístico, desempenhando um papel único e importante como produtor de cultura e conhecimento.

Referencias Bibliográficas

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa; tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos; tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti; prefácio: Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ART THEORY, Interview with Gene Swenson – Andy Warhol, Disponível em: <http://theoria.art-zoo.com/interview-with-gene-swenson-andy-warhol/> Acesso em: 15 julho 2019.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos; tradução: Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. “Introducción: moderno, posmoderno y contemporâneo”, en Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 1999.

DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Editora 34, 1998.

DOUGLAS CRIMP. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

EVAS, David. *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2009.

FINEBERG, Jonathan David. *ART since 1940: strategies of being*. London: Laurence King, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*; tradução Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

READ, Herbert Edward. *História da pintura moderna*; tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Circulo do Livro, c1974.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: A construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora horizonte, 2006.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2001.

**Área de conhecimento da titulação do Mestrado, conforme
tabela CAPES**

80302009 ARTES PLÁSTICAS; 80302017 PINTURA.