

# APROPRIAÇÃO E INSERÇÃO na contra-arte da geração AI-5

São Paulo, 2010

Diana Vaz de Jesus



## A pergunta que não quer calar!

Ononon ononon ononononono  
nonono nonon nonon nonon  
nonon nonon non o onon  
ononoon nonon ononon  
nonono nonon nonon non.  
Ononon ononon ononononono  
nonono nonon nonon nonon  
nonon nonon non o onon  
ononoon nonon ononon.



## Isso é que é

Ononon ononon  
ononon on onono nono  
no nonon nonon nonon  
nonon nonon non o  
onon ononoon nonon  
ononon nonono.

Ononon ononon  
ononon on onono nono  
no nonon nonon nonon  
nonon nonon non o  
onon ononoon nonon  
ononon nonono.

Ononon ononon



## Pintor mostra pós-arte.

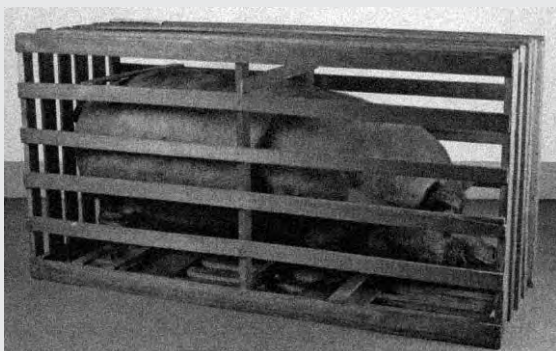
pintor não pinta - estremeceu e entrou em transe -pintar é velho - agora o negócio é mostrar a coisa viva - quase põe fogo no museu de arte moderna - o bode preto fedia - o mato estava podre - duas velhotas desmaiaram

Ononon ononon  
ononon on onono nono  
no nonon nonon nonon  
nonon nonon non o  
onon ononoon nonon  
ononon nonono.

Ononon ononon  
ononon on onono nono  
no nonon nonon nonon

Ononon ononon  
ononon on onono nono  
no nonon nonon nonon  
nonon nonon non o  
onon ononoon nonon  
ononon nonono.

Ononon ononon  
ononon on onono nono  
no nonon nonon nonon



## Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?

**UNESP**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado**

*Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5*

**Diana Vaz de Jesus**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação do prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**São Paulo**

**2010**

## **Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento  
Orientador (Instituto de Artes – UNESP)

---

Prof. Dr. Sérgio Romagnolo  
(Instituto de Artes – UNESP)

---

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior  
(Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP)

Data de aprovação: 17 de dezembro de 2010

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

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| V393a | <p>Vaz de Jesus, Diana, 1979-<br/>Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5 /<br/>Diana Vaz de Jesus. - São Paulo, 2010.<br/>144 f. ; il. + 01 CD</p> <p>Bibliografia<br/>Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento<br/>Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual<br/>Paulista, Instituto de Artes. 2010.</p> <p>1. Arte – História. 2. Arte brasileira. I. Nascimento, José<br/>Leonardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de<br/>Artes. III. Título</p> |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

CDD – 709.81

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais pelo apoio, carinho e amor incondicional.  
Ao Daniel Gis , pelo amor, companheirismo e compreensão.

Ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, pelo incentivo, confiança e orientação.  
Aos membros da Comissão Julgadora de Qualificação: Prof. Dr. Omar Khouri e Prof. Dr.  
Sérgio Romagnolo pelas valiosas colocações e comentários.  
À CAPES por ter-me concedido a bolsa e possibilitado a realização desta dissertação.

A todos aqueles que, de alguma forma, auxiliaram na minha pesquisa.  
  Galeria Luisa Strina pelo material cedido e   Patricia Dominguez por ter sido tão prestativa.  
  Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, pelo material enviado.  
  WSET Multim dia, ao Guilherme Whitaker e   Simone Rodrigues por terem me  
presenteado com um maravilhoso catálogo.

## RESUMO

Este trabalho tem como objeto de pesquisa obras de artistas brasileiros, que nas décadas de 1960 e 1970 produziram seus trabalhos utilizando como procedimento artístico a apropriação e também a (re) inserção de suas obras no cotidiano. Dentre os que mais se destacaram nesta prática no período estudado, selecionaram-se para análise os artistas: Nelson Leirner, Cildo Meireles e Antonio Manuel.

Definindo melhor o conceito de apropriação e retomando a história desse procedimento na arte foi possível fazer um levantamento de questões que este tipo de prática aponta e as mudanças de paradigma que ocasionou. Desde os *readymades* de Duchamp aos *détournement* dos situacionistas, a prática da apropriação problematizou questões como a autoria do artista e a própria natureza da arte.

Como o suporte de tais obras são objetos do cotidiano, foi também analisada a questão do que definiria um objeto apropriado como obra de arte, tendo como base teórica a definição de arte de Arthur C. Danto (*A Transfiguração do lugar-comum*).

Partindo para a arte brasileira, buscaram-se as primeiras manifestações desta prática para verificar sua adaptação aos ideais de arte nacional. Retomando o contexto sócio-político-econômico dos anos 1960 e 1970, em particular o período do AI-5, foi possível analisar se tal contexto influenciou na criação das obras dos artistas analisados. Tendo como referência o termo ‘contra-arte’ - cunhado pelo crítico Frederico Moraes para referir-se à arte da geração AI-5 - verificou-se que esses artistas somaram a contestação política à contestação da própria arte, residindo neste último seu verdadeiro legado.

**Palavras-chave:** apropriação, inserção, *readymade*, arte brasileira, geração AI-5

Grande Área: letras, lingüística e artes

Área: artes

## ABSTRACT

The purpose of this work is to research the artwork of Brazilian artists, that in the 60's and 70's produced their artworks using as artistic procedure the appropriation and also the (re)insertion of their artworks in the everyday life. Among those who stood out in the researched period, the following artists were chosen: Nelson Leirner, Cildo Meireles e Antonio Manuel.

Better defining the concept of appropriation and retaking the history of this procedure in the arts, it was possible to arise questions that this kind of process caused and the changes in the paradigm that it brought on. Since Duchamp's readymades until the *détournement* of the Situationists, the appropriation practice brought problematic situations, as the artist's authorship and the own nature of art.

As the support for that artworks are everyday life objects, it was analyzed what would define an appropriated object as an artwork, taking as a theorist reference, the definition of art of Arthur C. Danto (*The transfiguration of the commonplace*).

For the Brazilian art, the first manifestations of this kind of art were researched to see its adaptation to the ideals of national art. Taking into consideration the social, political and economic context of the 60's and 70's mainly the AI-5 period, it was possible to verify if that context influenced the artwork creation of the researched artists. Having as reference the term 'contra-arte' – created by the critic Frederico Moraes to refer to the art of AI-5 generation, it was concluded that those artists added the political contestation to the contestation of the art itself, being the latter their true legacy.

**Key words:** appropriation, insertion, readymade, brazilian art, AI-5 generation

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |    |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fig. 1:  | <b>Pablo Picasso.</b> <i>Natureza Morta com Cadeira de Palha</i> , 1912. <b>Fonte:</b> <i>Pablo Picasso: A Retrospective</i> . New York: Thames and Hudson, 1980. Catálogo de exposição, 22 mai.-16 set. 1980. The Museum of Modern Art. p. 157                                                             | 20 |
| Fig. 2:  | <b>Raoul Hausmann.</b> <i>O crítico de arte</i> , 1919/20. <b>Fonte:</b> <i>O livro da arte</i> . São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 210                                                                                                                                                                   | 21 |
| Fig. 3:  | <b>Alexander Rodchenko.</b> <i>Maquete para uma ilustração para “Sobre isto (Pro eto)”, um poema de Maiakovski</i> . 1923.<br><b>Fonte:</b> < <a href="http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/index.html">http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/index.html</a> > | 22 |
| Fig. 4:  | <b>Max Ernst.</b> <i>Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais</i> , 1930. <b>Fonte:</b> BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. <i>Realismo, Racionalismo, Surrealismo</i> . São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 58                                                                              | 23 |
| Fig. 5:  | <b>Kurt Schwitters.</b> <i>Relevo</i> , 1923. <b>Fonte:</b> WALTHER, Ingo F. (org.). <i>Arte do Século XX</i> . Taschen, 2005. p. 462                                                                                                                                                                       | 23 |
| Fig. 6:  | <b>Marcel Duchamp.</b> <i>Fonte</i> , 1917/1964. <b>Fonte:</b> MINK, Janis. <i>Marcel Duchamp: a arte como contra-arte</i> . Taschen, 2000. p. 66                                                                                                                                                           | 25 |
| Fig. 7:  | <i>The Blind Man</i> , Nº 2, 1917. p. 4-5. <b>Fonte:</b> The International Dada Archive. Disponível em < <a href="http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html">http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html</a> >                                                                                      | 25 |
| Fig. 8:  | <b>Marcel Duchamp.</b> <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919. <b>Fonte:</b> MINK, Janis. <i>Marcel Duchamp: a arte como contra-arte</i> . Taschen, 2000. p. 65                                                                                                                                                           | 29 |
| Fig. 9:  | <b>Man Ray.</b> <i>O Enigma de Isidore Ducasse</i> , 1920.<br><b>Fonte:</b> < <a href="http://www.artdaily.com/Fotos/galerias/216/manray1.jpg">http://www.artdaily.com/Fotos/galerias/216/manray1.jpg</a> >                                                                                                 | 30 |
| Fig. 10: | <b>Meret Oppenheim.</b> <i>Minha ama-seca</i> , 1936. <b>Fonte:</b> BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. <i>Realismo, Racionalismo, Surrealismo</i> . São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 240                                                                                                            | 30 |
| Fig. 11: | <b>Robert Rauschenberg.</b> <i>Canyon</i> , 1959. <b>Fonte:</b> OSTERWOLD, Tilman. <i>Pop Art</i> . Taschen, 1994. p.149                                                                                                                                                                                    | 32 |
| Fig. 12: | <b>Andy Warhol.</b> <i>Marilyn Monroe (Marilyn)</i> , 1967.<br><b>Fonte:</b> < <a href="http://www.youareart.co.uk/blog/index.php/2010/03/what-is-pop-art/">http://www.youareart.co.uk/blog/index.php/2010/03/what-is-pop-art/</a> >                                                                        | 32 |
| Fig. 13: | <b>Arman.</b> <i>Acumulação de jarros</i> , 1961. <b>Fonte:</b> OSTERWOLD, Tilman. <i>Pop Art</i> . Taschen, 1994. p.117                                                                                                                                                                                    | 34 |
| Fig. 14: | <b>Raoul Vaneigem e Gérard Joannés.</b> <i>Internacional Situacionista</i> , 1967.<br><b>Fonte:</b> < <a href="http://www.rocbo.net/poleis/is/aff_comics/">http://www.rocbo.net/poleis/is/aff_comics/</a> >                                                                                                 | 37 |
| Fig. 15: | <b>Asger Jorn.</b> <i>O Pato Inquietante</i> , 1959. <b>Fonte:</b> < <a href="http://www.notbored.org/jorn.html">http://www.notbored.org/jorn.html</a> >                                                                                                                                                    | 37 |
| Fig. 16: | <b>George Maciunas.</b> <i>Fluxus Manifesto</i> , 1963.<br><b>Fonte:</b> < <a href="http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas--.html">http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas--.html</a> >                                                                                                                | 38 |
| Fig. 17: | <b>Ben Vautier.</b> <i>Mystery Food</i> , 1963. <b>Fonte:</b> <i>O que é Fluxus? O que não é! O porquê</i> . Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 58                                                                                                                         | 39 |
| Fig. 18: | <b>George Maciunas.</b> <i>Seu nome soletrado com objetos G E O R G E B R E C H T</i> , 1976. <b>Fonte:</b> <i>O que é Fluxus? O que não é! O porquê</i> . Brasília/ Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 204                                                                          | 40 |
| Fig. 19: | <b>Joseph Kosuth.</b> <i>Uma e três cadeiras</i> , 1965. <b>Fonte:</b> DEMPSEY, Amy. <i>Estilos, escolas e movimentos</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 240                                                                                                                                            | 42 |

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |    |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Fig. 20: | <b>Sherrie Levine</b> , <i>After Walker Evans: 4</i> , 1981. <b>Fonte:</b> <a href="http://www.metmuseum.org">http://www.metmuseum.org</a>                                                                                                                                                                          | 46 |
| Fig. 21: | <b>Walker Evans</b> , <i>Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama</i> , 1936.<br><b>Fonte:</b> <a href="http://www.metmuseum.org">http://www.metmuseum.org</a>                                                                                                                                                     | 46 |
| Fig. 22: | <b>Michael Mandiberg</b> , <i>Sem título (AfterSherrieLevine.com/2.jpg)</i> , 2001.<br><b>Fonte:</b> <a href="http://www.aftersherrielevine.com">www.aftersherrielevine.com</a>                                                                                                                                     | 48 |
| Fig. 23: | <b>Michael Mandiberg</b> , <i>Certificado de Autenticidade</i> .<br><b>Fonte:</b> <a href="http://www.aftersherrielevine.com">www.aftersherrielevine.com</a>                                                                                                                                                        | 48 |
| Fig. 24: | <b>Andy Warhol</b> , <i>Brillo Boxes</i> , 1964.<br><b>Fonte:</b> <a href="http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibition/:/372/3741">http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibition/:/372/3741</a>                                                                                                       | 55 |
| Fig. 25: | <b>Michael Craig-Martin</b> , <i>An Oak Tree</i> , 1973.<br><b>Fonte:</b> <a href="http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27072">http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27072</a>                                                                                                                   | 64 |
| Fig. 26: | <b>Roy Lichtenstein</b> , <i>Retrato de madame Cézanne</i> , 1962. <b>Fonte:</b> The Roy Lichtenstein Foundation. Disponível em:<br>< <a href="http://image-duplicator.com/main.php?decade=60&amp;year=62&amp;work_id=109#&gt;">http://image-duplicator.com/main.php?decade=60&amp;year=62&amp;work_id=109#&gt;</a> | 65 |
| Fig. 27: | <b>Jorge de Lima</b> , <i>Manequins de mulher sem rosto</i> , 1939. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Apropriações/ Coleções</i> . Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. p. 67                                                                                                                                   | 74 |
| Fig. 28: | <b>Alberto da Veiga Guignard</b> , <i>Sem título</i> , 1949. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Apropriações/ Coleções</i> . Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. p. 63                                                                                                                                          | 75 |
| Fig. 29: | <b>Athos Bulcão</b> , <i>Recordações de Viagens “O Turista II”</i> , 1953. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Apropriações/ Coleções</i> . Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. p. 54                                                                                                                            | 75 |
| Fig. 30: | <b>Nelson Leirner</b> , <i>Pôr-do-sol</i> , 1962. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Nelson Leirner: arte e não Arte</i> . São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002. p. 35                                                                                                                                     | 80 |
| Fig. 31: | <b>Nelson Leirner</b> , <i>Pintura I</i> , 1964. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Nelson Leirner: arte e não Arte</i> . São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002. p. 39                                                                                                                                      | 81 |
| Fig. 32: | <b>Nelson Leirner</b> , <i>Acontecimento</i> , 1965. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Nelson Leirner: arte e não Arte</i> . São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002. p. 44                                                                                                                                  | 82 |
| Fig. 33: | <b>Antonio Dias</b> , <i>Nota sobre a Morte Imprevista</i> , 1965.<br><b>Fonte:</b> <a href="http://www.antoniodias.com">http://www.antoniodias.com</a>                                                                                                                                                             | 84 |
| Fig. 34: | <b>Carlos Vergara</b> , <i>Vote</i> , 1965. <b>Fonte:</b> <a href="http://www.carlosvergara.art.br">http://www.carlosvergara.art.br</a>                                                                                                                                                                             | 84 |
| Fig. 35: | <b>Marcelo Nitsche</b> , <i>Aliança para o progresso</i> , 1965. <b>Fonte:</b> <a href="http://www.mac.usp.br">http://www.mac.usp.br</a>                                                                                                                                                                            | 85 |
| Fig. 36: | <b>Hélio Oiticica</b> , <i>B 36 Bólido caixa 01- Apropriação 01</i> , 1966. <b>Fonte:</b> RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). <i>Hélio Oiticica: the body of colour</i> . London: Tate Publishing, 2007. p. 114                                                                                                            | 87 |
| Fig. 37: | <b>Hélio Oiticica</b> , <i>B 38 Bólido Lata 01- Apropriação 02 “Consumitive”</i> , 1966.<br><b>Fonte:</b> RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). <i>Hélio Oiticica: the body of colour</i> . London: Tate Publishing, 2007. p. 116                                                                                            | 89 |
| Fig. 38: | <i>Rex Time</i> , nº 4, 1967. <b>Fonte:</b> Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo                                                                                                                                                                                                                        | 90 |
| Fig. 39: | <b>Antonio Manuel</b> , <i>Repressão outra vez – eis o saldo</i> , 1968. <b>Fonte:</b> FILHO, Paulo Venâncio; BRETT, Guy. <i>Fatos Antonio Manuel</i> . São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007. p. 26                                                                                                     | 92 |
| Fig. 40: | <b>Cildo Meireles</b> , <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político</i> , 1970. <b>Fonte:</b> CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. <i>Cildo Meireles</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 64                                                                                                  | 94 |
| Fig. 41: | <b>Artur Barrio</b> , <i>Situação T/T, 1 (2ª parte)</i> , 1970. <b>Fonte:</b> CANONGIA, Ligia (org.). <i>Artur Barrio</i> . Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 22 – 23                                                                                                                                                  | 94 |

|          |                                                                                                                                                                                                                                  |            |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Fig. 42: | <b>Nelson Leirner.</b> <i>O Porco</i> , 1967. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Nelson Leirner: arte e não Arte</i> . São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002. p. 108                                                     | <b>100</b> |
| Fig. 43: | <b>Nelson Leirner.</b> <i>Tronco com cadeira</i> , 1967. <b>Fonte:</b> CHIARELLI, Tadeu. <i>Nelson Leirner: arte e não Arte</i> . São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002. p. 103                                          | <b>100</b> |
| Fig. 44: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Estudo para espaço/tempo</i> , 1969. <b>Fonte:</b> MEIRELES, Cildo. <i>Babel / Cildo Meireles</i> . Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora. São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. p. 25 | <b>106</b> |
| Fig. 45: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Espaços virtuais: Cantos</i> , 1967-68. <b>Fonte:</b> CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. <i>Cildo Meireles</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 9                                   | <b>106</b> |
| Fig. 46: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola</i> , 1970. <b>Fonte:</b> CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. <i>Cildo Meireles</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 109       | <b>107</b> |
| Fig. 47: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola</i> , 1970. <b>Fonte:</b> Galeria Luisa Strina, São Paulo/SP                                                                                     | <b>109</b> |
| Fig. 48: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola</i> , 1970. <b>Fonte:</b> Galeria Luisa Strina, São Paulo/SP                                                                                     | <b>112</b> |
| Fig. 49: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola</i> , 1970. <b>Fonte:</b> CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. <i>Cildo Meireles</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 111       | <b>114</b> |
| Fig. 50: | Exposição <i>A Nova Crítica</i> , 1970. <b>Fonte:</b> FREITAS, Artur. <i>CONTRA-ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973</i> , 2007. p. 97                                                                | <b>116</b> |
| Fig. 51: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Isso é que é</i> , 1975. <b>Fonte:</b> Arte como questão: Anos 70. São Paulo, Tomie Ohtake, 2009. p. 75                                                                                                | <b>118</b> |
| Fig. 52: | <b>Cildo Meireles.</b> <i>Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula</i> , 1970. <b>Fonte:</b> CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. <i>Cildo Meireles</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 51           | <b>119</b> |
| Fig. 53: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Estudantes fazem o caos e anunciam nova passeata</i> , 1968 <b>Fonte:</b> FILHO, Paulo Venâncio; BRETT, Guy. <i>Fatos Antonio Manuel</i> . São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007. p. 82     | <b>121</b> |
| Fig. 54: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Clandestinas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Coleção de Arte da Cidade de São Paulo. Foto: Diana Vaz                                                                                                         | <b>123</b> |
| Fig. 55: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Clandestinas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Coleção de Arte da Cidade de São Paulo. Foto: Diana Vaz                                                                                                         | <b>124</b> |
| Fig. 56: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Clandestinas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Coleção de Arte da Cidade de São Paulo. Foto: Diana Vaz                                                                                                         | <b>124</b> |
| Fig. 57: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Clandestinas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Coleção de Arte da Cidade de São Paulo. Foto: Diana Vaz                                                                                                         | <b>126</b> |
| Fig. 58: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro                                                                                                       | <b>128</b> |
| Fig. 59: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro                                                                                                       | <b>129</b> |

|          |                                                                                                                            |            |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Fig. 60: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro | <b>131</b> |
| Fig. 61: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro | <b>131</b> |
| Fig. 62: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro | <b>131</b> |
| Fig. 63: | <b>Antonio Manuel.</b> <i>Exposição de 0 a 24 horas</i> , 1973. <b>Fonte:</b> Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro | <b>131</b> |

## SUMÁRIO

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| Introdução                                        | 12  |
| 1. Apropriações                                   | 18  |
| 1.1. <i>Readymade</i>                             | 23  |
| 1.2. Para além do <i>readymade</i> : anos 60 e 70 | 31  |
| 1.3. A questão da autoria                         | 49  |
| 2. A Transfiguração do lugar-comum                | 55  |
| 3. Apropriações no Brasil                         | 73  |
| 3.1. Brasil anos 60 e 70: contexto                | 76  |
| 3.2. Vanguarda e apropriação                      | 79  |
| 3.3. Geração AI-5                                 | 92  |
| 3.4. O porco do Nelson Leirner                    | 97  |
| 3.5. As inserções de Cildo Meireles               | 104 |
| 3.6. Os jornais de Antonio Manuel                 | 120 |
| 3.7. Contra-arte (guerrilha artística)            | 132 |
| Considerações Finais                              | 135 |
| Bibliografia                                      | 138 |

## INTRODUÇÃO

Vivemos hoje o chamado pluralismo na arte contemporânea. Uma obra de arte pode ser feita a partir de qualquer coisa – objetos comuns, materiais precários e descartáveis, pó, ações, letras - o que a imaginação do artista demandar. E esses materiais utilizados pelo artista, em geral, não são feitos por ele, mas adquiridos, apropriados. Sabemos que não foi sempre assim e que, em algum momento, o paradigma da arte se modificou para poder abarcar essas variações de procedimentos artísticos.

Foi em busca desse momento que percebi a necessidade de se compreender melhor a prática da apropriação. Buscando referências de artistas que se utilizaram da apropriação em seus trabalhos, encontrei na arte brasileira uma gama enorme de obras ricamente poéticas e questionadoras. Desde então, venho me dedicando a pesquisar arte brasileira e o procedimento da apropriação.

Na minha pesquisa de conclusão do curso de graduação (2003) intitulada *Só me interessa o que não é meu: aspectos da apropriação na arte brasileira* apresentei um histórico sobre a Arte Brasileira que, desde o descobrimento do Brasil, teve modelos importados e adaptados à nossa cor local. Passando pelo barroco, pela arte acadêmica, pelo modernismo e pelos movimentos de neovanguarda, os artistas brasileiros se influenciaram pelo que vinha de fora para construir uma arte nacional. Relacionei este fato com a própria identidade brasileira, que é formada pela junção da raça que já havia nesta terra (índios) com raças vindas de outros continentes (Europa e África). Ainda pensando neste aspecto de se apropriar do que vem de fora me remeti ao *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e ao movimento antropofágico, que propôs uma devoração da arte estrangeira para se fazer uma arte brasileira. Partindo para outro sentido de apropriação, o de *readymade*<sup>1</sup> e em suas inúmeras possibilidades dentro da prática artística, analisei dois tipos de procedimentos: a apropriação de obras de arte e a apropriação de circuitos. Esses dois tipos de apropriações têm em comum o fato de lidarem com sistemas (o sistema de arte e o sistema de circulação de um objeto no cotidiano).

---

<sup>1</sup> Termo em inglês cunhado pelo artista francês Marcel Duchamp (1887 - 1968), que literalmente significa “feito pronto”. Neste procedimento, o artista se apropriava de objetos do cotidiano, retirando-os de seu contexto original e inserindo-os no circuito de arte.

Em outra pesquisa, para conclusão do curso de pós-graduação *Lato Sensu* em História da Arte (FAAP, 2008) intitulada *Apropriações e a “Orte” de Nelson Leirner*, focalizei-me no artista Nelson Leirner. Apresentei um breve histórico da apropriação na arte e comparei a obra de Nelson a dos outros artistas citados. Verifiquei que o artista exerce um diálogo com a tradição da apropriação e foi um dos pioneiros desta prática no Brasil. Também foi possível verificar que além de similaridades, ele possui singularidades que o torna o artista que é.

Dando continuidade às minhas pesquisas, esta dissertação tem como objeto obras de artistas brasileiros, que nas décadas de 1960 e 1970 produziram seus trabalhos utilizando como procedimento a apropriação e também a (re) inserção de suas obras no cotidiano. Entre os que mais se destacaram nesta prática no período estudado, selecionei para análise os artistas: Nelson Leirner, Cildo Meireles e Antonio Manuel.

Algumas idéias e resultados obtidos nas pesquisas anteriores serão retomados, mas neste trabalho irei abordar outras questões e idéias que não foram levantadas nestas outras pesquisas. Para apresentar as questões que irei abordar se fez necessário retomar a história da apropriação.

Muitos historiadores consideram que esta prática tenha se iniciado no cubismo através das colagens. Artistas como Picasso e Braque, por volta de 1912, começaram a incorporar elementos do cotidiano, como recortes de jornal ou cartas de baralho, em suas pinturas. Mas a prática da apropriação deu seu grande salto e encontrou sua maior expressão com Duchamp e seus *readymades*. O artista produziu uma série de obras em que ele retirava o objeto de seu contexto e função original e o inseria no circuito de arte, resignificando-o, como seu famoso urinol assinado e intitulado *Fonte* de 1917. Seguindo a linha do *readymade* surgiu o objeto surrealista, baseado na idéia de *objet trouvé*<sup>2</sup>. Após um período sem grandes mudanças dentro deste quadro, a apropriação será retomada nas décadas de 1960 e 1970 numa amplitude maior: o objeto apropriado e resignificado era também reinserido em seu contexto original, ou seja, o artista devolvia o objeto ao cotidiano. Este é o caso dos artistas que irei analisar nesta pesquisa.

Antonio Manuel e Nelson Leirner fizeram trabalhos em jornais e Cildo Meireles devolvia à circulação suas garrafas de coca-cola e suas cédulas de dinheiro modificadas. As obras de arte desses artistas eram “disfarçadas” de objetos comuns e misturavam-se entre eles. Circulavam no mundo e não em museus. Com essa suposta dissolução da fronteira entre arte e

---

<sup>2</sup> (fr. objeto encontrado) é um objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte.

vida, o que então difere um objeto comum do objeto apropriado, ou seja, o que define o objeto apropriado como obra de arte? O que levava o artista a buscar esse circuito alternativo de exposição? E ao trabalhar com apropriação, como se dá a autoria do artista? Sendo o conceito de apropriação de origem estrangeira, como se deu sua adaptação para a arte brasileira?

Tentando responder algumas das questões levantadas acima percebi a necessidade de retomar a situação sócio-político-cultural no Brasil. Os anos 1960 e 1970 foram marcados por um governo ditatorial. O regime militar impôs a censura e a repressão que afetaram a dinâmica cultural, o que exigiu do artista um posicionamento político. O período da publicação do AI-5 fez surgir uma geração de artistas com obras mais radicais e contestadoras. Em certos casos, as dificuldades em expor seus trabalhos em instituições de arte levaram os jovens artistas às ruas, produzindo assim obras que estabelecessem uma relação comunicacional com o público, convidando-o à participação. Este compartilhamento da obra com o público fez com que o artista dividisse sua autoria com o observador/participador, e a inserção da obra no cotidiano levou o artista a quase um anonimato. Com tudo isso, diluíram-se a autoria da obra, a sua mercantilização e os limites da arte. Todos os sistemas foram questionados. Para isso, o artista inseria sua obra nestes sistemas usando de sua linguagem e especificidade. Assim, encontrava uma maneira camuflada de expressar seu discurso e sua poética e uma maneira mais abrangente de difundir seu trabalho e suas idéias. O artista brasileiro, em grande parte por causa deste contexto político, adaptou a prática da apropriação aos seus ideais, construindo uma produção de caráter ativista, diferenciando-se assim da produção de arte norte-americana e européia.

Apesar de a apropriação ser uma prática já “tradicional” dentro da arte, amplamente utilizada nos dias de hoje, existe pouca bibliografia específica sobre o assunto, sendo ainda incompreendida e pouco aceita por uma grande parte do público não especializado, gerando sempre polêmicas, discussões e até processos de direitos autorais. Dentre os artistas já processados podemos citar Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Jeff Koons que tiveram casos ganhos e também perdidos. Existe até um site canadense<sup>3</sup>, com mais de 500 profissionais da arte afiliados, em que se discute uma lei de direitos autorais menos rígida e mais condizente com a realidade da arte contemporânea, onde os artistas possam trabalhar com a apropriação sem correr riscos. Isso demonstra a necessidade de se discutir a apropriação na arte e compreender melhor seus conceitos.

---

<sup>3</sup> <http://www.appropriationart.ca> – Acesso em: 05 out. 2009

Os estudos sobre arte brasileira vêm crescendo constantemente e tem se dado bastante atenção à arte dos anos 1960 e 1970. Mas ainda pouco se pesquisa sobre a apropriação na arte visual brasileira. É interessante notar que a maioria dos textos sobre este assunto foram produzidos pelos próprios artistas que refletiam sobre sua produção e sobre a arte de seu tempo, muitas vezes travando disputas com a crítica de arte vigente. O uso de apropriações na arte modificou toda sua estrutura, sua linguagem e sua conceitualização, criando uma revolução artística, e é de extrema importância entender como se deu este processo na arte brasileira. Como disse Décio Pignatari:

*Os grandes criadores – os inventores de Ezra Pound – contribuem com signos novos estruturais antagônicos em relação ao sistema anterior que não os pode absorver sem destruírem-se. Por isso os combatem. Um signo novo estrutural tem função crítica e metalingüística: ele ameaça o sistema de valores preexistente apontando para a possibilidade de um novo sistema. (PIGNATARI, 1998: 64)*

Um signo novo estrutural ressurgia numa época de mudanças em que tudo era contestado. Compreendendo este tipo de arte, seus conceitos e definições, compreenderemos melhor seus reflexos na arte de hoje.

Assim sendo, os objetivos desta pesquisa são apresentar um breve histórico da apropriação na arte e de seus conceitos; verificar como se deu a adaptação da prática da apropriação na arte brasileira; analisar como o contexto sócio-político-econômico brasileiro dos anos 1960 e 1970 influenciou a arte da época; compreender a teoria que existe por detrás de uma apropriação artística e como se estrutura (ou desestrutura) o sistema de arte com este tipo de procedimento; apresentar e interpretar algumas obras dos artistas selecionados e contribuir para uma reflexão sobre a arte brasileira.

Para tanto, recorri a diversas fontes bibliográficas. Deu-se prioridade a fontes primárias como entrevistas, textos e manifestos produzidos pelos próprios artistas estudados. Também utilizei como fontes: livros e teses específicos sobre esses artistas e sobre arte brasileira, como os escritos pelos historiadores Aracy Amaral, Cristina Freire e Tadeu Chiarelli; textos sobre a linguagem da arte e a prática da apropriação como os do artista Marcel Duchamp, do filósofo americano Arthur C. Danto (*A Transfiguração do lugar-comum*, 2005) e dos teóricos franceses Nicolas Bourriaud (*Pós-produção*, 2009) e Anne Cauquelin (*Arte contemporânea: uma introdução*, 2005); e de livros sobre a situação sócio-econômica-política das décadas analisadas.

Escolhi como base teórica da minha pesquisa o conceito de arte contido no livro *A Transfiguração do lugar-comum* de Arthur C. Danto. Partindo da questão “Qual a diferença entre uma obra de arte e um objeto comum similar a esta?”, gerada após visitar uma exposição de Andy Warhol, Danto tentou formular uma definição de arte. Como a diferença não se encontra no visível, mas sim no caráter ontológico, o filósofo retomou diversas teorias da arte e apresentou algumas proposições para encontrar a verdadeira essência da arte. Isso demonstra sua predileção pela estética do sentido do que pela estética da forma. Afirmou, por exemplo, que toda arte deve ter um significado, portanto, toda arte é *representacional* e por isso mesmo passível de uma espécie de análise semântica, sendo o formalismo inadequado como filosofia da arte. Afirmou também que a obra de arte é um veículo de representação que corporifica seu significado, são *significados corporificados*, e que a chave para entendê-la é a *interpretação*. “A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador (...) percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta.” (DANTO, 2005: 19).

O método utilizado nesta pesquisa foi o de análise comparativa. Tomando como grau de igualdade o tempo (anos 1960 e 1970), o espaço (Brasil) e o fato dos três artistas trabalharem com apropriação e inserção; comparei suas produções, seus procedimentos e seus questionamentos. Levando em conta a influência dos movimentos de arte internacional da época como a *pop art*, o novo realismo francês, a arte conceitual, os situacionistas e o grupo Fluxus, comparei esses movimentos com a produção da arte brasileira para verificar suas similaridades e singularidades.

Sendo assim, a pesquisa foi estruturada da seguinte maneira:

No primeiro capítulo foi abordado o conceito de apropriação na arte, suas manifestações iniciais e as mudanças que provocou no sistema da arte ocasionando a criação de um novo paradigma. Apresentei em seguida um breve histórico das apropriações artísticas, produzidas após a assimilação deste novo paradigma e, posteriormente, provocadoras de seu alargamento. Foram analisados os problemas da autoria e da expressão subjetiva do artista.

No segundo capítulo, discorri sobre o livro *A Transfiguração do lugar-comum*, de Arthur C. Danto. Apresentei um resumo sobre as idéias e questões contidas no livro, chegando à conclusão de uma definição de arte. Neste capítulo foram abordados os problemas da suposta dissolução da fronteira entre arte e vida e do que definiria um objeto apropriado como obra de arte.

O terceiro capítulo contém um estudo da apropriação na arte brasileira dos anos 1960 e 1970. Foi apresentado um breve histórico do contexto sócio-político-econômico da época e das mudanças que essa situação provocou na arte. Em seguida, apresentei algumas obras dos três artistas estudados e todos os questionamentos que elas provocaram. Verificou-se que, embora a influência do contexto repressivo e a presença do dado político contido nessas obras fosse inegável, sua importância encontra-se na renovação da linguagem artística.

Nas considerações finais relacionei as obras analisadas e os procedimentos da apropriação e da inserção com a definição de arte proposta por Danto. Por fim, comentei sobre o legado deixado pela arte aqui apresentada na arte contemporânea brasileira, fechando assim essa pesquisa e abrindo possibilidades para novas indagações, discussões e conclusões.

## 1. APROPRIAÇÕES

O fim da hegemonia da Academia de Arte e o enriquecimento da classe burguesa, no fim do século XIX, foram pontos iniciais de mudança no sistema e no mercado de arte. Opondo-se à Academia, os artistas buscavam cada vez mais a autonomia da arte. Embalados pela sociedade moderna, que exigia sempre novidades para alimentar o consumo, os artistas inovavam cada vez mais. Seguindo esse fluxo, no século XX, as sucessivas vanguardas fizeram surgir novas práticas artísticas e novas maneiras de encará-las. Uma dessas práticas foi a apropriação.

Apropriação, em sentido amplo, significa apoderar-se, tomar como próprio, adaptar. Podemos, por exemplo, comentar da apropriação de elementos da cultura de uma sociedade por outra. Nesse sentido, podemos citar o caso da apropriação de diversos elementos da cultura grega (como a arte e a religião) pelos romanos. Mesmo dentro do contexto artístico, a palavra apropriação pode ser usada para designar diversos procedimentos. Se pensarmos no sentido de adaptar, apropriação pode se referir a procedimentos como releituras e citações. Ao tentar diferenciar esses procedimentos, Ana Amália BARBOSA (2005: 145), esclarece que releitura é “reler, ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez.” Aponta que na citação não existe referência direta. “No entanto, quando me aproprio da imagem, ela está contida em meu trabalho, inteira ou desconstruída, mas está presente.”

Até mesmo a noção de cópia deve ser repensada dentro do amplo conceito de apropriação. Contrapondo as noções de cópia tradicional e moderna, David Evans comenta:

*Para um pintor como Ingres, copiar era um componente vital de aprendizagem que era completada com sucesso quando a originalidade se tornasse discernível. Em contraste, o copiar modernista não é um meio para este fim. É o fim. Ou melhor, é o meio para diferentes fins. (EVANS, 2009: 15)<sup>4</sup>*

O ato de copiar (as obras dos antigos mestres, elementos da natureza, etc.) foi, por séculos, um dos mais usuais métodos de aprendizagem. A partir da arte moderna, a cópia tomou outros rumos, outros sentidos e questões como originalidade e valorização do gesto criador do artista começaram a ruir.

---

<sup>4</sup> Tradução da autora do inglês: “For a painter like Ingres, copying was a vital component of an apprenticeship that was successfully completed when originality became discernible. In contrast, modernist copying is not a means to this end. It is the end. Or rather, it is the means to different ends.”

Outra forma de abordar a distinção das diversas práticas de apropriação foi apresentada por Douglas CRIMP (2005: 116) que propôs duas categorias: o de caráter regressivo e o de caráter progressista dos usos da apropriação. Para ele, a apropriação de caráter regressivo “é um retorno a uma compreensão pré-modernista da arte enquanto combinação criativa de elementos derivados de um vocabulário historicamente dado”. Nesta categoria, o artista apropria-se do passado, de um estilo e, embora se saiba que os elementos de estilo não são invenção do artista, “há de fato uma ilusão muito forte em relação ao produto final como um todo e em relação à contribuição criativa” do artista “para a ininterrupta e contínua tradição” da arte (CRIMP, 2005: 116-117). Já na apropriação de caráter progressista, o artista retira da história um objeto real. Os elementos individuais desse objeto apropriado conservam firmemente sua identidade. Não passam a ilusão de um todo sem emendas. A obra não aspira a uma universalidade atemporal e afirma sua efemeridade.

Com base nessas definições, será abordado nesta dissertação o conceito de apropriação de caráter progressista, ou seja, quando a artista toma para si imagens, objetos, espaços, veículos, etc., e torna claro este empréstimo, conservando a identidade da coisa apropriada. Outro fator importante dentro deste conceito de apropriação é a quebra do fazer manual e da criação a partir de uma matéria prima. Como aponta BOURRIAUD:

*Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem forma dada por outrem. (2009: 8)<sup>5</sup>*

Bourriaud utiliza o termo técnico “Pós-produção”<sup>6</sup> para designar as manifestações artísticas contemporâneas. Para ele, a “apropriação é a primeira fase da pós-produção: não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo, p.8

<sup>6</sup> Termo técnico usado no mundo da TV, do cinema e do vídeo que designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado.

<sup>7</sup> Ibid., p.22

Para melhor compreender a prática da apropriação, tão amplamente utilizada na arte contemporânea, tentei compor um histórico, apresentando diversos procedimentos e as principais questões que estes levantaram.

Muitos historiadores consideram que a apropriação, ou seja, o uso de imagens ou objetos que não são feitos pelo artista, mas apossados por ele como elementos constituintes de seu trabalho, tenha se iniciado no cubismo através da prática da *collage* (palavra francesa para colagem). Essas colagens começaram a ser produzidas na fase conhecida como cubismo sintético que abrange os anos de 1912 a 1914. Uma das primeiras colagens, feita por Pablo Picasso (1881 – 1973), é a obra *Natureza Morta com Cadeira de Palha* de 1912 (fig.1). Nela, o artista inseriu um pedaço de oleado<sup>8</sup> que imita o assento de palhinha e usou uma corda como moldura. Picasso, Braque (1882 – 1963) e outros adeptos incorporavam elementos do cotidiano em suas pinturas. Recortes de jornal, cartas de baralho, simulacros de texturas, pedaços de madeira, tudo se transformava em matéria artística que era agregada à suas telas. Esses objetos eram deslocados de seu habitat e ganhavam novos significados, mas ainda eram presos à superfície da tela. Além de terem a função de representar (serem parte de uma imagem) eles também tinham a função de apresentar, pois mantinham sua identidade original como fragmento do mundo real. Olhamos tanto a ilusão quanto a coisa real.



1. **Pablo Picasso.** *Natureza Morta com Cadeira de Palha*, 1912

Colagem e óleo sobre tela

27 x 35 cm

Musée Picasso, Paris

---

<sup>8</sup> Lona impermeabilizada por uma camada de verniz; encerado.



2. **Raoul Hausmann.** *O crítico de arte*, 1919/20

Fotomontagem

31,7 x 25,4 cm

Tate Collection, Londres

Outros movimentos artísticos também aderiram ao procedimento da colagem, como o dadaísmo, o construtivismo e o surrealismo, mas cada um a seu modo, ampliando cada vez mais a operação e o limite desta prática. Suas colagens eram feitas com recortes de fotografias, ilustrações e tipografias extraídas de todo o tipo de material impresso que faziam parte da moderna cultura de massa. Este procedimento foi inicialmente chamado de “foto-colagem” pelos dadaístas e posteriormente de “fotomontagem” pelos construtivistas russos, termo que acabou se generalizando.

As fotomontagens dos dadaístas berlinenses, como as de Raoul Hausmann (1886 – 1971) (fig.2), tinham forte teor crítico

e colocavam-se contra a arte burguesa e a pintura a óleo. Queriam “atacar o realismo convencional da pintura (...) com o próprio realismo.”<sup>9</sup> Como Simone Rodrigues coloca:

*Na origem e na difusão do conceito de “fotomontagem”, podemos identificar uma opção tanto ideológica quanto descritiva de uma técnica adequada à nova tendência que busca assemelhar o processo de trabalho artístico à ordem industrial, mecânica, do sistema de montagem que opera a partir da apropriação e reorganização de elementos já existentes no mundo. Desta forma, repudiam a “criatividade” fetichizada do gênio artístico que ancorava seu fazer na habilidade manual para expressar idéias originais. Mais do que uma simples técnica de construção de imagem, a fotomontagem se apresentava como bandeira-manifesto da anti-arte que pretendia confrontar os valores da tradição das belas-artes. (RODRIGUES, 2010: 8)<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> SCHARF apud Tadeu CHIARELLI, A Fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: *ARS (USP)*, 1: 71

<sup>10</sup> Simone RODRIGUES, Jorge de Lima, Fotomontagista. In: *A Pintura em Pânico: Fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 8

Além disso, buscavam emitir uma mensagem de rápida decodificação pelo observador. Os construtivistas russos (fig.3) também compartilhavam dessa opção ideológica. Formalmente, as fotomontagens desses dois movimentos têm um aspecto planar (rompendo com a ilusão de tridimensionalidade), são fragmentadas e abusam das linhas de força do plano.

A fotomontagem foi um procedimento bastante utilizado também pelos surrealistas, talvez por se adequar tão bem às suas propostas de extrair significados da justaposição de elementos díspares. Max Ernst (1891 – 1976) (fig.4), por exemplo, criticava o excesso de ideologia dos dadaístas berlineses e se dedicou a um novo tipo de colagem, chamada por ele de colagem-romance, com uma intenção expressiva mais lírica, onírica e bem-humorada.<sup>11</sup> Formalmente, nestas fotomontagens, ao contrário da fragmentação dadá, há uma aparente continuidade do espaço. Disjunções e deslocamentos ocorrem dentro de uma cena “real”.

Outro artista do período que vale a pena ser destacado é Kurt Schwitters (1887 – 1948) (fig.5) que, indo além das colagens cubistas e das fotomontagens, agregava em suas telas objetos variados, geralmente usados, resíduos da cidade moderna. Nestas suas obras, ou *Merz* como ele denominava, o artista criticava a civilização moderna, mas, ao mesmo tempo, acreditava na força transformadora e na liberdade criadora da arte abstrata.

Apesar das colagens terem sido uma invenção de suma importância na arte, outro artista do mesmo período foi muito mais além no procedimento da apropriação, causando uma mudança de paradigma na arte, apontando um novo sistema. Este artista foi Marcel Duchamp (1887 – 1968) e este novo procedimento foi chamado por ele de *readymade*.



3. **Alexander Rodchenko.** *Maquete para uma ilustração para “Sobre isto (Pro eto)”, um poema de Maiakovski, 1923*

Fotomontagem

42.5 x 32.5 cm

State Mayakovsky Museum, Moscou

<sup>11</sup> Cf. Ibid., 9



4. **Max Ernst.** *Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais*, 1930

Colagem



5. **Kurt Schwitters.** *Relevo*, 1923  
Colagem de vários materiais sobre madeira,  
35,5 x 30 cm  
Museum Ludwig, Colônia

### 1.1 Readymade

No ano de 1917, em Nova Iorque, Marcel Duchamp mandou um urinol invertido, assinado R. Mutt e intitulado *Fonte* (fig. 6) ao Salão Sociedade dos Artistas Independentes (do qual fazia parte da organização). A idéia principal deste salão era dar oportunidade a qualquer um de expor sua obra, sem passar por nenhuma seleção. Como Duchamp fazia parte da organização, resolveu inscrever sua obra usando um pseudônimo: Richard Mutt. Mas por se tratar de algo completamente diferente do que era feito até então, e por acharem que era um objeto vulgar, a obra não foi exposta, causando uma discussão entre alguns dos organizadores, levando à renúncia de Duchamp do seu cargo no conselho. Logo em seguida, o artista, junto a

outros colegas, editou a revista *The Blind Man* e publicou nela um artigo que defendia o Sr. Mutt<sup>12</sup>:

*O caso Richard Mutt*

*Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta.*

*Quais são as bases para a recusa da fonte de Mutt?*

*1. Alguns alegaram que ela era imoral, vulgar.*

*2. Outros que era um plágio, uma mera louça sanitária.*

*Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitários.*

*Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto.*

*Quanto a ser uma louça sanitária, isso é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são seus aparelhos sanitários e suas pontes.*

Ao lado do artigo citado havia uma foto da *Fonte* tirada por Stieglitz em seu estúdio (fig.7). Logo depois de ser fotografada, a obra desapareceu, permanecendo o debate que se tornou mais importante que o objeto.<sup>13</sup>

A *Fonte* é um dos mais conhecidos e polêmicos *readymades*<sup>14</sup> de Duchamp. O artista criou o conceito de *readymade* por volta de 1915, que consistia na apropriação de objetos retirados do cotidiano, objetos industrializados, com larga escala de produção, que eram desprovidos de sua função original para tornarem-se obras de arte. Com os seus *readymades* ele questionava a presença da mão do artista na obra, dizendo que o que importava é a idéia que o artista quer passar, que não importa se o artista fez o objeto, o importante é ele o ter escolhido. Suas escolhas eram baseadas numa neutralidade estética, na indiferença em relação aos objetos, deixando de fora o julgamento de gosto, numa completa anestesia. Duchamp se preocupava muito com o problema do gosto e, falando da comparação dos seus

---

<sup>12</sup> DUCHAMP, Marcel; WOOD, Beatrice; ROCHÉ, Henri-Pierre. apud TOMKINS, 2004: 208-209

<sup>13</sup> Nos anos 60 Duchamp mandou fazer réplicas da *Fonte* e de outros *readymades*.

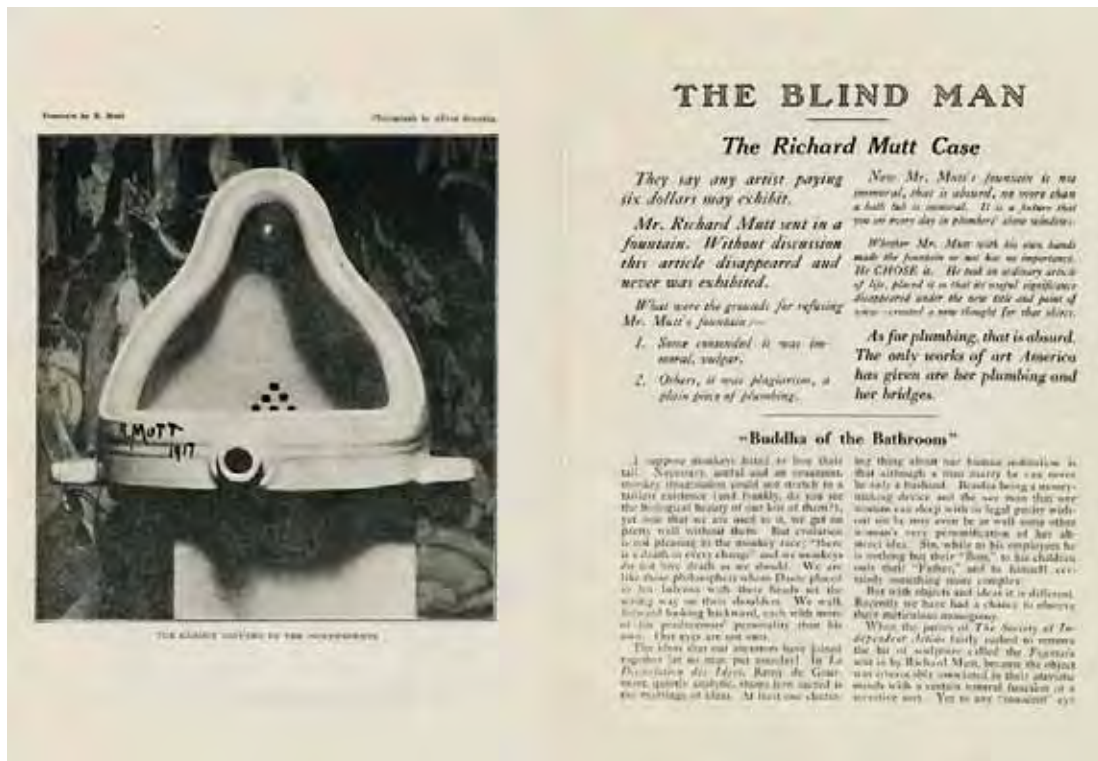
<sup>14</sup> É comum encontrar a palavra *readymade* escrita de maneira separada: *ready-made*. Optou-se usar nesta dissertação a palavra sem separação por ser o modo mais constante em livros em inglês, sendo provavelmente a forma como Duchamp a escrevia.



## 6. Marcel Duchamp. *Fountain*, 1917/1964

Readymade: urinol de porcelana

Coleção de Arturo Schwarz, Milão



## 7. *The Blind Man*, N° 2, 1917

Páginas 04 e 05

*readymades* com o *objet trouvé* (procedimento que será retomado nesta dissertação), comentou:

*Os meus Ready-Mades não têm qualquer relação com o objet trouvé, pois o chamado “objeto achado” é completamente submetido ao gosto pessoal. É o gosto pessoal que decide que determinado objeto é único e belo. (...) Considero o gosto, o bom e o mau, o maior inimigo da arte. (DUCHAMP, 1962: 109)<sup>15</sup>*

Com seus *readymades*, Duchamp libertou o artista da habilidade manual e da associação a um estilo. Mas sem a presença gestual e habilidosa do artista, sua autoria, como era concebida anteriormente, desaparece. “O pintor não é mais ligado a sua tela por uma misteriosa relação física análoga a procriação. (...) emergiu o que vem sendo chamado ‘a personalidade da escolha’.”<sup>16</sup> Ou seja, o gesto do artista está na escolha e no deslocamento do objeto. Ele se torna então aquele que mostra, aponta. O ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística.

Arturo Schwarz comenta que André Breton foi um dos primeiros a tentar fornecer ao termo *readymade* uma definição precisa: “objetos manufaturados promovidos à dignidade de objetos (obras) de arte através da escolha do artista”. (BRETON, 1922 apud SCHWARZ, 1987: 45). Schwarz então afirma que esta definição é genérica em excesso e diz ser necessário fazer uma série de definições:

*A grosso modo, o readymade pode ser definido como qualquer entidade comum e elaborada que, unicamente em razão de ter sido escolhida pelo autor, e sem sofrer nenhuma modificação, é consagrada como uma obra de arte. (SCHWARZ, 1987: 45)*

Se nesta definição o objeto não pode sofrer nenhuma modificação, os *readymades* que de alguma maneira são modificados entram em outras categorias, que são:<sup>17</sup>

- *Readymade* “assistido”: esse tipo de objeto surge quando a intervenção do autor restringe-se à mudança do ângulo a partir do qual um elemento é normalmente percebido, mas sem transformar ou modificar de modo algum o objeto.

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida a Katharine Kuh. In: KUH, Katharine. *Diálogo com a arte moderna*. 1965, p. 109

<sup>16</sup> Tradução da autora do inglês: “the painter (...) is no longer bound to his canvas by a mysterious physical relationship analogous to procreation. (...) has emerged which has been called ‘the personality of choice’.” ARAGON, Louis. *The Challenge to Painting*, 1930. In: EVANS, David. (org.) *Appropriation*, 2009: 27-28

<sup>17</sup> Cf. SCHWARZ, 1987: 45-46

- *Readymade* “retificado”: quando o autor “retifica” um *readymade*.
- *Readymade* “retificado e imitado”: quando o autor repete e corrige um *readymade*.
- “Semi-*readymade*”: quando o autor elabora uma montagem, que é uma combinação de *readymades* mais ou menos modificados.
- *Readymade* recíproco: proposta de Duchamp para expor a antinomia básica entre a arte e os *readymades*. Como exemplo propõe o uso de um Rembrandt como tábua de passar roupa.

Todas essas questões nos levam a perceber que o *readymade* foi a primeira manifestação CONCEITUALIZADA do procedimento da apropriação.<sup>18</sup>

No livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, Anne Cauquelin destrincha melhor essas questões e apresenta em Duchamp alguns pontos que o coloca como o ‘embreante’ da arte contemporânea:

1. *A distinção entre a esfera da arte e da estética.*

*Estética designando o conteúdo das obras, o valor da obra em si; a arte sendo simplesmente uma esfera de atividades entre outras, sem que seu conteúdo particular seja precisado.*

2. *Na esfera da arte, considerando-a não mais dependente de uma estética; os papéis dos agentes não são mais estabelecidos como anteriormente.*

*Produtores, intermediários e consumidores não podem mais ser distinguidos. Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular.*

3. *Essa esfera não está mais em conflito com as outras esferas de atividades, mas, ao contrário, integra-se a elas.*

*Abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura ‘artista’.*

4. *Como a arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante.*

*Importância dos jogos de linguagens e de construção da realidade; a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela. (2005: 90)*

---

<sup>18</sup> Cf. BOURRIAUD, 2009: 22

Na primeira proposição Anne comenta da ruptura de Duchamp com a prática estética da pintura, se declarando um ‘antiartista’. A arte não é mais para ele uma questão de conteúdos, mas de continente. Basta o continente (meio) para afirmar que o objeto se trata de arte, ou seja, o local de exposição torna esses objetos obras de arte. A obra pode ser qualquer coisa, pois o valor mudou de lugar, está relacionado ao local e ao tempo e não mais ao objeto. O autor desaparece como artista pintor, a assinatura é sua única marca de existência e um dos indícios de valorização do objeto.

Na segunda proposição, demonstra como o artista desempenha diversos papéis. O artista identifica-se com o galerista-*marchand* pois arranja e exhibe um objeto, não cria, mas utiliza materiais. Encontra-se identificado também com o observador dizendo que é o observador que faz o quadro pois este faz parte do sistema que observa, produzindo assim condição de transformar o objeto observado. Desempenha também o papel de júri (Duchamp foi membro da Sociedade dos Artistas Independentes), crítico de sua própria obra (produziu textos e notas sobre seus trabalhos e agrupou-os em caixas) e curador de exposições. Assim sendo, o artista não é um elemento à parte, não há separação de papéis, apenas uma cadeia de comunicação encerrada em si mesma.

A terceira proposição diz respeito à integração da arte com o sistema geral (social, político, econômico). O artista não é mais aquele que vivia à margem. A arte e o artista fazem parte de um sistema geral, de uma rede. As operações que se desenrolam no interior dessa rede têm a ver com as propriedades da rede, e não com a vontade do artista.

Dentro desta mesma proposição podemos citar o apontamento de Bourriaud ao afirmar que, ao utilizar

*como “instrumento de produção” um objeto fabricado em série, ele [Duchamp] transporta o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do trabalho acumulado) para a esfera da arte, ao mesmo tempo inscrevendo o papel do artista no mundo das trocas: de repente ele parece um comerciante, cujo trabalho consiste em transferir um produto de um local para o outro. (2009: 19-20)*

Finalizando o pensamento de Cauquelin, na quarta proposição a autora chama a atenção para a importância da linguagem. Duchamp enchia de potência seus trabalhos com títulos e com jogos de linguagem. Através dos trocadilhos que criava, redimia a palavra do lugar-comum. Os objetos dos quais se apropriava eram deslocados de seu contexto

principalmente pelo título (isento de qualquer relação óbvia com o objeto) que os ‘rebatizava’.

Sobre esse uso da linguagem, o artista comenta:

*Uma importante característica era a curta frase que eu ocasionalmente inscrevia no ‘readymade’. Esta frase, em vez de descrever o objeto como um título, era feita para carregar a mente do espectador em direção a outras regiões mais verbais. (DUCHAMP, 1961)<sup>19</sup>*



**8. Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q., 1919**

Readymade retificado: lápis sobre uma reprodução da *Mona Lisa*

19,7 x 12,4 cm

Philadelphia Museum of Art, Filadélfia

Um grande exemplo disso é seu trabalho intitulado *L.H.O.O.Q.* (fig.8), um *readymade* retificado em que acrescenta bigode e cavanhaque a uma reprodução da *Mona Lisa* de Da Vinci. O ato dessacralizador dessa obra ‘mitológica’ vem principalmente da ironia do título que, lido em francês, significa algo como ‘ela tem fogo no rabo’. Mas ao mesmo tempo em que ele dessacraliza, ele exalta, pois elege, escolhe essa obra dentre nosso enorme banco de dados e a re-apresenta, a re-significa.

Explicitando todas as regras, pondo a nu o sistema, Duchamp colocou a arte em xeque e acabou criando um novo paradigma. Mas todos os pontos entravam em conflito com o regime moderno, por isso sua aceitação e assimilação foram lenta e inicialmente para poucos.

Duchamp participou de alguns movimentos artísticos, como o dadaísmo e algumas exposições surrealistas. Aliás, o surrealismo foi constituído em sua maioria por antigos dadaístas. Mas a estrutura e as atitudes dos surrealistas eram bem diferentes dos dadaístas. Entretanto encontramos no surrealismo um tipo de apropriação bem similar ao *readymade*. O objeto surrealista (fig. 9 e 10) era criado usando como procedimento o chamado *objet trouvé* (fr.

<sup>19</sup> Tradução da autora do inglês: “One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the ‘readymade’. That sentence, instead of describing the object like a title, was meant to carry the mind of the spectator towards others regions more verbal.” Marcel DUCHAMP. Apropos of ‘Readymades’, 1961. In: EVANS, David (org.). *Appropriation*, 2009: 40

‘objeto encontrado’) que consistia num objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte. Seguindo a frase de Lautréamont<sup>20</sup> que virou lema dos surrealistas: “Tão belo como o encontro ocasional, em uma mesa onde se pratica a dissecação, de uma máquina de costura com um guarda-chuva”<sup>21</sup>, o *objet trouvé* tinha como princípio um encontro fortuito e aleatório. Diferentemente do *readymade*, o ‘objeto encontrado’ era escolhido por sua singularidade, por qualidades estéticas e simbólicas, implicando num juízo de gosto. Eram enfatizadas a alusão poética, os significados ocultos, a metáfora, o fetichismo, o onírico e o misterioso. Esses objetos seriam a encarnação do desejo. Apesar dessa diferença na escolha do objeto, André Breton, idealizador do surrealismo, considerava o *readymade* o primeiro objeto surrealista.<sup>22</sup>



9. **Man Ray.** *O Enigma de Isidore Ducasse*, 1920  
Máquina de costura embrulhada

10. **Meret Oppenheim,** *Minha ama-seca*, 1936  
sapatos de salto brancos com enfeites de papel,  
apresentados em uma bandeja oval,  
14 x 21 x 33 cm  
Moderna Museet, Estocolmo



<sup>20</sup> Pseudônimo de Isidore Ducasse (1846-1880)

<sup>21</sup> apud DEMPSEY, 2003: 151

<sup>22</sup> Cf. André BRETON e Paul ÉLUARD. The Object, 1938. In.: EVANS, David (org.) *Appropriation*, 2009: 31

## 1.2 Para além do *readymade*: anos 60 e 70

O conceito de *readymade* foi retomado por alguns movimentos artísticos somente após o fim da Segunda Guerra Mundial (momento em que o pólo das artes era Nova Iorque e uma onda de abstracionismo se espalhou pelo mundo). Essa retomada do *readymade* e da prática da apropriação, ligado a um retorno da figuração, teve início em meados dos anos 50 e, já nos anos 60 e 70, tomou conta das manifestações artísticas. Por ter sido uma época de experimentações, de grandes contestações e de busca por maior liberdade, os artistas foram ampliando cada vez mais o suporte e o limite da arte.

Um dos precursores dessa retomada da apropriação foi o artista norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008). Situado na transição entre o *expressionismo abstrato* e a *pop art* e aproximado do chamado *neodadá*, o artista ficou conhecido pela técnica denominada por ele de *combines*<sup>23</sup> (fig.11). Rauschenberg criou o termo em 1954 para se referir a suas obras que combinavam elementos da pintura e da escultura. Num misto de colagem, *readymade*, *Merz* e *objet trouvé*, o artista mesclava objetos do cotidiano, elementos encontrados e todo tipo de material descartado pela sociedade e, sobre tudo isso, adicionava camadas de tinta numa pintura semelhante ao expressionismo abstrato. Rauschenberg tentava recuperar um certo espírito dadaísta mas também buscava um novo modo de levar adiante a influência do expressionismo abstrato. Percebemos em suas obras um conflito na valorização do gesto criador. Ao mesmo tempo em que o artista é aquele que escolhe, retira e combina objetos do cotidiano, ele também cria, explora suas emoções numa pintura gestual. A autoria, de certa forma, permanecia.

A partir de 1962, Rauschenberg começou a se apropriar também de imagens e as incorporava em seus trabalhos através do processo de serigrafia. Outros artistas do mesmo período compartilhavam este mesmo processo de produção. O mais famoso deles foi Andy Warhol (1928 – 1987). Em seus trabalhos, Warhol trabalhava com repetições de imagens estereotipadas da cultura de massa que davam à arte um caráter de produto (fig.12), tanto que batizou seu estúdio de ‘*The Factory*’<sup>24</sup>. Lá, suas obras eram produzidas em série utilizando um procedimento mecanizado (serigrafia), no qual o artista não se valia mais do pincel e do gestual.

---

<sup>23</sup> Se a obra se destinava a ser pendurada na parede era chamada de *combine paintings*.

<sup>24</sup> ‘A Fábrica’

11. **Robert Rauschenberg.**

*Canyon*, 1959

Combine Painting

219,7 x 179,1 x 57,8 cm

Sonnabend Gallery, Nova Iorque



12. **Andy Warhol.** *Marilyn Monroe*  
(*Marilyn*), 1967

Silk-screen sobre papel

Tanto Warhol quanto Rauschenberg estão integrados à *pop art*. Neste movimento, os artistas exploravam as imagens vinculadas à comunicação de massa e à sociedade de consumo, que constituíam um novo material iconográfico. Eles reproduziam em larga escala essas imagens apropriadas, retirando da obra seu caráter de objeto único e atestando a efemeridade daquilo que produziam. Ao copiar essas imagens do cotidiano, falavam do universo do espectador, de algo popular, mas banal, kitsch, trazendo à tona críticas à arte e à sociedade, ao mesmo tempo em que celebravam o *american way of life*. Era a ‘alta’ arte posando de ‘baixa’ arte, ou seja, os artistas se apropriavam dos “procedimentos de produção e materiais, referências icônicas, e modos de recepção do domínio da então chamada ‘baixa’ cultura ou cultura de ‘massa’, e os introduziam no discurso da ‘alta’ cultura”.<sup>25</sup>

Na França surgiu um movimento com características similares ao neodadá e à *pop art*: o novo realismo. Fundado em 1960 por Pierre Restany (1930 - 2003), o *Nouveau Réalisme*<sup>26</sup> era caracterizado por “um novo aproximar-se perceptivo do real”<sup>27</sup>. Seus artistas, apesar de terem poéticas individuais e estilos variados, tinham pontos em comum como a influência do dadaísmo (*readymade* sem a indiferença estética pregada por Duchamp) e do surrealismo (descoberta do maravilhoso no cotidiano mais banal), e a tomada de consciência de uma ‘natureza moderna’, que é a “da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica.”<sup>28</sup> Dentre a variada produção dos artistas do novo realismo encontramos colagens, instalações, *happenings*, acumulações, compressões, entre outros. Como exemplo, podemos citar a obra de Arman (1928-2005) que trabalhava com apropriação e acumulação de objetos (fig.13), geralmente detritos, num misto de *readymade*, *objet trouvé* e *merz*. Sobre essa sua técnica, declarou:

*Não descobri o princípio da ‘acumulação’, foi ele que me descobriu. Sempre foi óbvio que a sociedade alimenta sua sensação de segurança por meio de um instinto de camundongo aglomerador, demonstrado em suas vitrines, em suas linhas de montagem e em suas pilhas de lixo. (ARMAN apud DEMPSEY, 2003: 210)*

---

<sup>25</sup> Benjamin H. D. BUCHLOH. Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke, 1982. In: EVANS, David. (org.) *Appropriation*, 2009: 179

<sup>26</sup> Novo Realismo em francês

<sup>27</sup> RESTANY, 1979: 29

<sup>28</sup> Ibid., p. 24



13. **Arman.** *Acumulação de jarros*, 1961

Jarros esmaltados em vitrine de plexiglas

83 x 142 x 42 cm

Museum Ludwig, Colônia

A própria cidade que provia material para a criação de suas obras. BOURRIAUD (2009: 23-24) comenta que os novos realistas eram fascinados pelo **ato** de consumir e apresentavam as relíquias desse gesto, privilegiando mais o valor de uso das coisas, diferentemente da *pop art* que era mais interessada no impulso visual que levava à compra, privilegiando o valor de troca. Ao recuperar objetos já usados, mostrando o fim do processo de consumo realizado por outrem, os novos realistas inventaram uma espécie de ‘pós-produção ao quadrado’, e foram “os primeiros paisagistas do consumo, os autores das primeiras naturezas-mortas da sociedade industrial”<sup>29</sup>.

Diferentemente das vanguardas do início do séc. XX, que eram essencialmente críticas e contra a burguesia, esses movimentos do início dos anos 60 acolhiam a classe burguesa e seu universo. Podemos perceber essa diferença de ideologia nos comentários dos novos realistas Yves Klein e Arman sobre o dadaísmo:

*Klein: Sim, porque no fundo Dadá foi um movimento mais político do que artístico. Estamos de férias, não estamos em revolta. Não estamos fugindo.*

*Arman: Durante uma conversa com Yves Klein, Rauschenberg recolheu a frase: “Para Dadá, tratava-se mais de excluir”, tratava-se, portanto, de um combate. Para nós, trata-se sobretudo de incluir...”*<sup>30</sup>

Outra mudança significativa foi a da figura do artista. Se nas primeiras vanguardas do séc. XX ele era aquele que vivia à margem, no início dos anos 60 ele foi associado ao glamour e à celebridade, como no caso de Warhol.

<sup>29</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, p. 24

<sup>30</sup> Debate mediado por Sacha Sosnowsky em 1960 com Yves Klein, Arman e Martial Raysse. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006: 57

Porém, um movimento deste mesmo período seguiu no sentido contrário e compartilhou as ideologias utópicas das primeiras vanguardas. A ‘Internacional Situacionista’ (IS) nasceu em 1957, na Itália, da fusão de outros movimentos como a ‘Internacional Letrista’ (do qual participava o cineasta e teórico Guy Debord), o ‘Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista’ (que incluía o artista ex-CoBrA Asger Jorn) e a ‘Comissão Psicogeográfica de Londres’ (inventada no momento da criação da IS pelo artista inglês Ralph Rumney). Os membros da IS acreditavam no caráter essencialmente revolucionário da arte e buscavam romper com o ‘ecletismo cultural’ e com o *establishment* artístico. Não consideravam seu movimento como mais um dos ‘ismos’, pois, para eles a noção de situacionismo “é conectada com uma tentativa de recuperação para o mercado artístico das produções dos membros do movimento” (PERNIOLA, 2009: 16). Declaravam que não poderia haver arte situacionista, apenas o uso situacionista da arte. Para eles, a Arte estabelecida contrapõe-se à vida porque imobiliza, materializa, reduz a existência subjetiva do indivíduo à mercadoria. Contra o espetáculo reinante, pregavam a participação total, a produção coletiva e anônima e a renovação cultural e social. Para tanto criaram algumas estratégias/propostas: o controle das novas técnicas de condicionamento, a pintura industrial, a psicogeografia, a urbanística unitária, o jogo, a situação construída e o *détournement*. Dentre alguns projetos, havia a idéia de infiltrar elementos situacionistas clandestinos nos pontos vitais do sistema capitalista (apropriando-se das técnicas de condicionamento) ou de construir situações por meio da organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos. Mas a proposta que mais se relaciona com esta dissertação e a que apresentaremos com mais detalhes é a *détournement* (fr. desvio), que pode ser descrita como “um uso político do *readymade* recíproco de Duchamp” (BORRIAUD, 2009: 36). Em seu “Guia prático para o desvio”, Guy Debord (1931-1994) e Gil Wolman (1929-1995) propunham o uso da herança literária e artística da humanidade para objetivos propagandísticos de guerrilha. Para eles, quaisquer elementos poderiam ser usados para fazer novas combinações, pois seu significado pode ser alterado em um novo contexto:

*Está implícito que não há limite para corrigir uma obra ou para integrar diversos fragmentos de trabalhos obsoletos em um novo; pode-se alterar o significado desses fragmentos de qualquer forma apropriada, deixando aos imbecis a sua escravidão às referências e às "citações".*

*Tais métodos parodísticos foram freqüentemente usados para obter efeitos cômicos. Mas tal humor é o resultado de contradições dentro de uma condição cuja existência não é posta em questão. (...) Torna-*

*se necessário conceber então um estágio paródico-sério no qual a acumulação de elementos desviados, longe de procurar despertar indignação ou riso ao aludir a um trabalho original, expressará nossa indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação.*<sup>31</sup>

Apesar da proposta do desvio situacionista ter similaridades com as práticas de apropriações já citadas nesta pesquisa, a diferença fundamental está no fato de que, enquanto o ponto de chegada das outras práticas é uma “obra que tem um valor autônomo ainda artístico”, o ponto de chegada do *détournement* é “um produto que, mesmo podendo valer-se de meios artísticos e, ainda, de obras de arte, revela-se imediatamente como a negação da arte, sobretudo pelo caráter de comunicação imediata que contém.” (PERNIOLA, 2009: 28)

Dentre os suportes possíveis para se aplicar o desvio estavam os quadrinhos (fig.14), que tinham a “vantagem de ser acompanhados de ilustrações cujas relações com o texto não são imediatamente óbvias”<sup>32</sup>, e o cinema que, para eles, era onde o desvio alcançaria maior eficácia. O desvio também foi aplicado na pintura (fig.15) pelo artista dinamarquês Asger Jorn (1914-1973), que fazia alterações em pinturas ‘ruins’, de ‘segunda mão’, compradas por ele em brechós.

É importante também destacar uma das normas de utilização do desvio formuladas pelos situacionistas que demonstram seu caráter guerrilheiro e sua crítica à expressão subjetiva:

*As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser as mais simples possíveis, já que o impacto de um desvio é diretamente proporcional à memória consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos. Isto é bem sabido. Permita-nos apenas notar que se esta dependência da memória implica que deve-se determinar o público-alvo antes de planejar-se um desvio, isto é apenas um caso particular de uma norma geral que governa não só o desvio como também outras formas de ação neste mundo. A idéia da expressão pura e absoluta está morta; ela sobrevive temporariamente em forma de paródia apenas enquanto o nosso inimigo sobreviver.*<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Guy DEBORD e Gil WOLMAN. Guia prático para o desvio, 1956

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.



#### 14. Raoul Vaneigem e Gérard Joannés.

*Internacional Situacionista*, 1967

Comic desviado

Pôster

37,5 x 55,5 cm



#### 15. Asger Jorn. *O Pato Inquietante*, 1959

Pintura desviada

A partir de 1962 a IS tomou outro rumo. Algumas divergências internas levaram a exclusões e desistências de alguns membros, na maioria artistas profissionais, mudando o enfoque do movimento para um campo somente político, cujas idéias serviram de base para a revolta estudantil de 1968 em Paris.

Nos anos 60, outra rede internacional de artistas compartilhou das ideologias utópicas e do experimentalismo das vanguardas: o 'Fluxus'. O termo *Fluxus* foi criado por George Maciunas (1931-1978) inicialmente para ser título de uma revista, concretizando-se em movimento em 1962. O grupo teve como primeiros seguidores membros do curso de composição experimental, conduzido por John Cage (1912-1992) em 1958 na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, como George Brecht (1926-2008), Dick Higgins (1938-1998), Allan Kaprow (1927-2006), entre outros. Além de compositores, fizeram parte do *Fluxus* artistas de diversas áreas e de diversos países. Da enorme lista de participantes, podemos citar: Yoko Ono (1933), Nam June Paik (1932-2006), Ben Vautier (1935), Joseph Beuys (1921-1986), Wolf Vostell (1932-1998), entre outros.

Maciunas escreveu um manifesto (fig.16) verificando no dicionário as definições da palavra 'fluxo' e relacionando com estas os pontos principais do movimento, que eram:

Purgar o mundo da doença burguesa, "intellectual", cultura profissional e comercializada, PURGAR o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática, - PURGAR O MUNDO DO "EUROPANISMO"!

(...)

PROMOVER UMA ENCHENTE E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIA NA ARTE. Promover arte viva, anti-arte, promover REALIDADE NÃO ARTÍSTICA a ser entendida por todos, não somente críticos, diletantes e profissionais.

(...)

FUNDIR as estruturas culturais, sociais e revolucionárias políticas para chegar em uma frente unida e ação. (MACIUNAS, 1963)<sup>34</sup>

#### Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.  
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.  
flux (flûks), n. [COP., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards)] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream, a continuing succession of changes.  
3. A stream; copious flow; flood; outflow.  
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.  
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,  
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, diletantes and professionals.

7. Chem & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-tung-borax, and fluoride neutral. b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to in

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

16. George Maciunas. Fluxus Manifesto,

1963

<sup>34</sup> In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*, 2002: 94

Percebemos neste manifesto um espírito crítico e revolucionário, que contesta a arte como instituição e prega a anti-arte e a união de arte e vida. A maioria das obras criadas pelos artistas do grupo envolvia a colaboração entre eles ou com o espectador e eram apresentadas na forma de *happenings* ou performances, principalmente nos festivais, como os *Festum Fluxorum*, realizados em cidades como Copenhague, Paris, Düsseldorf, Amsterdã e Nice. Esses *happenings* experimentais mesclavam as diversas linguagens como música, dança, teatro e artes visuais, e suas ações eram compostas por sons (ruídos), movimentos e objetos do cotidiano. São exemplos a *Drip Music, Fluxversion 1* (1959) de George Brecht, cuja ação era realizada por dois intérpretes: “o primeiro intérprete, numa escada de mão alta, despeja água de um jarro bem lentamente dentro da campânula de uma trompa ou tuba, segurada na posição para ser tocada por um segundo intérprete no nível do chão”<sup>35</sup>, ou a *Mystery Food* (1963) de Ben Vautier, na qual os “intérpretes comem uma refeição que não pode ser identificada por ninguém”<sup>36</sup> (fig.17).



17. **Ben Vautier.** *Mystery Food*, 1963

Ben Vautier comendo ‘Comida Misteriosa’ com Robert Bozzi e George Maciunas observando Festival *Fluxus* em Nice, julho de 1963

<sup>35</sup> Tradução da autora do inglês: “First performer on a tall ladder pours water from a pitcher very slowly down into the bell of a French horn or a tuba held in the playing position by a second performer at floor level.” In: *The Fluxus Performance Workbook*, 2002: 22

<sup>36</sup> Tradução da autora do inglês: “Performers eat a meal that cannot be identified by anyone.” *Ibid.*, p. 103



18. **George Maciunas.** *Seu nome soletrado com objetos* G E O R G E B R E C H T, 1976

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection  
Foundation, Detroit

Além das performances, produziram filmes, publicações variadas, arte postal, instalações e objetos - muitos dos quais eram postos em valise (fig.18) semelhante ao museu portátil de Duchamp – sempre se apropriando de elementos do cotidiano. Para Maciunas, os objetos *Fluxus* deveriam ser produzidos em massa e serem radicalmente baratos, como folhetos de propaganda. Afirmou que:

*Fluxus é definitivamente contra objetos-de-arte como bens não-funcionais a serem vendidos para sustentar o artista. Poderia ter a função pedagógica temporária de ensinar às pessoas a falta de necessidade da arte incluindo a conseqüente falta de necessidade de si. Portanto, não*

*deveria ser permanente.* (MACIUNAS, 1964)<sup>37</sup>

Os elementos unificadores nas obras do *Fluxus* eram o estilo do *design* de Maciunas e o conceito de concretismo aos quais estavam ligadas. Maciunas fala a respeito deste conceito em seu ensaio/manifesto ‘Neo-dada na música, teatro, poesia, arte’<sup>38</sup> de 1962. Comenta que, em contraste com os ilusionistas e a abstração, os concretistas preferem o mundo da realidade e a unidade da forma e conteúdo. Quanto maior o grau de intensidade do concretismo, mais próximo o artista chega da anti-arte ou niilismo da arte. O anti-artista é dirigido principalmente contra a arte como profissão, contra a separação artificial entre o artista e a platéia, ou criador e espectador, ou vida e arte.

Duchamp, junto com o Zen Budismo, foram o cerne dos ensinamentos de Cage e as maiores influências do *Fluxus*. Sobre o Zen Budismo, Danto comenta<sup>39</sup> que um seminário

<sup>37</sup> Carta de George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*, 2002., p. 163

<sup>38</sup> In: *Ibid.*, p. 89-90

<sup>39</sup> Cf. Arthur C. DANTO. O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia.. In: *Ibid.*, p. 28

sobre o tema, dado pelo Dr. Suzuki na *Columbia University*, foi um dos eventos culturais mais influentes do final dos anos cinquenta em Nova Iorque, o que auxiliou na disseminação dessa filosofia entre os vanguardistas americanos desta época. Dela, assimilaram a crença de que a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades. Que o decurso da vida diária oferece todas as possibilidades exigidas por aqueles que procuram uma vida espiritual. As apresentações do *Fluxus* eram acontecimentos simples e cotidianos, como o ato de comer, e, apesar de terem um fundo de expectativas teatrais, elas eram escolhidas para terem um grau zero de emoções, assim como os *readymades*. Sobre isso, MACIUNAS (apud DANTO, 2002: 28) comentou: “Eu daria grande reconhecimento a George Brecht por ter estendido a idéia do *ready-made* ao domínio da ação”. Uma ação *readymade* deveria ser, assim como o objeto, de fácil execução, que pudesse ser feita por qualquer pessoa e que não precisasse de nenhum tipo de habilidade específica. Mas o próprio BRECHT (apud DANTO, 2002: 27) aponta a diferença de suas ações e as de Duchamp: “Não há diferença entre arte e vida cotidiana... eu pego uma cadeira e simplesmente a coloco numa galeria. A diferença entre uma cadeira de Duchamp e uma das minhas cadeiras é que a de Duchamp está num pedestal enquanto a minha ainda pode ser usada”.

A maior contribuição do *Fluxus*, segundo Danto, foi demonstrar que a arte pode lembrar a realidade em qualquer grau desejado, que a questão não é identificar o que pode ser uma obra de arte e sim qual é a nossa percepção de algo se o vemos como arte. Como Maciunas colocou: “Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca (...) da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente ‘não-produtivos’”.<sup>40</sup>

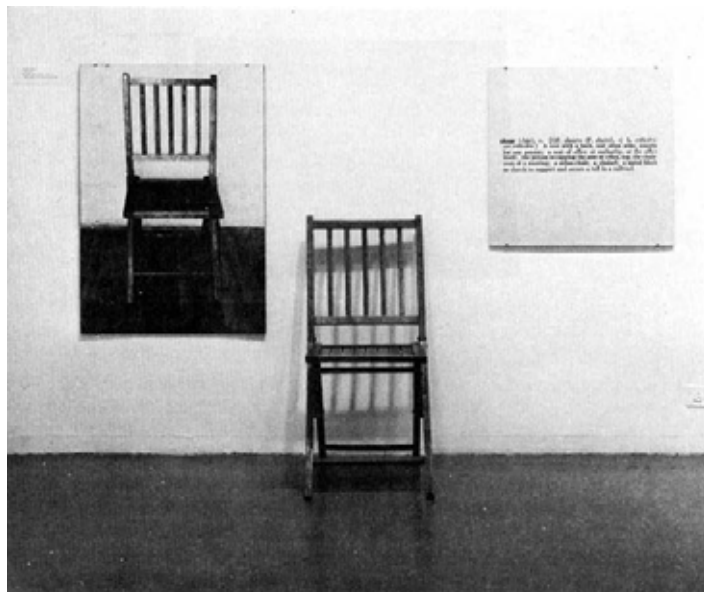
Outro importante movimento que ampliou o procedimento da apropriação foi a Arte Conceitual. Henry Flynt (1940), integrante do *Fluxus*, criou o termo em 1961 num ensaio chamado ‘*Concept Art*’, em que dizia:

*A arte conceitual é antes de tudo uma arte na qual o material é o conceito, assim como, por exemplo, o material da música é o som. Como os conceitos têm íntima ligação com a linguagem, a arte conceitual é uma espécie de arte da qual o material é a linguagem.*  
(FLYNT, 1961 apud DEMPSEY, 2003: 240)

---

<sup>40</sup> George MACIUNAS. Neo-dada na música, teatro, poesia, arte, 1962. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.*, 2002: 90

Apesar de o termo ter sido cunhado no começo dos anos 60, os artistas só iniciaram suas produções ‘conceituais’ por volta de 1965. É o caso da obra *Uma e três cadeiras* (fig.19) de Joseph Kosuth (1945). Nela, o artista exhibe um objeto retirado do cotidiano (cadeira), uma ampliação fotográfica do mesmo objeto e uma definição encontrada em dicionário do objeto apropriado; chamando atenção para a relação entre o objeto físico e suas diferentes representações e entre conceitos e aquilo a que se referem.



19. **Joseph Kosuth**, *Uma e três cadeiras*, 1965

uma cadeira, uma foto sua e uma definição de dicionário impressa.

Em 1969, Kosuth escreveu o artigo *A Arte depois da filosofia* que, durante muito tempo, foi a referência para avaliação da arte conceitual. O artigo obteve larga repercussão na mídia<sup>41</sup> e tornou-se espécie de manifesto. Nele, apontou as principais questões e características da arte conceitual. Assim, a definiu:

*A definição “mais pura” da Arte Conceitual seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito “arte”, no sentido que ele acabou adquirindo.*<sup>42</sup>

Ao rever o conceito e a função da arte, afirmou ser necessário separar a estética da arte:

*A relação da estética com a arte não é diferente da relação da estética com a arquitetura, em que a arquitetura tem uma função*

<sup>41</sup> O artigo foi traduzido e publicado no Brasil em 1975 na revista *Malasartes*.

<sup>42</sup> Joseph KOSUTH. A arte depois da filosofia, 1969. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006: 227

*muito específica, e o valor de seu projeto, o quanto ele é “bom”, está relacionado primordialmente ao desempenho de sua função.*<sup>43</sup>

Criticou a arte formalista por ser apenas “puros exercícios no campo da estética” e por não questionar a natureza da arte, aceitando como uma definição de arte algo que existe somente com bases morfológicas. Afirma que “ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. (...) Se um artista aceita a pintura (ou escultura), ele está aceitando a tradição que o acompanha”.<sup>44</sup> Apontou a importância e o pioneirismo de Duchamp que, com seu *readymade*, mudou a natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. E complementou: “Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.”

Deslocando a importância do objeto para o conceito e para a natureza da arte, Kosuth afirmou que “uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte.”<sup>45</sup> Dessa forma, coloca a obra de arte como filosofia. E continua:

*Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade a priori.*<sup>46</sup>

Para o artista, a única exigência da arte é com a arte.

Além de Kosuth, outros artistas também escreveram suas concepções de arte conceitual. É o caso de Sol LeWitt (1928) que, em seus ensaios *Parágrafos sobre Arte Conceitual* (1967) e *Sentenças sobre Arte Conceitual* (1969), apontou a importância da idéia em detrimento do objeto ou da forma. Chegou a afirmar que “a própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado”.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Ibid, p. 214-215

<sup>44</sup> Ibid, p. 217

<sup>45</sup> Ibid, p. 219

<sup>46</sup> Ibid, p. 220

<sup>47</sup> Sol LEWITT. Parágrafos sobre Arte Conceitual, 1967. In: Ibid, p.179

Como percebemos, na arte conceitual, o artista podia se apropriar de qualquer coisa para fazer seu trabalho. Desde objetos a espaços, palavras, materiais precários ou efêmeros, tudo era válido, pois o importante era o conceito da obra. O predomínio da idéia sobre o objeto provocava a negação da arte como mercadoria e a separação definitiva entre a estética e a atividade artística. O trabalho era entendido como “um condutor da mente do artista para os observadores”<sup>48</sup>. O palpável perdia sua importância. Muitas vezes, a idéia do artista era materializada em formas de documentos ou registros, tais como fotografias ou textos impressos. Para eles, esse registro não é o objeto de arte, pois o objeto de arte não é um objeto que pode ser diretamente percebido, o que levou Lucy Lippard a falar de uma ‘desmaterialização’ da obra de arte. Cristina Freire aponta para o fato de que, hoje, esse termo é anacrônico e reducionista, pois desconsidera o fato de que estamos falando de “fotografias, textos, livros de artista, que, ao se afastarem da noção hegemônica da arte objetual, não se desmaterializam, mas requerem outra aproximação”.<sup>49</sup> Comenta que há certa intenção de permanência de algo que escapa e que essa presença ausente é o que caracteriza a produção dos anos 70.

Os artistas conceituais norte-americanos e ingleses faziam, de certo modo, uma crítica social que passava pelo filtro de uma crítica da instituição. Mas seus maiores questionamentos eram sobre a própria natureza da arte. Já nos países latino-americanos, a arte conceitual teve outro foco, mais social e ideológico, o que levou a muitos historiadores a repensar a definição anglo-saxônica de arte conceitual e propor teses ‘alargadas’ sobre ela.<sup>50</sup>

Apesar de encontrarmos exemplos de apropriação desde a década de 10, este termo só entrou de vez no vocabulário artístico no final dos anos 70 e início dos anos 80, para designar as práticas de alguns artistas norte-americanos do chamado pós-modernismo. Em 1977, Douglas Crimp organizou a exposição *Pictures* no *Artists Space* em Nova Iorque, apresentando o trabalho de diversos artistas que se baseavam na posse, geralmente não autorizada, de imagens e artefatos de outros. Essa exposição acabou sendo a precursora de uma corrente ‘apropriacionista’, que ficou associada a certas galerias comerciais em Nova Iorque, como a *Metro Pictures* e a *Sonnabend Gallery*, e a artistas como Sherrie Levine

---

<sup>48</sup> IDEM. Sentenças sobre Arte Conceitual, 1969. In: Ibid, p. 206

<sup>49</sup> Cristina FREIRE. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*, 2005: 148

<sup>50</sup> Esse assunto será retomado no terceiro capítulo desta dissertação.

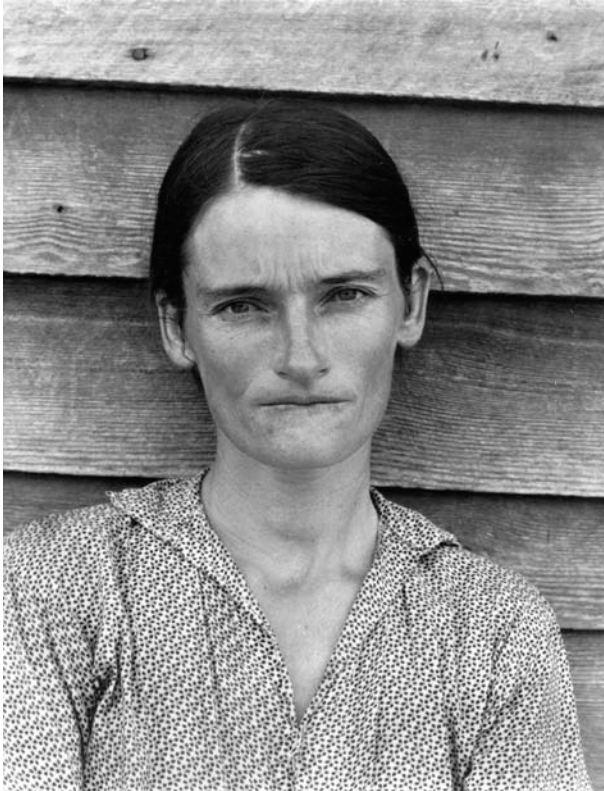
(1947), Richard Prince (1949) e Jeff Koons (1955). Muitos desses artistas apropriadores usavam a fotografia como recurso para saquear e re-usar. É o caso de Sherrie Levine que, em sua obra *After Walker Evans* (fig.20), (re)fotografou uma série de fotografias (fig.21) de Walker Evans (1903-1975) através de um catálogo de exposição. A artista apresentava sua obra tal qual a imagem apropriada, sem adições, combinações ou alterações. Questionava a natureza da arte e noções como originalidade, autenticidade e autonomia. Como CRIMP (2005: 121) coloca, “a apropriação de Levine reflete a estratégia da própria apropriação” pois comenta da apropriação de Evans (e da fotografia em geral) pelas instituições de arte erudita e comenta da fotografia como ferramenta de apropriação. Para enfrentar a crise que sofreram nos anos 60 e 70, os museus e galerias passaram a reavaliar produtos até então secundários (como fotografias e obras efêmeras) e inseri-los no mercado. Levine criticava essa institucionalização da arte, mas ao mesmo tempo fazia parte disso. Percebemos que a artista apenas problematizava a noção de autoria, sem a abolir, pois produzia uma obra ‘mercadoria’ com sua assinatura para garantia de mercado. Para BOURRIAUD (2009: 24), os artistas dos anos 80 consideravam a “obra de arte como uma ‘mercadoria absoluta’ e a criação, como um simples simulacro do ato de consumo”. Esses artistas sentiam que tudo já havia sido criado e que nada mais poderia ser original, restando a eles fazer novas combinações e novas leituras. Percebemos esse sentimento na declaração de Sherrie LEVINE (1982):

*O mundo está cheio ao ponto de sufocar-se. O homem marcou sua presença em cada pedra. Cada palavra, cada imagem é arrendada ou hipotecada. Sabemos que uma pintura é senão um espaço no qual uma variedade de imagens, nenhuma delas originais, misturam-se e confrontam-se. Uma pintura é um tecido de citações saídas dos inumeráveis centros de cultura. Semelhante a Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, nós apontamos o profundo ridículo que é precisamente a verdade da pintura. Nós podemos apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Sucedendo o pintor, o plagiador não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esta imensa enciclopédia de onde ele extrai. O observador é o espaço onde se inscrevem todas as citações que compõem uma pintura, sem que nenhuma delas sejam perdidas. O significado de uma pintura situa-se não em sua origem, mas em seu destino. O nascimento do observador deve ser à custa do pintor.<sup>51</sup>*

Nesta declaração, Levine se apropria de trechos do texto ‘A morte do autor’ de Roland Barthes (1915-1980), cujas idéias tiveram grande influência sobre a geração da artista.

---

<sup>51</sup> Tradução do inglês da autora. Sherrie LEVINE, Statement, 1982. In: EVANS, David (org.). *Appropriation*, 2009: 81



20. **Sherrie Levine**, *After Walker Evans: 4*, 1981

fotografia

12.8 x 9.8 cm

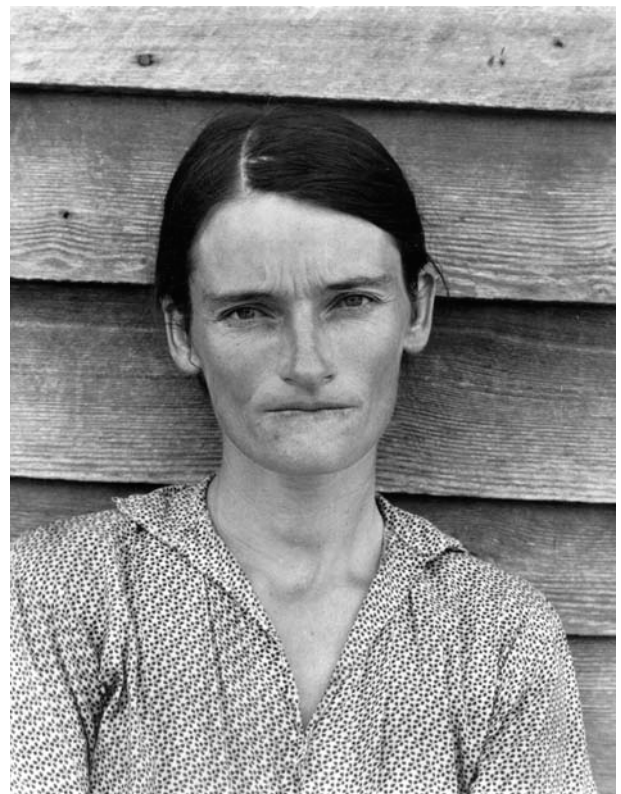
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

21. **Walker Evans**, *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama*, 1936

fotografia

20,3 x 25,4 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Em seus trabalhos, Levine fazia referência a uma arte do passado, mas sem intenção de superá-la. Re-apresentava essas obras segundo princípios pessoais. Um de seus critérios de seleção era a estética, o que contraria o conceito de *readymade*. Mas essas obras exigiam um leitor atento, senão colocaria abaixo toda função crítica em detrimento de um puro deleite estético.

Anos mais tarde, o artista Michael Mandiberg (1977) problematizou ainda mais o procedimento de Sherrie Levine ao escanear em alta resolução (850 dpi) as mesmas fotos de Walker Evans (fig. 22) e disponibilizá-las na internet para download.<sup>52</sup> Junto às fotos, Mandiberg disponibiliza também um certificado de autenticidade de sua obra (fig. 23), impedindo qualquer valorização econômica e mercadológica de seu trabalho.

Conforme visto, o conceito de *readymade* foi sendo ampliado e modificado. As possibilidades de apropriação de coisas já prontas são infinitas. Mas se nos mantivermos à idéia original de *readymade* cunhada por Duchamp, encontraremos algumas contradições em sua continuidade. Como ressalta Maria Isabel Branco Ribeiro<sup>53</sup>:

*Quem quer que procure dar continuidade estará, no mínimo, trabalhando dentro de uma categoria reconhecida nos termos apresentados por Marcel Duchamp, com referências e associações imediatas, ironicamente já identificadas como um padrão de gosto e, portanto, estará em direção oposta à apontada. (1999: 56)*

E ainda:

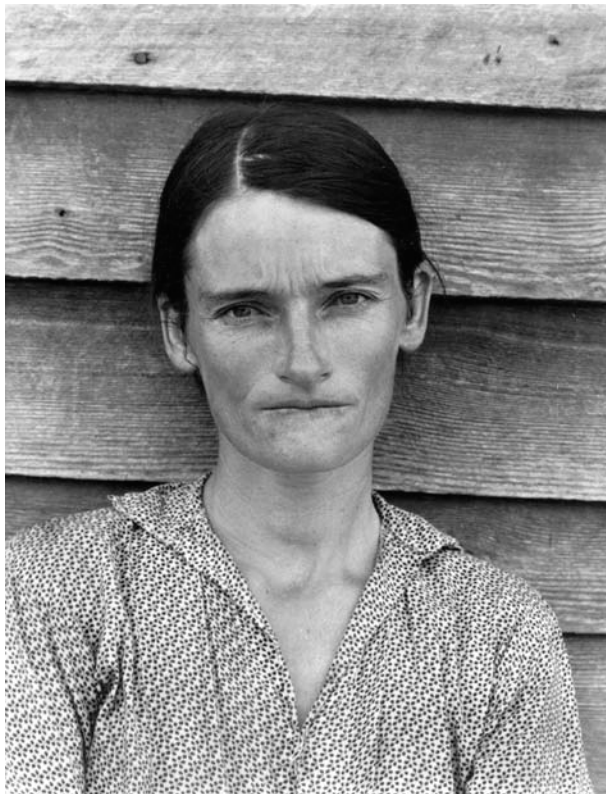
*A aplicação do método para a criação de um readymade com intenção de obter resultados semelhantes aos de Duchamp torna-se ineficaz, pois implica sempre referência e comentário ao artista francês, anulando o sentido de neutralidade, quando não diluindo as propostas iniciais. (1999: 58)*

A pureza dos *readymades* de Duchamp não pode mais ser alcançada, mas este procedimento propôs rumos e tornou-se modelo da arte contemporânea.

---

<sup>52</sup> [www.aftersherrielevine.com](http://www.aftersherrielevine.com) ou [www.afterwalkerevans.com](http://www.afterwalkerevans.com) – Acesso em: 19 out. 2009

<sup>53</sup> Maria Isabel Branco RIBEIRO. Nelson Leirner. In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*, 1999. p. 56-61



22. **Michael Mandiberg**, *Sem título*  
(*AfterSherrieLevine.com/2.jpg*), 2001

Imagem digital em alta resolução

3250px x 4250px (at 850dpi)

23. **Michael Mandiberg**, *Certificado de Autenticidade*

### Certificate of Authenticity

Untitled (*AfterSherrieLevine.com/2.jpg*)

**Michael Mandiberg**

This certificate guarantees that the accompanying digital image printout, *Untitled* (*AfterWalkerEvans.com/2.jpg*), is an authentic work of art by Michael Mandiberg so long as the following conditions have been met:

1. The image has been printed 3.625" x 5" at the highest resolution setting of the printer, up to the full resolution of 850DPI. The image is centered on an 8.5" x 11" piece of paper which has been trimmed to 8" x 10" to fit in the frame — the image must remain centered on the 8" x 10" piece of paper.
2. The image has been framed in an 8" x 10" black pre-cut Nielsen & Bainbridge sectional frame kit, available inexpensively at most frame or art supply stores.
3. This certificate is signed by the printer of the image, trimmed to 8" x 10" and placed in the rear of the frame facing out so it can be read while looking at the back of the frame.

Print your name here: \_\_\_\_\_

Sign your name here: \_\_\_\_\_

Date: \_\_\_\_\_

### 1.3 A questão da autoria

Uma das questões essenciais que a prática artística da apropriação provoca é a problematização da autoria. Como vimos nos exemplos aqui citados, os artistas apropriadores, de uma maneira ou de outra, passaram por esta questão. Alguns desses artistas deram maior ênfase a este ponto e teorizaram sobre o assunto, como é o caso de Duchamp em seu ensaio *O Ato Criador*, apresentado em 1957. Outros se basearam em textos de filósofos e teóricos que discutiram o tema. É o caso dos artistas norte-americanos do pós-modernismo, que foram influenciados pelas idéias de Roland Barthes, mais especificamente por seu texto *A Morte do Autor*<sup>54</sup> de 1968. Para melhor compreender essa questão, apresentaremos os principais pontos desses dois ensaios.

A noção de autoria não era um quesito artístico até o fim da Idade Média. Antigamente, a maioria das obras de arte eram anônimas, por vezes coletivas, não eram assinadas e não havia o culto ao ‘gênio’ criador, ao artista. Deste período, são raros os registros de nome de artistas. BARTHES (1988: 66) coloca o nascimento do autor da seguinte maneira:

*O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana".*

Em lugar do ‘Deus criador’ surgiu o ‘indivíduo criador’. O Humanismo trouxe a valorização da figura do artista. Por exemplo, os contratos de encomendas de obras passaram a exigir que o trabalho fosse executado, do começo ao fim, pelo mesmo artista, diferentemente de antigamente, nos quais as exigências diziam respeito apenas ao conteúdo e à forma da obra, determinada pelo cliente. A autenticidade da obra tornou-se de grande importância. O artista começou a ser visto como um gênio e sua vida pessoal passou a fazer parte da interpretação da obra.

*A explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua "confidência". (BARTHES, 1988: 66)*

---

<sup>54</sup> O texto de Barthes é focado no universo literário, mas suas idéias se encaixam perfeitamente nas outras artes.

Neste ponto entra em questão a expressão subjetiva do artista. Suas paixões, emoções, anseios, sua história seriam expressas na obra como se ela fosse um diário. Os críticos publicavam biografias, entrevistas e cartas na tentativa de juntar a pessoa (artista) e a obra.

Entretanto, no período moderno, alguns artistas tentaram abalar o ‘império do Autor’. Barthes cita Mallarmé (1842-1898) como o primeiro escritor a questionar o assunto e tentar mostrar a quem a voz realmente pertencia:

*Para ele, (...) é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia, (...) atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu": toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura. (BARTHES, 1988: 66)*

Para suprimir o autor, Mallarmé dá voz à própria linguagem, resultando numa metalinguagem. A arte fala sobre si mesma. Quando isso acontece, notamos a existência do suporte e de todo o sistema artístico. Como Kosuth declarou: “Não é nenhuma surpresa o fato de que a arte com a morfologia menos fixada seja o exemplo a partir do qual deciframos a natureza do termo geral ‘arte’.”<sup>55</sup> Ou seja, quando as formas da arte saem do padrão estabelecido percebemos sua natureza. Analisando a própria linguagem, Barthes declara:

*Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (...) O escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas. (1988: 68-69)*

O teórico afirma que nada é original e que o artista estará sempre trabalhando a partir da produção de outrem. Duchamp fez uma afirmação similar quando declarou:

*Digamos que se utiliza um tubo de tinta; não foi feito – foi comprado e utilizado como um ready-made. Mesmo se se misturam dois vermelhões, isso ainda é uma mistura de dois ready-made. Assim, não é possível começar do nada; deve começar-se dos ready-made, sejam eles os próprios pais de uma pessoa. (DUCHAMP, 1965)<sup>56</sup>*

---

<sup>55</sup> Joseph KOSUTH. A arte depois da filosofia, 1969. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006: 224

<sup>56</sup> Marcel Duchamp, entrevistado por Katharine Kuh. In: KUH, Katharine. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. p. 109

Tanto Barthes quanto Duchamp afirmam que uma obra nunca é criada do nada. O artista sempre fará referências a outras idéias, outras obras e outros objetos do mundo. A única opção do artista é utilizar toda essa variedade de informação e de objetos existentes e mesclá-los entre si, criando novas significações. Aí é que se encontra a importância da **escolha** pregada por Duchamp. Mas se um artista não pode deixar de imitar um gesto anterior e trabalha a partir da criação de outrem, como ficaria a questão da expressão subjetiva? Barthes responde:

*O escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada. (1988: 69)*

O teórico afirma que a subjetividade do escriptor<sup>57</sup> não é composta apenas pelo seu ‘eu’ emocional, mas por um imenso dicionário, por uma multiplicidade de cultura, de onde ele retira material para compor sua obra. O seu critério seletivo é quem define suas idéias, suas inquietações, sua inventividade e seu pensamento associativo. É o que Louis Aragon chamou de ‘personalidade da escolha’. Suas escolhas e seu repertório demonstram sua individualidade. Até sua visão de mundo demonstra sua personalidade, pois “a percepção é subjetiva”<sup>58</sup>. Barthes continua:

*Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: 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. (1988: 70)*

O teórico afirma que a interpretação de uma obra não está mais relacionada com a biografia do autor e que não existe um significado único criado e controlado por este. O **leitor** é quem dará a interpretação e o significado da obra. Nele é que se convergem todas as citações. Como cada leitor tem um repertório diferente, a obra poderá ter diversos significados. O leitor se torna uma espécie de co-autor, pois a obra só se tornará completa

---

<sup>57</sup> Barthes usa a palavra escriptor para denominar o autor moderno, cuja única opção é combinar textos pré-existentes em novas formas.

<sup>58</sup> Sol LEWITT. Sentenças sobre Arte Conceitual, 1969. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006: 206

com sua interpretação. Concluindo, BARTHES (1988: 70) declara: “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”.

Duchamp também defendia que a obra de arte só seria completa com a contribuição do público. Em seu ensaio *O Ato Criador*, apresentado em 1957 na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, ele analisa a fundo o ‘fenômeno’ da criação artística.

Em primeiro lugar, afirma que um artista não tem plena consciência ao criar e que, portanto, ele funciona como um ser mediúnico:

*Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um plano de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.*<sup>59</sup>

Para Duchamp, é a intuição do artista que age no momento da execução. As decisões que toma ultrapassam o domínio do seu intelecto. Portanto, o artista não é capaz de racionalizar sobre seu processo criativo.

*Sei que esta afirmação não contará com a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e que insistem na validade da sua conscientização em relação à arte criadora – contudo, a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista.*<sup>60</sup>

Mesmo que o artista insista em controlar sua criação e dar explicações racionalizadas sobre ela, não pode controlar as considerações dos outros sobre a mesma. Não desempenha nenhum papel no julgamento do próprio trabalho. Tem que esperar o veredicto do público para ser encaixado ou não na História da Arte. Duchamp então se pergunta como se processa o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte e responde:

*Este fenômeno é comparável a uma transferência do artista para o público, sob a forma de uma osmose estética, processada através da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore.*<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Marcel DUCHAMP. O ato criador, 1957. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.72

<sup>60</sup> Ibid, p. 72

<sup>61</sup> Ibid, p. 73

Essa afirmação é similar à de Sol LeWitt, quando diz que um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para a mente dos observadores.

Continuando a analisar o processo criativo, Duchamp fala que “o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas”.<sup>62</sup> O artista passa por uma luta para realizar seu trabalho, envolvendo esforços, sofrimentos, satisfações, etc. Esse conflito gera uma diferença entre a intenção primeira do artista e a realização da obra:

*Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte.*<sup>63</sup>

Duchamp cria uma espécie de fórmula aritmética que chamou de ‘coeficiente artístico’ pessoal que poderia ser apresentada da seguinte maneira:

coeficiente artístico pessoal = intenção-realização.

Ou seja, uma parte da intenção do artista permanece inexpressiva enquanto que algo pode ser expresso não intencionalmente. A relação entre esses dois processos é o coeficiente artístico pessoal contido numa obra de arte. Mas para Duchamp, a obra ainda não se encontra finalizada e permanece em ‘estado bruto’ até o encontro com o público, que ‘refina’ a obra de arte.

*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.*<sup>64</sup>

O que Duchamp demonstra é que o artista não é o autor absoluto de sua obra. Ele divide sua autoria com o observador. Portanto, o público se torna co-autor, pois é ele quem interpreta a obra e dá a ela seu acabamento final.

Essa idéia de co-autoria com o observador permeou a arte de vanguarda. Como vimos, vários artistas dividiam sua autoria não somente com o público mas também com o mundo, colocando a cidade e a produção cultural como co-autoras de suas obras. Percebemos essa

---

<sup>62</sup> Ibid, p. 73

<sup>63</sup> Ibid, p. 73

<sup>64</sup> Ibid, p. 74

questão da autoria ampliada na declaração de Richard Prince: “O espectador sempre foi o autor do trabalho de um artista. O que é diferente agora é que o artista pode se tornar o autor do trabalho de outra pessoa.”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Richard PRINCE, 1987 apud RIBEIRO, Virgínia Cândida. *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*, 2008. p. 799

## 2. A TRANSFIGURAÇÃO DO LUGAR-COMUM

Na busca por encontrar respostas a algumas questões que o procedimento da apropriação na arte levanta, deparei-me com o livro *A Transfiguração do Lugar-Comum* (1981)<sup>66</sup> do filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur C. Danto (1924). Danto é professor emérito do Departamento de Filosofia da Universidade de Colúmbia e crítico de arte atuante em Nova York. Escreve para o jornal *The Nation* desde 1984 e publicou diversos livros sobre filosofia em geral e filosofia e crítica da arte, entre eles o livro *Após o Fim da Arte* (1997)<sup>67</sup> que, juntamente com o livro citado anteriormente, foram recentemente traduzidos no Brasil. Em 1964, Danto visitou a exposição de Andy Warhol na *Stable Gallery* em Nova York em que estavam expostas as *Brillo Boxes* (fig. 24) - caixas iguais as de sabão em pó encontradas em qualquer supermercado, mas estas, diferentemente das comuns, eram consideradas arte. Após o impacto desta exposição Danto teve inspiração para escrever sobre esta nova arte. “Eu pensei: se isso é possível (uma caixa de sabão em pó ser vista como arte), qualquer coisa é possível. Então me ocorreu que era possível escrever filosoficamente sobre a questão”<sup>68</sup>. A grande questão era: o que difere um objeto de arte de seu equivalente não-artístico? Qual a diferença entre a *Brillo Box* de Warhol e a *Brillo Box* do supermercado, o



que a torna uma obra de arte? Foi tentando responder essa questão que Danto escreveu o livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*, sobre o qual este capítulo discorrerá.

24. Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964

Serigrafia sobre madeira

<sup>66</sup> Traduzido e publicado em português em 2005 pela editora Cosac Naify

<sup>67</sup> Traduzido e publicado em português em 2006 pela editora Edusp e Odisseus

<sup>68</sup> Entrevista de Danto concedida a Natasha Degen em 2005

Por meio do diálogo com um personagem fictício, Danto apresenta sua pauta de questões tendo como objetivo formular uma nova definição da arte. Apresenta algumas teorias e definições de arte tradicionais e demonstra que estas não possuem recursos para abarcar as novas obras de arte. Sustenta a idéia de que a história da arte chegou a um fim:

*A História da arte não foi interrompida, mas acabada, no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência, convertendo-se, de certo modo, em sua própria filosofia: um estado de coisas que Hegel previu em sua filosofia da história. (DANTO, 2005: 26)*

Seguindo o desenvolvimento de suas análises, logo no início rejeita a teoria institucional da arte, “segundo a qual um objeto material (ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do *mundo da arte* assim o considera.” (DANTO, 2005: 39). Para ele, essa teoria deixa em aberto o problema do por que um objeto específico é uma obra de arte e os outros idênticos a ele não são. Mas aponta a necessidade de que o artista DECLARE que o que produz é uma obra de arte.

Em seguida, apresenta um exemplo tirado da teoria da ação (indicando que é possível encontrar equivalências estruturais em todas as áreas da análise filosófica) no qual, numa pintura de Giotto, Cristo aparece com um braço levantado em seis contextos diferentes. Apesar de a posição ser a mesma, cada cena mostra um tipo diferente de ação. Partindo desse exemplo, ele nos leva a indagar o que resta quando se subtrai do fato de que você levanta seu braço o fato de que seu braço se ergue. Compara essa diferença entre uma ação básica e um mero movimento corporal à diferença entre uma obra de arte e uma simples coisa, chegando assim à proposição de que uma obra de arte é um objeto corpóreo mais y e tenta resolver de algum modo filosoficamente aceitável o que corresponderia este y.

Cita outra teoria segundo a qual uma obra de arte é um objeto de expressão, porque sua causa é um sentimento ou uma emoção particular de quem a realizou e que ela efetivamente expressa. Logo em seguida demonstra a fragilidade desta teoria, que terá dificuldades em diferenciar uma obra de arte de coisas que expressam sentimentos sem serem obras de arte (lágrimas, gritos, etc.). Evidencia que desta maneira a diferenciação não se encontra internamente, mas também não se encontra externamente, pois ele está tratando de objetos indiscerníveis externamente.

Retoma então a arte do passado - quando os artistas buscavam uma mimese da realidade - para confrontá-la com a arte do presente - em que os artistas se apropriam da realidade. Cita Sócrates e Shakespeare que enunciaram a tese de que a arte é um espelho da

realidade. Mas se nada mais fosse exigido para definir uma obra de arte do que a mera imitação da realidade, não haveria critérios para diferenciar imagens refletidas no espelho de exemplos rotineiros de mimese. “Quem precisa, e qual o sentido e a finalidade de ter cópias exatas de uma realidade que já temos diante de nós?” (p. 43), pergunta. Então lembra que até os espelhos contêm propriedades cognitivas, pois sem eles não veríamos a nós mesmos. Como a metáfora que encontra em Hamlet, os espelhos e, por extensão, as obras de arte, são instrumentos de autoconhecimento.

Ainda trabalhando com a questão da imitação, deduz que o hiato entre imitação e realidade pode corresponder ao hiato entre arte e vida. Afirma que aprender a “distinguir entre aparência e realidade tem muito a ver com aprender a diferença entre uma obra de arte e um objeto real” (p.52). O sonho é similar ao real, mas não é real, mantemos uma relação de distância entre o sonho e a realidade. A arte, assim como os sonhos, se desprende do mundo. Danto nos apresenta um exemplo hipotético de uma obra de arte que é uma cama. A relação que temos com uma cama comum é bem diferente da relação que temos com uma obra de arte que por acaso é uma cama. Ficaremos receosos em sentar ou deitar nela. Por mais que os artistas contemporâneos tentem unir arte e vida, esta união nunca poderá estar completa, pois senão a arte deixará de existir. É necessário que haja este desprendimento. Afirma, após essas constatações, que a imitação é uma falsa coisa (assim como uma falsa gravidez não é uma gravidez, mas é parecida o suficiente com uma), e, além disso, a imitação tem a função mais importante de REPRESENTAR as coisas reais.

Baseando-se na discussão de Nietzsche sobre a origem da tragédia, apresenta dois sentidos de representação. No primeiro, retomando os rituais dionisíacos da antiga Grécia, em que os participantes buscavam alcançar um estado de frenesi associado ao deus Dionísio através da embriaguez e práticas sexuais, acreditava-se que, no clímax, o próprio deus se fazia literalmente presente entre os participantes. Ocorria uma (re)apresentação. Com o passar do tempo, esse ritual foi substituído por sua reprodução simbólica na forma do teatro trágico. Os participantes imitavam dançando os antigos rituais e o deus se fazia presente, mas não literalmente e sim por intermédio de alguém que o representava. Este é o segundo sentido da representação: algo que está no lugar de outra coisa. Estes dois sentidos da representação correspondem, como ressalta, aos dois sentidos da palavra *appearance*: aparição e aparência. Como lembra Danto, o primeiro sentido de representação ou aparecimento já foi relacionado ao conceito de arte, quando “o artista tinha o poder de tornar de novo presente uma

determinada realidade em um meio completamente diferente, como um deus ou um rei numa pedra” (p.57). Hoje os fiéis tornaram-se público e uma (re)apresentação da crucificação é uma mera pintura, uma representação. Não há, então, “necessidade alguma de mudança na aparência exterior, e sim em nossa concepção da relação entre a aparência e a realidade. Em um dos casos a relação era de identidade - se vemos a aparência, vemos a coisa. No outro a relação era de designação”. (p.58)

Creio que o que encontramos com a arte de apropriação é uma espécie de retorno à (re)apresentação, em que o objeto real é apresentado, sendo ele mesmo e não estando no lugar de outra coisa, mas imbuído de poder e simbologia dentro de si.

Continuando na questão da relação que temos com o objeto, Danto nos remete a Kant (*Crítica do juízo*) e a sua sugestão de que é possível assumir duas atitudes diferentes em relação a qualquer objeto: uma prática e uma distanciada. Isso demonstraria que a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes, e, portanto, não dependeria das coisas com que nos relacionamos, mas de como nos relacionamos com elas. Mas, como podemos tomar a atitude de distanciamento estético de qualquer objeto do mundo, e não necessariamente dos que são obra de arte, afirma que não se pode analisar a relação entre obras de arte e realidade com base nessa distinção.

Neste ponto, Danto revela como o observador deve se portar diante de uma obra de arte que é produzida por objetos reais. Como ele afirma, podemos ter a atitude de contemplação e distanciamento por qualquer coisa, mas essa atitude se faz **necessária** ao nos depararmos com apropriações artísticas. Mesmo nos trabalhos em que o observador é convidado à participação e precise tomar atitudes práticas para interação, sua relação com a obra deverá ser de distanciamento para completa fruição.

Mas para que tomemos a atitude certa, é necessário sabermos se estamos diante de uma obra de arte ou não. As convenções (molduras, vitrines de exposição, palcos, etc.) existem para informar as pessoas (familiarizadas com elas) de que não devem reagir ao que está delimitado como se fosse a realidade. Como exemplo, o filósofo nos lembra do programa radiofônico de Orson Welles transmitido na década de 30. Ao ler no ar o livro *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, as pessoas acreditaram que a Terra estava realmente sendo invadida por alienígenas. Não havia meios de saber se o que ouviam era simulação ou fato real. Afirma que “quanto maior o grau de realismo pretendido, maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade” (p.62) e que “os artistas se valem das

convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre a arte e a vida.” (p.61) Este é o caso dos artistas que selecionei para análise, cuja questão irei retomar nas considerações finais.

Concluindo esse processo de pensamento, Danto questiona se qualquer coisa que acontece dentro das convenções é arte. E se assim for, então “ser uma obra de arte deve ter tão pouco relação com qualquer característica intrínseca ao objeto classificado como tal quanto com as convenções que fazem dele uma obra de arte.” (p.67) Dessa forma, o programa da mimese ou da contramimese são irrelevantes para a essência da arte. Danto volta assim ao ponto inicial de seus questionamentos, tendo como resposta a teoria institucional, a qual já comentou sua fragilidade e a rejeitou.

Partindo para outro ponto de vista, procurando melhor a essência da arte, propõem desviarmos o olhar da aparência das coisas. Problematisa então a questão do conteúdo de uma obra de arte, dando como exemplo a cópia e a citação de uma carta. A cópia de uma carta meramente substitui um original, herdando sua estrutura e relação com o mundo. Já a citação denota a carta e não o que a carta denota nela mesma, e tem por isso assunto e significados diferentes da primeira. Podemos relacionar este exemplo com as apropriações artísticas que, como a citação, recebem significados diferentes do original apropriado.

Voltando ao exemplo de Warhol, comenta de certa injustiça pelo fato de as caixas *Brillo* do artista valerem duzentos dólares na época, enquanto que as caixas de sabão em pó *Brillo* - que foram desenhadas por um artista, um expressionista abstrato levado pela necessidade a fazer arte comercial – não custavam nem dez centavos. Afirma que a resposta a esta questão tem de ser em parte de natureza histórica.

*Nem tudo é possível em qualquer momento, como escreveu Heinrich Wölfflin para dizer que algumas obras simplesmente não podiam ser integradas ao mundo da arte em determinados períodos da história, embora objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos nessas mesmas épocas. (p. 87-88)*

Danto também aponta para a importância do assunto da obra como elemento diferenciador. Afirma que o assunto também é uma questão histórica. Como exemplo desses apontamentos cita uma obra fictícia de Picasso, em que o artista teria pintado uma gravata de azul-claro de maneira uniforme, sem deixar marcas de pinceladas. Para contrapor, cita outra obra fictícia, desta vez feita por uma criança, que faz o mesmo que Picasso e pinta a gravata da mesma maneira e mesma cor. Poderíamos nos perguntar qual o assunto que Picasso

pretendia que a obra tivesse (e neste ponto está a questão histórica). Talvez, por escolha, ele não quisesse que a obra tivesse assunto. Mas, como aponta, não nos cabe perguntar qual o assunto do trabalho da criança, porque não é logicamente do tipo que tem assunto, sendo apenas uma coisa. E não é só por Picasso ser um artista que sua gravata é uma obra de arte enquanto a da criança não é, pois é preciso haver uma relação CAUSAL entre a obra e seu criador, seja ele um artista ou não. Resumindo, afirma que “certas coisas que se parecem exatamente uma com as outras podem não dizer respeito à mesma coisa, ou uma delas somente diz respeito a alguma coisa se estiver pressuposta a história causal correta, enquanto sua contraparte idêntica pode não dizer respeito a absolutamente nada.” (p.94)

Tendo ainda como exemplo a gravata de Picasso, comenta de sua maneira de pintar. Sendo a obra produzida na década de 50, Picasso poderia ter feito polêmica referência à maneira de pintar dos expressionistas abstratos, para quem o gesto da pincelada tinha imenso valor expressivo. Se alguém (como a criança citada no exemplo acima) não conhecesse a história da arte e a importância da pincelada nesta questão, não daria conta do significado da aplicação uniforme de tinta da obra de Picasso. Com isso, demonstra que “não é só que a conformação da história da arte precisa mudar antes que essas afirmações estéticas se tornem possíveis, mas é que o indivíduo precisa ter internalizado essa história para estar em condições de fazê-las”. (p. 96)

Creio que este seja um dos grandes problemas da fruição e aceitação da arte contemporânea. O público não especializado, por não conhecer a história da arte, ou por conhecê-la até um determinado período, não compreende o que vê e, muitas vezes, rejeita o trabalho como arte.

Partindo para outra questão, a da filosofia da arte, Danto atenta ao fato que a arte percorreu um caminho, chegando a um ponto em que a questão filosófica de seu status quase se converteu em sua própria essência. Lembrando da teoria da história de Hegel, na qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si mesmo, afirma que a arte tornou-se autoconsciente e que hoje é quase indistinguível a separação entre arte e sua própria filosofia. A definição de arte tornou-se parte integrante da natureza da arte.

Podemos perceber mais explicitamente este fato levantado por Danto nos *readymades* de Duchamp, que questionavam a definição de arte e os papéis de seus agentes; ou nos trabalhos dos artistas dos anos 60 e 70, quando esta questão foi retomada e ampliada. Além de se perguntarem o que é arte, os artistas também questionavam qual eram o lugar e a função da

arte. Para isso, faziam trabalhos que suscitavam estas questões e elaboravam textos quase filosóficos sobre o assunto. É o caso, por exemplo, de Joseph Kosuth que, em seu texto *A arte depois da filosofia*, afirma ser imprescindível para um artista questionar a natureza da arte e compara a obra de arte a uma proposição filosófica.

Ainda dentro da questão da definição, o filósofo comenta que arte é um conceito aberto e que não se pode formular um critério perceptual de reconhecimento de obras de arte, ou seja, não se pode definir o que é arte apenas por suas propriedades perceptíveis. Afirma que a obra de arte é um objeto relacional, ou seja, deve satisfazer uma relação qualquer com um objeto qualquer, principalmente uma relação entre o objeto e seu criador.

Tendo apresentado esses pontos, Danto pergunta se as considerações estéticas são pertinentes a uma definição de arte.

Comenta do debate entre dois teóricos. George Dickie, para quem seria necessário incluir uma condição estética na definição de arte, e Ted Cohen, para quem alguns objetos não podem ser submetidos à apreciação. Tendo a obra *Fonte* de Duchamp como objeto de debate, Dickie ressalta suas qualidades estéticas como a superfície alva e brilhante e sua agradável forma oval, comparável às obras de Brancusi e Moore. Mas para Cohen, a obra de Duchamp não é o urinol, mas o gesto de expô-lo; e o gesto (se aí reside a obra) não possui superfícies brilhantes e é tão diferente daquilo que Moore e Brancusi fizeram. Aponta para o fato que essa obra tem propriedades que os urinóis em geral não têm: é ousada, irreverente, insolente, espirituosa e inteligente.

Então Danto responde:

*Na minha opinião, uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas “preciosas e valiosas”. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte... (p. 151)*

Para ele, existem duas ordens de reações estéticas, uma quando estamos diante de uma obra de arte e uma quando estamos frente a um objeto comum. Em certos casos, podemos ter reações sensoriais diferentes a um mesmo objeto dependendo da maneira como ele nos é apresentado. Mas o objeto não adquiriu qualidades, elas já estavam lá.

Assim sendo, uma obra de arte não pode ser reduzida ao seu suporte material e simplesmente ser identificada com ele, pois se assim fosse, ela seria o que a mera coisa real é. Danto volta então à proposição de subtrair da obra de arte esse objeto real para ver o que poderia sobrar, na hipótese de que aí se encontre a essência da arte. Mas isso leva a outras questões e nos pergunta: “a partir do momento em que permitimos que *a realidade* faça parte da obra temos de nos perguntar onde acaba ou pode acabar a obra”. (p. 161) Como exemplo, cita uma estátua em bronze de um gato que fica no topo de uma escadaria na Universidade de Colúmbia. Essa estátua encontra-se envolta por correntes, então Danto questiona se seria uma estátua de um gato acorrentado (a corrente sendo parte da obra e da representação) ou seria uma estátua acorrentada de um gato (a corrente como elemento da realidade usada para prevenir furtos da estátua). O que então deve ser subtraído? “A relação entre a obra e o seu substrato material é tão intrincada quanto as relações entre corpo e espírito” (p.163)

Outra questão sobre a propriedade estética da obra de arte é a de sua relação com o tempo, espaço e história em que foi produzida. Afirma que as qualidades estéticas da obra são função de sua própria identidade histórica e que é possível rever completamente a avaliação de uma obra frente a novas informações obtidas sobre ela e sobre o contexto em que foi produzida.

Concluindo essa questão, o filósofo aponta que qualquer que venha a ser o estatuto da apreciação, ela será sempre uma função da interpretação. “Não há apreciação sem interpretação” (p. 174)

A interpretação, comenta, é uma espécie de co-criação da obra pelo observador. Esse, ao reconhecer um elemento, impõe todo um outro conjunto de identificações que se encaixam e que não necessariamente estavam na intenção original do artista. Como apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, Duchamp afirmou algo semelhante em seus conceitos de coeficiente artístico e do ato criador. Barthes também demonstrou a importância da interpretação do leitor e os artistas das décadas aqui analisadas extrapolaram este conceito convidando o público efetivamente à participação e co-criação da obra.

Danto afirma que ver algo como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do **significado** e que cada nova interpretação estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto interpretado permaneça invariante sob a transformação (p. 189-190). Contemplar um objeto e contemplar um objeto que a interpretação transformou em obra são coisas diferentes. Compara a interpretação a algo como um batismo, porque empresta ao

objeto uma nova identidade e faz ingressá-lo na ‘comunidade dos eleitos’. Também aponta para o fato de que os limites da interpretação são os limites do conhecimento. Cada indivíduo interpreta de acordo com seu repertório. Mas a estrutura da interpretação deve ser em parte governada pelas crenças do artista. Isso corresponde ao que se chama de ‘falácia intencional’, isto é, “a obra construída a partir de uma interpretação deve ser de tal sorte que o artista que supostamente a criou *poderia* ter desejado que ela fosse interpretada dessa maneira, de acordo com os conceitos disponíveis a ele e à época em que ele trabalhou” (p. 196). Por exemplo, não podemos dar uma interpretação cristã a uma obra produzida antes do cristianismo.

Passando para o conceito de identificação, afirma que uma mera coisa é elevada ao mundo da arte pelo ato de **identificação artística**. A identificação artística tem uma função transfiguradora, semelhante às identificações mágicas, míticas, religiosas e metafóricas. Como no caso de uma pessoa que diz que o pão e o vinho são a carne o sangue de Cristo. Todas essas identificações são falsas quando tomadas literalmente, mas no caso das mágicas, míticas e religiosas, a pessoa que identifica tem interesse em não acreditar na falsidade literal. Esse não é o caso das identificações artísticas e metafóricas. Isso me lembra uma obra do artista Michael Craig-Martin (1941) intitulada *An Oak Tree* (fig. 25). A obra consiste em um copo de água sobre uma estante e um texto no qual o artista afirma que o copo de água não é um copo de água e sim um carvalho. Neste caso, o artista deseja que a pessoa não acredite na falsidade literal, afirma veementemente que o que vemos é um carvalho. Por mais que sejamos “crentes” na arte, isso é muito difícil de acontecer. Mas o importante aqui é acreditarmos que *An Oak Tree* é uma obra de arte, é neste sentido que entra a identificação artística. E para vermos algo como arte é preciso, no mínimo, uma atmosfera de teoria artística e um conhecimento da história da arte. “A existência da arte depende de teorias” (p. 202). A teoria da arte é tão poderosa que pode extrair objetos do mundo real e transformá-los em objetos de um mundo diferente, de ‘coisas interpretadas’. “Essas reflexões mostram que há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitui como tal” (p. 203).



25. **Michael Craig-Martin,**  
*An Oak Tree*, 1973

estante, copo de água e texto

Tate Collection, Londres

Trecho do texto criado por Michael Craig-Martin para acompanhar a obra *An Oak Tree*:

**Pergunta - Para começar, você poderia descrever esta obra?**

**Resposta -** Sim, claro. O que fiz foi transformar um copo d'água em um carvalho sem alterar os acidentes do copo d'água.

**Pergunta - Os acidentes?**

**Resposta -** Sim, cor, sensação, peso, tamanho...

**Pergunta - Para você o copo é um símbolo do carvalho?**

**Resposta -** Não, não é um símbolo. Eu mudei a substância física do copo d'água para a do carvalho.

**Pergunta - Parece um copo d'água...**

**Resposta -** Sim, é claro que parece. Eu não alterei a aparência. Mas não é um copo d'água. É um carvalho.

**Pergunta - Você pode provar o que fez?**

**Resposta -** Bem, sim e não. Eu digo que mantive a forma física do copo d'água e, como você pode ver, eu mantive.

Entretanto, como sempre se busca a prova de mudança física em termos da forma alterada, esta prova não existe.

**Pergunta - Você simplesmente não chamou este copo d'água de carvalho?**

**Resposta -** De jeito nenhum. Não é mais um copo d'água. Eu alterei sua substância. Chamá-lo de copo d'água seria impreciso. Pode-se chamá-lo de qualquer coisa, mas isso não altera o fato de que seja um carvalho.

**Pergunta - Foi difícil efetuar a mudança?**

**Resposta -** De jeito nenhum. Mas foram anos de trabalho antes de me dar conta de que poderia fazê-lo.

**Pergunta - Quando foi exatamente que o copo d'água se transformou num carvalho?**

**Resposta -** Quando eu coloquei água no copo.

**Pergunta - Isso acontece sempre que enche de água o copo?**

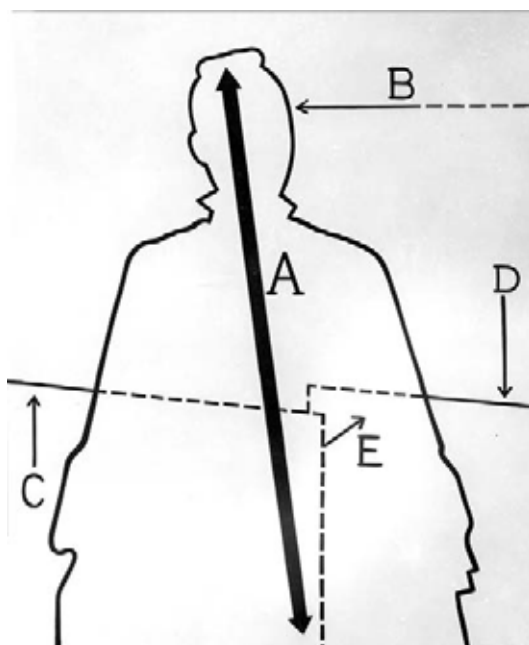
**Resposta -** Não, claro que não. Apenas quando eu tenho a intenção de transformá-lo num carvalho.

**Pergunta - É a intenção que causa a transformação?**

**Resposta -** Eu diria que ela precipita a transformação.

Essas questões vão além das ‘artes visuais’ e podem ser aplicadas em todos os domínios da arte. Danto comenta que um mesmo objeto pode pertencer a gêneros diversos (como pintura, música ou literatura). De acordo com a classificação de gênero que dermos, nossa apreciação será diferente. Mas os artistas de vanguarda sempre exploraram as fronteiras das experiências artísticas, ampliando seu campo. Por exemplo, o *Fluxus* juntava concertos musicais, apresentações teatrais e instalações artísticas numa coisa só. Usavam um mesmo objeto para fins diferentes (produzir som, fazer parte de um cenário ou ser uma obra de arte). Mas de qualquer maneira, esse objeto continua fazendo parte do mundo da arte. O que Danto nos chama a atenção é que esse objeto de arte diz respeito a alguma coisa, possui um conteúdo, um assunto ou uma significação, ou seja, tem ‘propriedades representacionais’ e também faz parte de um conjunto de regras e convenções. “Portanto, diferentes conjuntos de regras e convenções atribuem estruturas diferentes a contrapartes indiscerníveis quando estas são vistas como representacionais” (p. 210). Mas então se pergunta: como distinguir obras de arte de outras representações?

Para tentar responder esta questão, Danto dá como exemplo um fato verídico de acusação de plágio. O crítico de arte Erle Loran publicou em 1943 o livro *A composição em Cézanne* no qual apresentou estudos das estruturas formais das pinturas do artista. O livro continha diversos diagramas, entre eles o retrato que Cézanne fez de sua mulher. Vinte anos depois o artista Roy Lichtenstein pintou o mesmo diagrama num quadro intitulado *Retrato de madame Cézanne* (fig.26). Isso levou Loran a processar Lichtenstein por plágio. Tirando o aspecto ético e pensando apenas na questão filosófica da diferença, Danto comenta que,



26. **Roy Lichtenstein.** *Retrato de madame Cézanne*, 1962

Magna sobre tela  
172.7 x 142.2 cm

enquanto o diagrama de Loran é sobre uma pintura específica e diz respeito aos volumes e vetores desta, a pintura de Lichtenstein é sobre a maneira como Cézanne pintou sua mulher, como a viu, ou seja, é sobre madame Cézanne e a visão geometrizarante que o mestre francês deu

à sua esposa. Lichtenstein nos mostra a maneira como Cézanne via o mundo. Portanto, “a questão do plágio é inconseqüente, pois os objetos dos dois trabalhos pertencem a categorias distintas, embora se possa admitir que ambos são veículos de representação” (p. 215). A acusação de plágio só seria pertinente se Lichtenstein tivesse publicado o mesmo diagrama num livro ilustrando o mesmo tipo de análise formal que Loran fez. Muitos outros artistas ‘apropriadores’ foram acusados de plágios, como Andy Warhol ou Jeff Koons, às vezes ganhando, outras vezes perdendo o processo.

Voltando ao caso discutido por Danto, a diferença entre as duas representações é o conteúdo. Mas isso não é suficiente para diferenciar uma obra de arte de meras representações, pois podem ter conteúdos e forma equivalentes. Então o filósofo chega a conclusão que:

*Qualquer representação que não seja uma obra de arte pode ter um correlato em outra que é arte, e a diferença está no fato de que a obra de arte usa a maneira como a não-obra de arte apresenta seu conteúdo para propor uma idéia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado. (p. 219)*

O quadro de Lichtenstein explora conscientemente o formato do diagrama para propor uma idéia, que não é em si mesma um diagrama. Sua pintura **expressa** alguma coisa sobre o conteúdo do diagrama e este se torna uma **metáfora**. Loran não usa o idioma dos diagramas, ele simplesmente usa diagramas, não havendo, portanto, lugar para o conceito de expressão.

Procurando dar maior embasamento às suas proposições, Danto retoma a teoria da imitação, que consiste na reprodução fiel da realidade. Nesta teoria, o ‘imitador’ produz uma ilusão ao observador, que não consegue discernir o que é real e o que é imitação. Um dos exemplos que cita é o famoso caso do pintor grego Zêuxis, cuja pintura de uvas parecia tão real que até os pássaros se confundiram e tentaram comê-las. Essa ilusão só se torna possível quando o imitador faz desaparecer o meio, o suporte, em que a reprodução se dá. O observador não pode ter consciência das propriedades que pertencem aos meios usados, senão a ilusão se desfaz. “Tomada como teoria da arte, a teoria da imitação reduz a obra ao seu conteúdo, tudo o mais sendo supostamente invisível” (p.225) E se a arte for somente conteúdo, não haverá lugar para conceitos como expressão, metáfora e estilo. Por exemplo, existe uma gama de adjetivos, de predicados, que podem ser aplicados às obras de arte, mas que não são aplicados às coisas reais. Palavras como ‘poderosa’ ou ‘fluida’ podem ser

aplicadas a uma pintura de flores, mas não às flores reais. Isso demonstra que há algo além do conteúdo.

Concluindo a questão da representação e do conteúdo, Danto apresenta analogias entre as épocas históricas e as pessoas. Afirma que:

*As épocas históricas, assim como as pessoas, têm uma espécie de interioridade e uma exterioridade. (...) A interioridade é simplesmente a maneira como o mundo nos é dado. A exterioridade é simplesmente a maneira como esse mundo se torna objeto para uma consciência diferente ou posterior. Enquanto vemos o mundo como estamos habituados a vê-lo, não o vemos como um modo de ver: simplesmente vemos o mundo. (...) Mais tarde, talvez, quando tivermos mudado, passaremos a ver que o modo como víamos o mundo é diferente daquilo que víamos, dando uma espécie de coloração global aos conteúdos da consciência. (p. 239-240)*

Ao analisarmos uma obra de arte, percebemos também a consciência que o período histórico, do qual ela pertenceu, tinha de si mesmo. É a essa coloração que se ligam os atributos de estilo e expressão. É como se a obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista. Como se apreciar a obra fosse enxergar o mundo através da sensibilidade do artista e não meramente enxergar o mundo; como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu. Apresentado isso, Danto conclui que “a melhor maneira de compreender o estatuto lógico dos conceitos de estilo e expressão é refletir sobre as peculiaridades lógicas da linguagem da mente” (p. 241).

Neste ponto, Danto se aproxima de uma definição de arte: propõe como elementos diferenciadores entre uma obra de arte e outros veículos de representação (ou meras coisas reais) os conceitos de **retórica, estilo e expressão**. Em seguida, apresenta melhor cada um deles:

“Como prática, a **retórica** tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo” (p.244). O artista, com o seu trabalho, tem a intenção de despertar no espectador algum sentimento e de provocar atitudes. Talvez, “um dos principais serviços que a arte nos presta não seja tanto o de representar o mundo quanto o de apresentá-lo de modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial” (p. 245-246). Esse foi, por exemplo, o objetivo dos artistas citados nesta pesquisa que, através da arte, visavam uma transformação geral, tanto de atitudes individuais quanto de estruturas sociais, políticas e culturais.

Comentando sobre a *Retórica* de Aristóteles, Danto afirma ser este um tratado de psicologia moral. No Livro II, Aristóteles analisou as emoções, sobretudo como efeitos da retórica. Afinal, os retóricos precisavam ter um bom domínio conceitual das emoções para que pudessem despertá-las em seu público. Assim como as crenças e as ações, “as emoções – diferentemente, talvez, dos sentimentos básicos – enraízam-se em estruturas de legitimação” (p. 248). Sabemos o que devemos sentir em determinadas condições e circunstâncias. Aristóteles cita o entimema como a forma lógica mais apropriada a fins retóricos.

*Um entimema é um silogismo truncado, no qual falta uma premissa ou uma conclusão; o entimema produz um silogismo válido quando, além de satisfazer às condições normais da validade silogística, a linha faltante é uma verdade óbvia ou tida como óbvia – algo que qualquer pessoa aceita sem esforço especial, isto é, uma banalidade.*  
(p. 249)

Cabe ao leitor do entimema completar a lacuna deixada propositadamente pelo formulador, chegando às suas próprias conclusões. Esse leitor se torna ativo (não passivo). E ao completar ele mesmo a lacuna, poderá se convencer com mais eficácia do que se fosse persuadido por outros. Esse mesmo dinamismo ocorre na metáfora.

A forma lógica da metáfora, segundo Aristóteles, seria “descobrir um termo médio *t* de tal sorte que, se *a* corresponde metaforicamente a *b*, *a* esteja para *t* assim como *t* está para *b*” (p. 250). Ou seja, é preciso encontrar o termo médio, preencher a lacuna, incitar a mente à ação. Mas esse estímulo à ação se torna ineficaz para uma pessoa que não tem o conhecimento necessário para preencher a lacuna.

Voltando às obras de arte, Danto afirma que “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (p. 252). As mais importantes metáforas da arte são aquelas em que o observador se identifica e vê sua própria vida representada, “onde a obra de arte se torna metáfora da vida e a vida se transfigura” (p. 252). Assim sendo, nenhuma análise crítica pode substituir o poder da obra sobre o observador, restando à crítica de arte a função apenas de fornecer ao espectador as informações necessárias para que ele reaja à obra.

Continuando na análise da metáfora, o filósofo apresenta algumas observações dogmáticas dentro do campo lingüístico:

1. As metáforas caducas podem morrer ou virar clichês;
2. Metáforas são expressões desviantes, ou seja, não correspondem literalmente àquilo que nos é apresentado;

3. “Metáforas têm uma estrutura *intensional*, sendo uma das características desse tipo de estrutura a resistência à substituição de expressões equivalentes” (p. 260-261). Ou seja, a metáfora perde o sentido se algo for mudado por um outro semelhante.

Então afirma que as metáforas contêm algumas estruturas que ele atribuiu às obras de arte: “elas não meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão” (p. 273).

Partindo para os outros conceitos de definição de arte, Danto toma como referência a definição de estilo de Meyer Schapiro e de expressão de Nelson Goodman. Para Schapiro, estilo é “uma qualidade abrangente que podemos chamar de ‘expressão’” (p. 273); e para Goodman expressão é uma “exemplificação metafórica” (p. 274). Com essas definições, o filósofo constrói uma análise em círculo, tendo como núcleo comum aos três conceitos a metáfora.

Tomando a **expressão** como exemplificação metafórica, Danto parte para a análise do conceito de exemplificação:

*A exemplificação é um dos casos mais simples de representação, pois consiste em tirar um espécime de uma classe de coisas e usá-lo para representar a totalidade da classe da qual foi tirado, com a qual compartilha todas as suas propriedades como membro da classe que representa. (...)*

*O conceito de exemplificação pode ser estendido de modo a abranger qualquer caso em que o veículo da representação é uma instância daquilo que supostamente representa. (p. 274)*

Como exemplos do conceito expandido de exemplificação, Danto comenta que uma linha pode representar alguma coisa, mas ao mesmo tempo é uma linha; ou que um dramaturgo se utiliza da própria fala para representar a fala.

O filósofo apresenta também um problema muito comum dentro do campo da arte, quando, associado ao conceito de expressão, um predicado do vocabulário das emoções é aplicado às obras de arte. É o caso, por exemplo, de se afirmar que uma música é triste. Como uma coisa que não sente emoções, não tem alma, pode ser triste? Então Danto afirma que tal música *exemplifica* a tristeza e conclui que “a música denotaria a classe das coisas tristes, e como a denotação é um modo de representação, poderíamos dizer que a música é representacional por ser *expressiva*” (p. 276). Ainda indagando sobre os predicados do mundo da arte, apresenta algumas argumentações contra a assimilação do vocabulário expressivo ao

vocabulário artístico: os predicados artísticos implicam avaliações, podem ser encarados como elogios, mas o mesmo não é verdade para predicados expressivos. Por exemplo, afirmar que uma pintura é poderosa “é fazer um uso literal de um predicado do mundo da arte, ao passo que dizer que ela expressa poder significa (...) fazer um uso metafórico de um predicado comum” (p. 278). Outro argumento é que os predicados artísticos fazem parte da explicação da expressão. Para exemplificar este argumento, retoma o exemplo da pintura de Lichtenstein e do diagrama de Loran e aplica sobre eles o predicado ‘diagramático’. Este se torna um predicado literal quando aplicado a Loran e um predicado artístico quando aplicado a Lichtenstein, sendo que o carácter diagramático deste último “faz parte de qualquer explicação da metáfora que constitui sua expressão” (p. 278). Assim conclui que “uma obra expressa aquilo a que dá um sentido metafórico” (p. 279). Como Goodman, Danto elimina toda psicologização do conceito de expressão.

Finalizando suas análises sobre a expressão, argumenta que “o conceito de expressão pode ser reduzido ao conceito de metáfora, desde que a *maneira* como algo é representado seja relacionada ao conteúdo representado” (p. 283) Assim liga o conceito de expressão ao de estilo, que, a grosso modo, é essa *maneira* como algo é representado.

O termo **estilo** deriva do latim *stilus* que corresponde a um instrumento pontiagudo usado para escrever. Os diversos tipos de *stilus* possuem a propriedade de deixar algo de sua natureza nas superfícies onde deixam sua marca. É o caso, por exemplo, do carácter granuloso do crayon ou da qualidade denteada do traço do lápis sobre o papel. “É como se, além de representar aquilo que representa, o instrumento da representação distribuisse e imprimisse um pouco de sua própria natureza no ato representativo, fazendo com que o olho experiente, além de apreender do que trata esse ato, se apercebesse de como ele foi realizado” (p. 283). Estilo então seria esse *como* foi realizado, ou seja, o que resta de uma representação quando se subtrai seu conteúdo: Estilo = representação – conteúdo.

Se o *stilus* deixa traços de sua natureza, também deixa marcas da mão que o guia. Com isso o estilo toma um carácter ‘autográfico’. Podemos reconhecer as obras de mestres da pintura pela maneira como realizavam suas obras, pelos seus traços pictóricos. Apresentado isso, Danto cita Buffon “o estilo é o próprio homem” (p. 284).

O conceito de estilo se refere à relação entre a representação e seu criador, sendo então contrário ao conceito de retórica que se refere à relação entre representação e público. Em ambos os casos, a qualidade da representação não penetra no conteúdo.

Continuando a analisar a relação entre representação e criador, Danto fala do conceito de *dom*. Dom é um certo domínio de execução, mas que, logicamente, tem de ser dado. Mas esse mesmo domínio não poderia ser adquirido por aprendizado, nos libertando assim das desigualdades naturais? E se isso fosse possível, haveria alguma diferença entre aqueles que adquiriram suas habilidades através do estudo e aqueles que nasceram com o dom dessas habilidades? Danto encontra na diferença entre essas relações a diferença entre estilo (um dom) e maneira (se aprende). Também relaciona essa habilidade adquirida (oposto de dom) à idéia de ‘conhecimento ou arte’ de Sócrates. Mas se questiona se essas duas maneiras distintas de produção acarretariam alguma diferença na apreciação da obra de arte e comenta que problemas análogos a este têm importância na esfera do juízo moral.

Entrando então na questão do juízo moral, recorre a Aristóteles, que foi quem “estabeleceu a fina distinção entre ser uma pessoa temperada e fazer ações temperadas, argumentando que uma ação tem uma genuína qualidade moral quando resulta do caráter de uma pessoa, e não porque meramente satisfaz os critérios da temperança” (p. 289). Uma pessoa de qualidades e princípios morais é intuitiva e criativa, pois é capaz de praticar ações e fazer julgamentos corretos mesmo em situações novas e inesperadas. Uma pessoa que apenas age em conformidade com os princípios morais segue uma lista, copia os atos que todos acreditam ser bons. Esse conceito de juízo tem relação com o que Kant chama de faculdade do gosto. Uma pessoa pode aprender um conjunto de regras, uma receita sobre como fazer um arranjo de bom gosto, mas é exatamente esta mediação que faz com que a ação “deixe de ser um exercício da faculdade do gosto para ser um indício da falta de gosto” (p. 290). Ou seja, o gosto, assim como o juízo, tem certa relação com o dom. Aplicando este pensamento às artes, conclui-se que o estilo se define exatamente pela ausência de mecanismos de mediação (regras, listas, códigos).

Voltando à idéia de que o estilo é o próprio homem, Danto comenta que estilo se refere às qualidades que pertencem à essência do homem. O homem é seu estilo. E o que é o próprio homem? O filósofo responde com sua teoria de que “somos sistemas de representações, maneiras de ver o mundo, representações encarnadas” (p. 292). Esta sua tese é extensão das teses de Peirce e Freud. Para Peirce “o homem é a soma de sua língua, porque o homem é o signo” (p. 293). Já em Freud, “para explicar a estrutura mental de uma pessoa não basta conhecer o conteúdo de suas representações, é preciso descobrir a maneira como ela o representa” (p. 293). Então se o homem é um sistema de representações, seu estilo é o seu

modo de representar essas representações. Na esfera da arte, estilo é a fisionomia exterior de um sistema interior de representação. Assim como um homem não é capaz de ver seu próprio rosto, somente o outro o vê, ou como as épocas históricas tem sua interioridade que só se torna perceptível para outra geração; os aspectos exteriores das representações são vistos pelos outros e não pelo próprio homem ao qual dizem respeito. Esta é a razão de não haver o que Sócrates chama de ‘conhecimento ou arte’ para o estilo, somente para a maneira. Assim, para que as representações sejam o estilo de uma pessoa, elas têm de ser expressas de modo espontâneo e imediato.

*O que é interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver seu modo de ver o mundo. (...) A grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa. Se o estilo é o homem, a grandeza do estilo é a grandeza da pessoa.*  
(p.296)

Para finalizar, Danto retoma o caso da caixa de Brillo, o qual gerou toda a discussão de seu livro, e afirma que essa obra simplesmente reivindica ser admitida no mundo da arte, que nós (espectadores) que a confundimos com um mero objeto comum, e que tal obra justifica sua pretensão ao status de arte ao propor uma ousada metáfora: que é justamente apresentar a caixa de Brillo como obra de arte. Conclui que tal obra “traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível” e que ela “faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis” (p. 297).

Podemos concluir que o que difere um objeto comum de uma obra de arte é uma certa teoria da arte. Não me refiro à teoria institucional, da qual basta um objeto entrar no espaço institucional da arte para ser aceito como tal; mas algo inerente à criação artística. Os atributos artísticos brotam de maneira quase intuitiva no ato criador, similar ao que Duchamp afirmou em seu artigo. O artista, tendo a intenção de fazer arte, cria obras que já nascem contendo o que lhes é essencial: **metáfora, expressão e estilo**. Bastando apenas que as batize e as declare como tal.

### 3. APROPRIAÇÕES NO BRASIL

Em 1917, ano em que Duchamp criou sua *Fonte* e trouxe ao mundo da arte um debate sobre a manufatura da obra de arte, foi também o ano em que Anita Malfatti (1889-1964), junto a colegas estrangeiros, expôs suas obras expressionistas em São Paulo gerando desaprovação da crítica, mas euforia nos artistas. Assim como Duchamp, Anita causou polêmica no mundo da arte, mas os questionamentos eram bem diferentes. Nessa sua “nova pintura”, Anita explorava a deformação da figura, a pincelada livre, uso de tons fortes e não convencionais, enfim, questões que já haviam sido discutidas nas vanguardas européias e superadas por Duchamp.

A idéia de apropriação só começou a ser esboçada no Brasil em meados dos anos 20 pelo escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954). Em 1928 publicou o *Manifesto Antropófago*, no qual propunha um canibalismo simbólico, ou seja, ‘devorar’, se apropriar do que havia de melhor na cultura estrangeira para fazer uma arte brasileira mais forte e dominante. O colonizado digeriria o colonizador. Mas este conceito de apropriação estaria na categoria proposta por Crimp como de caráter regressivo, não sendo, portanto, categoria abordada nesta pesquisa.

Dentro da categoria aqui pesquisada, a de caráter progressista, existem alguns raros exemplos na arte brasileira até meados dos anos 60, quando os artistas irão efetivamente apropriar-se de objetos e imagens que não lhe pertenciam para a constituição de seus trabalhos. O próprio Oswald usou o procedimento da apropriação para criar alguns de seus poemas. Em seu livro *Pau-Brasil*, de 1925, na parte *História do Brasil*, há poemas feitos apenas com trechos retirados de documentos da nossa literatura de informação, como a carta de Pero Vaz de Caminha. Mas essa atitude de Oswald não foi prontamente seguida dentro das artes visuais.

Dentre os raros exemplos que temos de uso do procedimento da apropriação nas artes visuais brasileira, podemos citar as fotomontagens de Jorge de Lima, que foi o primeiro artista brasileiro a se dedicar à fotomontagem (fig.27). O artista, também poeta e médico, iniciou suas experimentações com o recorte e colagem de antigas gravuras, livros, jornais e revistas, após tomar conhecimento do trabalho de Max Ernst. Essas experimentações eram compartilhadas com o poeta Murilo Mendes, com quem divide a autoria da imagem capa do livro *A Poesia em Pânico* (1938) de Murilo. Em 1943, Jorge de Lima publicou uma série de



27. **Jorge de Lima.** *Manequins de mulher sem rosto*, 1939

Fotomontagem

14,7 x 10,3 cm

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros  
da USP, São Paulo

fotomontagens, de forte caráter surrealista, no livro *A Pintura em Pânico*. O livro, cuja edição foi de 250 exemplares, continha 41 fotomontagens, as quais eram acompanhadas de legendas que completavam o enigma da obra. Este trabalho foi amplamente divulgado na imprensa, causando um misto de fascínio e escândalo junto ao público da época. Mário de Andrade, em um artigo publicado em 1939 no jornal *O Estado de S. Paulo*, afirmou que Jorge de Lima “é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles.”<sup>69</sup> Neste comentário de Mário percebemos o quão raro era um artista daquela época trabalhar com algum procedimento de apropriação.

Depois de Jorge de Lima, encontramos algumas fotomontagens (também de caráter surrealista) de Guignard (fig.28) no final da década de 40, e de Athos Bulcão (fig.29) nos anos 50. Mas diferente da produção do poeta, essas fotomontagens parecem mero passatempo e possuem um caráter marginal dentro da produção desses artistas.

Então, se a prática da apropriação já é visível internacionalmente desde a década de 10, e os modernistas brasileiros se propõem a ‘devorar’ as idéias dos estrangeiros na década de 20, por que será que não praticaram a apropriação propriamente dita? O que os impediu de, dentro de seus trabalhos artísticos, utilizarem-se da apropriação de imagens ou objetos? Sobre estas questões, Tadeu Chiarelli responde:

*Em busca de um imaginário de fácil assimilação pela maioria da população – uma produção mais democrática, que descrevesse peculiaridades étnicas e comportamentos 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. (2002: 23)<sup>70</sup>*

<sup>69</sup> Mário de Andrade. *Fantasia de um poeta*, 1939. In: *A Pintura em Pânico: Fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 20

<sup>70</sup> Tadeu Chiarelli. *Apropriação/Coleção/Justaposição* In: *Apropriações/Coleções*, p. 23



28. **Alberto da Veiga Guignard.** *Sem título*, 1949

Fotomontagem

Coleção Paulo Kuczynski, São Paulo



29. **Athos Bulcão.** *Recordações de Viagens "O Turista II"*, 1953

Fotomontagem

MAM/ RJ, Rio de Janeiro

Preocupados em construir uma arte nacional que representasse figurativamente o Brasil, os modernistas aderiram ao movimento de ‘retorno à ordem’ internacional, o qual buscava recuperar uma noção de arte como tradução reconhecível do real (idealizada ou não), reabilitando valores culturais nacionais. O que é paradoxal nesta questão é que o movimento de ‘retorno à ordem’, tendo consciência de que era um movimento de superação das vanguardas, buscava valores do passado em relação à arte européia para criarem suas obras; enquanto que os modernistas brasileiros, ao aderirem a este movimento, projetaram-se para o futuro em relação à arte brasileira, tentando constituírem-se como vanguarda. Outro ponto que Chiarelli coloca é que, tendo em vista que a maioria das vanguardas européias de cunho destruturador se posicionava contra a burguesia; não havia no Brasil uma presença efetiva de uma arte erudita de fundamentação burguesa e conservadora contra a qual os artistas poderiam dirigir-se. Pelo contrário, por serem “muito mais ligados às vertentes conservadoras do retorno à ordem internacional do que – como querem muitos – às vanguardas internacionais do início do século -, foram os modernistas os responsáveis pela instauração definitiva de uma arte burguesa entre nós.” (CHIARELLI, 2003: 78)

Somente após a consolidação de um sistema de arte no Brasil, o desvencilhamento da preocupação de uma arte nacional pautada na representação do brasileiro e a conseqüente

lição da abstração dos anos 50 que o artista brasileiro passou a explorar as práticas artísticas de cunho desestabilizador, como a apropriação.

### **3.1 Brasil anos 60 e 70: contexto**

Para falar do início efetivo da prática da apropriação na arte brasileira faz-se necessário uma contextualização do momento histórico.

A década de 60 começou com a inauguração de Brasília, que pode ser vista como o coroamento dos ideais desenvolvimentistas, moderno e da vontade construtiva. Mas para tal feito, Juscelino Kubitschek, o então presidente do Brasil, valeu-se da alta inflação e do pesado endividamento público. Após JK, a presidência foi assumida por Jânio Quadros (1961) e logo em seguida por João Goulart (de 1961 a 1964). No governo de Goulart, a inflação assumiu aspecto de crise colocando em choque as classes de maior e menor renda. Pressionado tanto pela esquerda como pela direita, seu governo foi deposto em abril de 1964, após um golpe promovido pelos militares. A classe de maior renda e de direita venceu essa batalha. Iniciava a chamada ditadura militar. O general Castello Branco, eleito indiretamente pelo congresso, foi o primeiro a assumir o poder. Seu governo rompeu relações diplomáticas com Cuba e reaproximou-se dos Estados Unidos; reduziu o salário do trabalhador; acabou com a autonomia sindical; lutou para combater a inflação; cassou políticos populistas e realizou prisões de líderes de esquerda. As oposições só ocorriam dentro da área militar, deixando a população à margem. Para dar um ar de legalidade ao seu poder, os militares criaram alguns decretos: os Atos Institucionais. O AI-1, criado logo após o golpe, determinou e legitimou a eleição indireta para a presidência e deu aos militares poderes para alterar a constituição, suspender direitos políticos e aposentar compulsoriamente qualquer pessoa que tivesse atentado contra a segurança do país e o regime democrático. Os Atos Institucionais números 2, 3 e 4 foram criados no governo de Castello Branco e asseguraram a continuação dos militares no poder e a extinção de partidos políticos. O presidente também colocou em vigor a Lei da Imprensa, que restringia o acesso à informação, e a Lei de Segurança Nacional, cerceando as liberdades civis.

Em março de 1967 o general Costa e Silva assumiu a presidência. Seu primeiro ano de mandato foi relativamente calmo. Em seu governo promoveu o estancamento da política

antiinflacionária e a retomada do crescimento econômico. Essa retomada do desenvolvimento provocou certa liberação do regime. Com muitos parlamentares afastados da cena política, os estudantes acabaram ocupando boa parte do espaço da oposição.

O ano de 1968 foi marcado por diversos movimentos de contestação no mundo, geralmente formados por estudantes, artistas e intelectuais, culminando na revolução de maio de 68 na França. No Brasil não foi diferente e o ano foi marcado por diversas manifestações contra o regime. Os episódios mais conhecidos aconteceram no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em junho de 68 os estudantes saíram às ruas do Rio de Janeiro numa passeata que acabou sendo reprimida à bala pela polícia. Revoltada, a população começou a atirar objetos pelas janelas dos prédios. Essa manifestação, que ficou conhecida como *sexta-feira sangrenta*, teve um saldo de 4 mortos, 20 feridos e 1000 detidos, e reproduziu em menor escala os acontecimentos de Paris. A violência da repressão a essa passeata fez com que o governo recuasse, permitindo uma nova passeata sem interferência policial. Desta vez juntaram-se aos estudantes, artistas populares (como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil), religiosos, intelectuais e professores, formando o, até então, maior ato público contra o regime militar: a *Passeata dos 100 mil*. Já em São Paulo, os episódios mais marcantes deste ano foram a invasão e depredação do Teatro Ruth Escobar e espancamento dos atores da peça *Roda Viva* por membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC); e a batalha da Rua Maria Antônia onde estudantes da Faculdade de Filosofia da USP (que eram de esquerda) enfrentaram os estudantes da Universidade Mackenzie (que eram de direita) num confronto que levou à intervenção da polícia, à morte de um estudante secundarista e ao fechamento da Faculdade de Filosofia da USP.

Diversas manifestações seguidas de repressão ocorreram no ano de 1968, até que no dia 13 de dezembro deste mesmo ano foi decretado o Ato Institucional mais repressivo de todos, o AI-5. Este Ato concedia ao Presidente da República o poder de fechar o Congresso Nacional; suspender o direito político de qualquer cidadão por até 10 anos; cassar políticos; suspender '*habeas corpus*'; impor censura prévia à imprensa e às artes; julgar crimes políticos em tribunais militares; proibir qualquer manifestação de natureza política, aplicação da liberdade vigiada, etc. O AI-5 representou um significativo endurecimento do regime militar.

Em agosto de 1969 o presidente Costa e Silva sofreu uma trombose cerebral tornando-se incapacitado de exercer a presidência. Uma junta de ministros militares de linha-dura assumiu o poder no mesmo mês. Logo em seguida, dois grupos que defendiam a luta armada

(a ALN e o MR-8) seqüestraram o embaixador americano no Brasil Charles Burke Elbrick que foi solto em troca da libertação de 15 presos políticos que seguiram para o exílio no exterior.

Em outubro de 1969 o general Emílio Garrastazu Médici assumiu a presidência, dando início ao período mais obscuro e repressivo da ditadura militar. Seu governo combateu e derrotou a luta armada. Para isso, deu total liberdade ao aparato de repressão, o que ocasionou uma intensa atividade de tortura, morte e desaparecimento de presos políticos. Mas o governo Médici ficou também conhecido pelo chamado ‘milagre econômico brasileiro’. Com os empréstimos concedidos por outros países o governo investiu na indústria e em mega-projetos de infra-estrutura, como a hidrelétrica de Itaipu, a ponte Rio-Niterói e a Rodovia Transamazônica. Houve um grande crescimento econômico para a classe média, o que acabou gerando maior poder de compra e financiamento de bens de consumo. Tornou-se comum as pessoas terem televisão e geladeira em suas residências. O presidente tornou-se popular e grande parte da população o associava à prosperidade, já que a censura e a repressão nos porões dos quartéis não vinham à luz devido ao controle de informação.

Sucedendo a Médici na Presidência, o general Ernesto Geisel tomou posse em março de 1974, trazendo de volta ao poder parte do grupo que integrou o governo do ex-presidente Castello Branco. Junto ao chefe do Gabinete Civil, o general Golbery do Couto e Silva, Geisel elaborou um projeto político, conhecido como distensão, que consistia na devolução gradual, lenta e segura, do poder aos civis, do processo de redemocratização. Para tanto, era necessário convencer os dois lados: “enquadrar os militares radicais e estender uma ponte à sociedade civil” (PILAGALLO, 2004: 86). Os militares de linha dura desafiavam a ordem de desativar o aparelho de repressão e o confronto com Geisel se deu após dois assassinatos sob tortura nas dependências do II Exército, em São Paulo. O primeiro dos assassinatos ocorreu em 25 de outubro de 1975: o jornalista Vladimir Herzog, diretor do departamento de jornalismo da TV Cultura, foi morto em uma cela dos porões do DOI-CODI depois de ter se apresentado para prestar depoimento. A versão oficial apresentada pelos militares era de suicídio por enforcamento, mas nem Geisel e nem a população acreditaram nessa versão. Indignada, a população se manifestou publicamente contra o regime, reunindo mais de 8000 pessoas num culto ecumênico de 7º dia na Catedral da Sé em São Paulo. O segundo assassinato nas dependências do II Exército ocorreu no início de 1976: o operário Manuel Fiel Filho morreu em circunstâncias semelhantes a Herzog. Geisel mandou exonerar o general Ednardo D’Ávila

Mello, que era o comandante do II Exército, e colocou em seu lugar o general Dilermando Gomes Monteiro, que era mais comprometido com a abertura política. Com recuos e avanços, o presidente conseguiu impor o ritmo que julgava adequado para a redemocratização. Em 01 de janeiro de 1979, Geisel decretou a extinção do AI-5. Em março deste mesmo ano tomou posse o último presidente do ciclo militar, o general João Baptista Figueiredo, que levou adiante o compromisso assumido por Geisel da abertura política.

### 3.2 Vanguarda e apropriação

No início dos anos 60, a arte brasileira vivia um debate entre concretos e neoconcretos. A arte concreta surgiu nos anos 50 no Brasil e teve grande influência do artista suíço Max Bill (1908-1994), ex-aluno da Bauhaus e um dos fundadores da Escola de Ulm, na Alemanha. De caráter abstrato-geométrico, racionalista e universal, a arte concreta se adequava perfeitamente aos ideais desenvolvimentistas vividos na época. Mas existiam algumas divergências entre o grupo paulista (Grupo Ruptura) e o grupo carioca (Grupo Frente), o que levou a formação de um novo ‘grupo’ carioca em 1959, o Neoconcreto. Com manifesto escrito por Ferreira Gullar (1930) e assinado por diversos artistas como Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Amílcar de Castro (1920-2002); propunham uma arte que, mesmo usando o vocabulário geométrico, recuperasse a noção de expressão; que conversasse mais com o sujeito, com o corpo do espectador; que integrasse as noções de tempo, espaço, forma e cor. Queriam libertar a arte da pintura de cavalete, levar o objeto de arte para o espaço vivido. Mas apesar do caráter de experimentação assumido pelos neoconcretistas, eles ainda não trabalhavam com apropriação. Talvez pelo fato de assumirem uma posição humanista da arte, valorizando a expressão individual e do corpo, o que era contrário às questões subversivas levantadas pelo procedimento da apropriação. Sobre esse novo campo experimental surgido no neoconcretismo, Ligia Canongia comenta:

*Todas as rupturas engendradas na prática construtiva, e que levariam os artistas a um campo experimental ousado e inédito, foram resultantes lógicas do próprio processo construtivo, guardando sempre com ele um elo de continuidade. (...) Diferentemente das inovações ocorridas nos Estados Unidos no final da década de 1950, nossas rupturas do mesmo período não passavam pelo legado de Duchamp e pela experiência do readymade, o que só viria a ser observado mais tarde. (...) Podemos dizer, ademais, que uma*

*presença duchampiana realmente expressiva só chegaria ao Brasil já enviesada pela arte pop. (CANONGIA, 2005: 40-42)*

Conforme a crítica afirma, o legado de Duchamp chegou ao Brasil mais tarde, em meados dos anos 60, através da arte pop. Podemos perceber a clara influência de Rauschenberg ou Andy Warhol nas produções dos primeiros artistas nacionais a fazerem uso da apropriação.

O artista paulistano Nelson Leirner (1932), antenado com a nova arte e buscando práticas novas e experimentais, foi um dos pioneiros a fazer uso desse procedimento. No início de sua carreira produziu uma série chamada *Apropriações*, na qual pintava sobre objetos recolhidos por ele na rua. É o caso da obra *Pôr-do-Sol* (fig.30) de 1962, na qual o artista pintou sobre um portão por ele encontrado, fazendo uma espécie de *assemblage*, muito em voga na arte internacional da época. Sobre este trabalho, o artista comenta:

*Nesse trabalho do portão eu só coloquei uma interferência – uma faixa vermelha. Tinha que botar a mão do artista nele, porque não tinha coragem de colocar o portão tal qual havia encontrado. Assim eu fiz dezenas de trabalhos. E era rápido. Na minha cabeça tudo isso era muito mais instigante do que ficar horas numa tela. E eu me sentia preguiçoso por não ficar horas numa tela. (LEIRNER, 2008: 50)*<sup>71</sup>



30. **Nelson Leirner.** *Pôr-do-Sol*, 1962

Óleo sobre madeira

144 x 150 x 8 cm

Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro

Alguns anos depois, Nelson passou a adicionar outros elementos em suas obras. Em *Pintura I* (fig. 31), de 1964, utilizou uma imagem processada industrialmente, produzida pelo meio de comunicação de massa. Colou a imagem num canto do papel e no outro preencheu com tinta automotiva que depois ateou fogo. A utilização destes materiais demonstra como o artista se mantinha atento às ofertas da sociedade industrial, e a atitude de atear fogo trazia um elemento performático à pintura.

<sup>71</sup> Entrevista cedida a Arthur DANTAS. Nelson Leirner: ser ou não ser artista? In: *Revista + SOMA*, São Paulo: Kultur Studio, n. 6, jul. 2008



31. **Nelson Leirner. Pintura I, 1964**

Tinta automotiva sobre papel

84 x 76,5 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da  
Universidade de São Paulo, São Paulo

O pioneirismo de Nelson ao trabalhar com o procedimento da apropriação abriu alas para uma nova arte brasileira. Sobre isso, Tadeu CHIARELLI (2002: 38) comenta:

*(...) a propensão de Nelson a se apropriar, quer de imagens extraídas dos meios de comunicação de massa, quer de objetos retirados do cotidiano para justapô-los ou inseri-los em outras situações por meio da colagem, da assemblage, etc., coloca-o, ainda no início dos anos 60, como um dos pioneiros do uso desse procedimento no país. Este fato, por sua vez, conecta-o em definitivo a uma tradição que, se teve muitos adeptos no exterior desde os primórdios do século XX, só justamente a partir de Leirner e de outros artistas com os mesmos interesses começaria a ter uma presença mais significativa na arte brasileira.<sup>72</sup>*

Leirner já começara a se encaixar na tradição da apropriação desde suas primeiras obras, mas é a partir de 1965 que esse procedimento ganharia força em seus trabalhos, tendo modo e acabamento particular. Se nos primeiros trabalhos notamos uma influência das obras de Rauschenberg, a partir de 1965 percebemos uma ligação com os movimentos do novo realismo francês e da *pop art* de Warhol. É exemplo desse momento a obra *Acontecimento* (fig. 32), de 1965. Nela, o artista trabalha com um pequeno grau de acumulação de objetos do cotidiano. A composição é feita pela modulação, há uma repetição em módulos do mesmo objeto, com exceção de um deles que se difere dos demais. A repetição metódica desses

<sup>72</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não Arte*, 2002. p. 38

objetos acaba esvaziando-os, como Warhol fazia com suas imagens apropriadas ou Arman com suas acumulações. Mas ao contrário desses artistas, a obra de Leirner não fala sobre o consumo. Nela, o artista congelou ironicamente um *happening* (referindo-se ao novo procedimento artístico muito praticado pelo *Fluxus*), comentando sobre a própria arte e suas armadilhas.



32. **Nelson Leirner.** *Acontecimento*, 1965

Rato empalhado, madeira, metal e fórmica

60,5 x 47,5 x 10 cm

Coleção particular

Ainda no ano de 1965 teve início uma série de mostras coletivas de grande importância que permearam a segunda metade da década de 60. De 12 de agosto a 12 de setembro de 1965 foi realizada a exposição *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. A mostra foi organizada pelos *marchands* Jean Boghici e Ceres Franco e fez parte da programação comemorativa do IV centenário da cidade. Participaram 17 artistas brasileiros e 13 europeus, numa tentativa de comparar suas produções e verificar o grau de atualização da arte brasileira, tendo como principal questão a Nova Figuração. Dentre os brasileiros estavam os artistas Hélio Oiticica (1937-1980), Ivan Serpa (1923-1973), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Wesley Duke Lee (1931-2010), os jovens Antônio Dias (1944) (fig.33), Carlos Vergara (1941) (fig.34), Rubens Gerchman (1942-2008), entre outros. Depois das tendências abstratas dos anos 1950 e início dos anos 1960, os artistas nacionais retomavam a figura, influenciados pelas produções estrangeiras figurativas do período. Suas obras se inspiravam “tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos” (Ceres FRANCO apud MORAIS, 1975: 84). Sobre esta exposição, Paulo Sérgio DUARTE (1998: 34-35) comenta:

*Pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens e não associadas aos “realismos”, como eram freqüentemente tratadas pelos artistas “oficiais” de esquerda. Mais do que isso, esses temas não eram tratados pela ótica exclusiva das classes sociais – privilegiando operários e camponeses-, mas pelo viés das questões urbanas e da cultura de massas. Num certo sentido, atualizavam o tema: a questão, agora, dizia respeito ao cidadão – originalmente aquele que habita a cidade. E a exposição cumpriu sua missão de mostrar que os artistas brasileiros não ficavam nada a dever aos europeus presentes na mostra e, nos melhores casos, os superavam sob certos pontos de vista.*

Essa questão política pode ser percebida até pelo próprio nome da mostra, que faz referência ao *Grupo Opinião*, grupo carioca de teatro de protesto e de resistência formado por pessoas ligadas ao CPC (Centro Popular de Cultura)<sup>73</sup>, cujo espetáculo *Opinião* fez muito sucesso em 1965 no Rio de Janeiro e em São Paulo. O fato é que “o golpe de 64 não provocou, de imediato, nenhuma reação dos artistas plásticos. Tampouco veio diminuir uma

---

<sup>73</sup> O Centro Popular de Cultura (CPC) foi uma organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE) criada em 1961. Reunia artistas e intelectuais de esquerda de diversas áreas com o intuito de criar e divulgar uma ‘arte popular revolucionária’.

atividade que simplesmente, naquele momento, inexistia” (MORAIS, 1975: 82). Foi a partir de 1965 que os artistas visuais começaram a se agrupar e tentaram, à sua maneira e no seu campo restrito, opinar. Como afirmou Mário Pedrosa, “Opinião 65 foi o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964” (PEDROSA, 1966 apud AMARAL, 2003: 331)



33. **Antonio Dias.** *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965

Óleo, acrílico, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira

195 x 176 cm

Acervo do artista



34. **Carlos Vergara.** *Vote*, 1965

Óleo s/ tela

111,5 x 148 cm

Coleção particular

Apesar dessa exposição ter tido como elemento aglutinador a tendência da Nova Figuração, nem todos os artistas se enquadravam nessa denominação. No entanto, foram dados os primeiros passos para a penetração dessa nova linguagem no ambiente institucional do museu. Percebemos a importância dessa mostra por suas reverberações e desdobramentos, levando à realização de uma nova exposição no ano seguinte (*Opinião 66*) e também a exposições semelhantes realizadas no Museu de Arte Brasileira da FAAP na cidade de São Paulo: *Propostas 65* (1965), *Propostas 66* (1966) e *Propostas 67* (1967).

Os artistas da tendência de retorno a figuração foram assimilando cada vez mais a estética da *Pop Art*. Compartilhavam o interesse pela vida nas grandes cidades, por um

imaginário urbano, pela iconografia derivada da cultura de massa, dos jornais e da publicidade, assim como o desejo de explorar novas possibilidades técnicas e temáticas. Mas,



35. **Marcelo Nitsche.** *Aliança para o progresso*, 1965

Esmalte sintético s/ aglomerado de madeira e corrente de ferro

122,0 x 80,0 x 10,0 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo

comparando a produção pop americana com a brasileira, percebemos diferenças fundamentais. Uma dessas diferenças se encontra na temática. Enquanto os artistas da *Pop Art* americana tinham fortes relações com o consumo e mantinham uma atitude fria, distanciada e vazia; os artistas brasileiros envolveram “sua arte pop de uma paixão explícita, cercada de anotações vivas e pessoais, cheias de crítica” (CANONGIA, 2005: 49). Conforme Frederico Morais<sup>74</sup>, enquanto os norte-americanos tinham uma atitude ‘cool’, a pop brasileira e latino-americana adquiriu um caráter ‘hot’. As obras dos nossos artistas eram mais intimamente ligadas à vida brasileira e a contestação política. Seus trabalhos apresentavam explicitamente mensagens antiimperialistas (fig.35) ou imagens relacionadas à esquerda. Em depoimento sobre o assunto, o artista Nelson Leirner comenta:

*É um Pop que não era Pop. Era uma relação política. Porque a ditadura não deixou que a arte Pop chegasse aqui direito. (...) O Pop com essa idéia americana ou inglesa de consumo não existia aqui.* (LEIRNER, 2008: 54)<sup>75</sup>

A outra diferença entre as duas produções pode ser notada na técnica. Enquanto os artistas americanos usavam procedimentos industriais de reprodução e praticavam em larga escala a apropriação; os brasileiros produziam obras mais ‘artesaniais’, sendo poucos os que se aventuraram na prática da apropriação ou em técnicas de reprodução. O artista José Resende comenta que “a produção da *pop art* americana era, de forma geral, muito mal compreendida no Brasil”<sup>76</sup> neste momento, e que o contato com revistas internacionais sobre arte era muito

<sup>74</sup> Cf. MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, 1975. p. 97

<sup>75</sup> LEIRNER, op. cit., p. 54

<sup>76</sup> RESENDE, 1999 In: *José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla* apud LOPES, 2008: 143

restrito. O contato direto com as obras dos pop americanos ocorreu efetivamente na IX Bienal de São Paulo, em 1967. Conhecida como a ‘Bienal Pop’, foi apresentado pela representação norte-americana trabalhos expressivos dos momentos pré-pop, como obras de Edward Hopper, e pop, como obras de Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros.

Paralelo a questão do pop, uma produção de caráter bem mais experimental estava sendo feita. Alguns artistas que estiveram ligados ao neoconcretismo permaneceram na exploração e experimentação do (não) objeto, encontrando novas direções. É o caso de Hélio Oiticica que, a partir de 1966, deu início a uma série de trabalhos intitulados *Apropriação* (fig.36) nos quais explorava e ampliava tal procedimento. O primeiro trabalho desta série foi o *B 36 Bólide caixa 01- Apropriação 01* (fig.36), que consiste num objeto extremamente comum, muito usado por pedreiros: uma caixa feita de madeira com hastes dos dois lados (para ser carregada por duas pessoas) cheia de cascalho. Este trabalho não é para ser contemplado passivamente. O artista propõe que o observador interaja com a obra e tome a iniciativa de repetir o gesto do pedreiro, dentro do museu. Hélio trouxe um dado a mais ao *readymade* de Duchamp: o contexto. O artista não apenas retirou um objeto do mundo para transformá-lo em arte como também se apropriou de uma parte do mundo relacionado a este objeto.

Além de ter sido, junto com Nelson Leirner, um dos primeiros artistas brasileiros a trabalhar efetivamente com apropriação, Hélio foi também um dos primeiros a teorizar sobre o assunto. No catálogo da mostra *Opinião 66*, realizada no MAM do Rio de Janeiro, há um depoimento de Oiticica no qual afirma: “Chegou a hora da antiarte. Com as apropriações descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva”. (OITICICA, 1966 apud MORAIS, 1975: 84) Neste mesmo ano escreveu diversos pequenos textos sobre o conceito de anti-arte, de apropriação e sobre seu programa ambiental, que foram reunidos e publicados na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, em 1967. Para Hélio, anti-arte é a “compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal, se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’”<sup>77</sup>. Percebemos

---

<sup>77</sup> Hélio Oiticica. Parangolé: da anti-arte as apropriações ambientais de Oiticica. In: *GAM – Galeria de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, nº 6, maio de 1967. p. 27



36. **Hélio Oiticica.** *B 36 Bólide caixa 01- Apropriação 01*, 1966

Caixa de madeira e cascalho

Visitantes na Whitechapel Gallery, Londres, 1969

nessas duas afirmações do artista uma forte relação com os pensamentos de Duchamp. Na primeira, Hélio reforça a idéia contida no *readymade* do poder de escolha e declaração do artista. Na segunda, Oiticica demonstra a importância do observador ‘participador’, que completa a obra com sua atitude e lhe empresta os significados correspondentes. Sobre isso, Hélio acrescenta: “algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades, suscitadas pela obra, não previstas, incluindo a não-participação nas suas inúmeras possibilidades também”<sup>78</sup>. Essas idéias estão, de certa forma, contidas no ensaio de Duchamp sobre o ato criador - se relacionam tanto com a noção de coeficiente artístico quanto a de co-autoria com o observador. Mas, como já comentado, Oiticica dá um passo a mais que Duchamp em sua prática artística. Indo além da apropriação de objetos, Oiticica propôs uma apropriação ‘ambiental’:

*Pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; a experiência cotidiana... (OITICICA, 1967: 28)*<sup>79</sup>

Contra a institucionalização da arte, Hélio propunha um contato direto da obra com o público em ambientes externos, abertos, sendo esses ambientes parte integrante da própria obra. O artista, em seu programa ambiental, propôs também uma ‘apropriação geral’, citando como exemplo um trabalho seu em que se apropriou de uma lata-fogo (fig.37):

*quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicas, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno. (OITICICA, 1967: 28)*<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Ibid. p. 27

<sup>79</sup> Ibid. p. 28

<sup>80</sup> Ibid. p. 28



37. **Hélio Oiticica.** *B 38 Bólido Lata 01- Apropriação 02*  
*“Consumitive”, 1966*

Lata-fogo

Reconstrução: 1991

Ao apropriar-se de um objeto do cotidiano, ele conseqüentemente apropriava-se de todas as reproduções do mesmo objeto. Mas esta apropriação ocorre mentalmente e somente para aqueles que viram a apropriação ‘original’.

Percebemos que, se até 1965 o legado de Duchamp chegava ao Brasil através da *Pop Art*, a partir de 1966 encontramos algumas manifestações relacionadas diretamente aos conceitos criados pelo artista francês. Além de notarmos esses conceitos nos trabalhos e nas teorias de Hélio, encontraremos também uma presença duchampiana no Grupo Rex.

O Grupo Rex foi uma espécie de cooperativa formada por seis artistas - Nelson Leirner, Geraldo de Barros (1923-1998), Wesley Duke Lee e os alunos de Wesley: José Resende (1945), Carlos Fajardo (1941) e Frederico Nasser (1945) - que se uniram para criar uma galeria de arte em São Paulo: a *Rex Gallery & Sons*. Fundada em junho de 1966 e dividindo o mesmo espaço que a loja de móveis *Hobjeto* de Geraldo de Barros (que era localizada na Rua Iguatemi), a *Rex Gallery* funcionava como um espaço para exposições de arte de vanguarda, palestras, projeções de filmes, experimentações e *happenings*. Sempre irreverentes e irônicos, a intenção do grupo era instruir e divertir. Posicionavam-se contra o sistema e a crítica de arte da época, que consideravam conservadora. Promoviam eventos pautados pelo desejo do escândalo e da contestação, tudo num espírito dadaísta. No quesito instrução, organizaram palestras com o artista Flávio de Carvalho e com o crítico Mário Schenberg; apresentaram filmes experimentais produzidos por Thomaz Farkas e documentários sobre artistas como Warhol e Lichtenstein; e publicaram um jornal informativo

a cada exposição. Essa publicação do grupo, chamada de *Rex Time*, trazia textos em forma de manifestos<sup>81</sup>, ensaios sobre arte, informações sobre os membros do grupo ou sobre as exposições da galeria, poemas, quadrinhos, etc. A influência e relação com Duchamp fica clara com a publicação de número 4, de 10 de março de 1967, que trazia na capa o título *Marcel Duchamp: o ato de criação* (fig. 38), a obra *Apolinère Enameled* (1916/1917), e o texto sobre o ato criador escrito por Duchamp e comentado no primeiro capítulo desta dissertação. A tradução para o português desse texto para o *Rex Time* foi feita por Carlos Fajardo, sendo a primeira tradução do texto publicada no Brasil.<sup>82</sup> Sobre a obra de Duchamp escolhida para a capa, Fajardo comenta: “A imagem desse trabalho foi tirada de um catálogo de exposição que eu tinha: *By or of Marcel Duchamp or Rrose Sélavy*, de Walter Hopps. Não tinha nenhuma outra publicação de onde nós pudéssemos tirar a imagem”. E completa: “Foi com Wesley que eu tomei contato com Marcel Duchamp. Wesley, que aliás, conheceu Duchamp pessoalmente em Nova Iorque” (FAJARDO, 2003 apud LOPES, 2008: 149). Esses fatos demonstram que o contato com a obra e o pensamento de Duchamp era algo recente. Até mesmo Nelson Leirner afirmou “só vim a conhecer Duchamp bem no fim dos anos 1960”.<sup>83</sup>



38. *Rex Time*, nº 4, 1967

Página 1

Em 1967, tornou-se perceptível um programa artístico de vanguarda mais consistente. As diversas ações desenvolvidas por vários artistas e pelo crítico de arte Frederico Moraes – tais como debates de questões referentes à vanguarda, contatos dos artistas cariocas com artistas paulistas e publicações de textos numa coluna diária do jornal *Diário de Notícias* – resultou numa grande exposição coletiva chamada *Nova Objetividade Brasileira*. Realizada em abril no MAM do Rio de Janeiro, a mostra reuniu artistas de diversas vertentes e

<sup>81</sup> Para dar o tom de manifesto, a primeira publicação do *Rex Time* trazia na primeira página o título *Aviso: é a guerra*.

<sup>82</sup> O texto de Duchamp foi publicado novamente no Brasil com nova tradução em 1975 pela Editora Perspectiva no livro *A Nova Arte*, organizado por Gregory Battcock.

<sup>83</sup> Entrevista cedida a Arthur DANTAS. Nelson Leirner: ser ou não ser artista? In: *Revista + SOMA*, São Paulo: Kultur Studio, n. 6, jul. 2008, p.52

sintetizou o programa de arte de vanguarda nacional. No catálogo, Hélio Oiticica apresentou o texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, no qual reconhecia a existência de múltiplas tendências e da ‘falta de unidade de pensamento’ mas, numa constatação geral, apontava as principais características do estado da arte brasileira de vanguarda. Eram elas:

1. *Vontade construtiva geral;*
2. *Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete;*
3. *Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.);*
4. *Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;*
5. *Tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” (...);*
6. *Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.*<sup>84</sup>

Oiticica via essa vanguarda como um fenômeno tipicamente brasileiro, independente das manifestações americanas e européias. “Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal”<sup>85</sup>, afirmava. Percebemos nas características apresentadas por Hélio a retomada de preocupações e inovações surgidas no Neoconcretismo (como a tendência ao objeto e a participação do espectador); a reformulação da linguagem e do conceito de antiarte (conceito bastante explorado pelas vanguardas européias e americanas); e a inclusão de um dado brasileiro mais atual: a tomada de posição em relação aos problemas sócio-políticos. Para concluir, Oiticica evoca a frase que considera uma espécie de lema da Nova Objetividade: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”<sup>86</sup>

Podemos, então, caracterizar o período de 1965 a 1968 como um momento de crescente politização da atividade artística e de oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental. Destacamos também o importante papel dos museus, que funcionaram como um espaço de experimentação e divulgação da nova arte, mesmo que tenha havido censuras em uma ocasião ou outra. Sobre a questão da apropriação, vimos que ela foi mais explorada por Nelson Leirner e Hélio Oiticica, artistas que não estavam tão ligados a tendência da nova figuração e que trabalhavam com o conceito de antiarte.

---

<sup>84</sup> Hélio OITICICA, *Esquema geral da Nova Objetividade*, 1967. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006: 154

<sup>85</sup> Id., *Situação da vanguarda no Brasil*, 1966. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, 2006: 147

<sup>86</sup> Id., 1967, p. 168

### 3.3 Geração AI-5

A arte brasileira e seu sistema sofreram mudanças imediatas com a decretação do AI-5. O agravamento da censura atingiu as instituições de arte, os críticos e os artistas. O fechamento de exposições e a retirada de determinados trabalhos tornou-se recorrente neste período, assim como o exílio de diversos artistas e intelectuais. Um dos casos mais marcantes de censura ocorreu em 1969, na mostra que exibiria os artistas selecionados para representar o Brasil na VI Bienal de Paris. Antes da abertura da mostra, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um general e alguns militares armados de metralhadoras fecharam as portas do museu. Além de fecharem a mostra no MAM, os militares proibiram a exibição das obras na Bienal de Paris. José de Magalhães Pinto, Ministro de relações exteriores, disse em artigo publicado na Folha de S.Paulo que as obras proibidas continham “mensagem contra o regime e pretendiam incompatibilizar o governo com a opinião pública”, e completou:

*Quando pedimos ao MAM para fazer a seleção, não imaginávamos que os quadros e as fotografias pretendessem transmitir ideologias, ao invés de se limitarem a ser obras de arte.*<sup>87</sup>

Antonio Manuel, um dos artistas que participava da mostra, comenta que Niomar Muniz Sodré, uma das fundadoras do MAM, telefonou para ele alguns dias depois e contou que, “ao saber do fechamento da exposição, pediu aos funcionários do MAM que escondessem a maior quantidade de trabalhos possível” (MANUEL, 1999: 15)<sup>88</sup>. Uma das obras que Niomar conseguiu esconder em sua sala foi a de Manuel: *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968) (fig.39), que estava sendo procurada com mandato de busca. O fechamento desta



39. **Antonio Manuel.** *Repressão outra vez – eis o saldo*, 1968

Madeira, pano, corda, silk-screen

122 x 80 cm

Acervo do artista

<sup>87</sup> PINTO apud AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/ 1951-1987*, 1989: 182

<sup>88</sup> MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*, 1999: 15

exposição levou a uma série de protestos, iniciados por Mário Pedrosa, o então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Pedrosa redigiu um documento no qual a ABCA anunciava que não iria mais indicar seus membros para integrar júris de salões e bienais. A repercussão no exterior desses acontecimentos foi enorme, gerando um boicote internacional à X Bienal de São Paulo no mesmo ano. Um dos líderes do boicote internacional foi o crítico francês Pierre Restany, que organizava a sala ‘Arte e Tecnologia’ para a Bienal de São Paulo. Diversos países se recusaram a enviar obras de seus artistas e alguns que já haviam enviado as obras, mandaram retirá-las. Entre os brasileiros, cerca de 80% dos artistas aderiram ao boicote.

No mesmo período, surgiu um novo salão promovido pela agência de publicidade Aroldo Araújo Propaganda LTDA. O *Salão da Bússola*, como foi intitulado, foi lançado em comemoração aos 5 anos da empresa e ficou aberto por um mês (5 de novembro a 5 de dezembro de 1969) no MAM do Rio de Janeiro.

*Previsto para ser um Salão temático baseado “na bússola” [símbolo da agência] ou em qualquer de “suas implicações” como “rumo, norte, progresso, direção”, o evento superou as expectativas e abriu-se à experimentação radical de uma geração comprimida pelos tempos sombrios. (FREITAS, 2007: 58)<sup>89</sup>*

Como os artistas já tinham trabalhos prontos que deveriam ser expostos na Bienal de São Paulo, resolveram inscrevê-los no salão, que surgiu “forte, com propostas bem radicais e bem consistentes” (MANUEL, 1984: 44). Além da forte presença de obras relacionadas à tendência da nova figuração, novos artistas com propostas mais radicais surgiram neste salão. Conhecido como o *Salão dos Etc.*, os artistas testavam os limites das convenções da arte ao se inscreverem na categoria ‘etc’ dentre as opções (desenho, escultura, objeto, etc.) apresentadas no regulamento. Foi a presença inaugural de uma nova geração cujas propostas eram mais efêmeras, comportamentais e urgentes. Mas foi no ano seguinte que propostas ainda mais radicais apareceram no circuito artístico nacional.

Em abril de 1970 o crítico Frederico Moraes organizou a “manifestação” *Do Corpo à Terra* (realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte com duração de três dias), simultaneamente com a mostra *Objeto e Participação* (realizada no Palácio das Artes). Para *Do Corpo à Terra*, o crítico convidou alguns artistas dessa nova geração para desenvolverem

---

<sup>89</sup> FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*, 2007: 58

propostas no espaço do Parque ou arredores, oferecendo a eles uma ajuda de custo. “Pela primeira vez, em uma manifestação de artes plásticas, os artistas não apresentaram obras, mas



40. **Cildo Meireles.** *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970

limitaram-se a desenvolver várias ações, eventos, rituais, manifestações” (MORAIS, 1975: 104). As propostas mais radicais e polêmicas foram apresentadas por Cildo Meireles (1948) e Artur Barrio (1945). Em plena semana de comemoração da Inconfidência e de Tiradentes, Cildo apresentou a ação *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (fig.40) que consistiu na fixação de uma estaca de madeira de 2,5 m, tendo no topo um termômetro clínico, no espaço externo ao pavilhão de exposições do Palácio das Artes. Junto à estaca foram amarradas dez galinhas vivas, sobre as quais se derramou gasolina e ateou-se fogo. O artista usou

a violência como matéria numa ação que remete a rituais para comentar do momento político e da utilização cínica da figura de Tiradentes pelo regime militar como herói nacional. O trabalho de Barrio também possuía aspectos viscerais e perturbadores. O artista apresentou a *Situação T/T, 1* (fig.41), que consistiu na preparação de *Trouxas Ensangüentadas (T.E.)* – trouxas contendo carne, ossos, sangue, espuma de borracha, etc. – que depois foram lançadas às margens de um ribeirão. A configuração mórbida das trouxas, que jogadas ao rio davam a impressão de uma ‘desova’, atraiu a atenção de uma multidão (aproximadamente 5000 pessoas) e teve intervenção da polícia e do corpo de bombeiros.



41. **Artur Barrio.** *Situação T/T, 1 (2ª parte)*, 1970

Durante os anos de 1969 e 1970, os “artistas empreenderam uma resistência inédita às condições opressivas do momento e, se não entraram pela luta armada<sup>90</sup>, promoveram uma espécie de arte armada, ou luta artística”<sup>91</sup>. Trabalhavam com uma radicalização do gesto e das propostas artísticas contra as instituições estabelecidas.

Essencialmente crítica e subversiva, essa nova geração era contra a criação de um objeto único e duradouro. Negavam a arte como produto, mercadoria. Em seus trabalhos predominavam a idéia sobre o objeto. As ações eram mais corporais, viscerais e conceituais. “Era o início da arte conceitual, uma arte em que o importante não era tanto o que se fazia, mas o próprio ato de fazer e com que idéias se fazia. E fazer compulsivamente, não dando nunca ao inimigo a oportunidade de parar para descansar”<sup>92</sup>.

Como comentado no primeiro capítulo desta dissertação, a arte conceitual internacional surgiu nos anos 60 e ficou fortemente relacionada aos trabalhos artísticos e textos teóricos de Joseph Kosuth. No Brasil, notamos que os primeiros trabalhos de cunho conceitual surgiram a partir de 1969. Mas os nossos artistas não aceitavam tal rótulo. São exemplos disso a declaração de Hélio Oiticica: “eu não sou e nunca fui um artista conceitual”<sup>93</sup>; e a de Antonio Manuel, que em seu trabalho *Exposição de 0 a 24 horas*<sup>94</sup> afirmou: “a exposição não é conceitual e não deverá possuir rótulos para justificar uma atitude criativa”<sup>95</sup>. Além de se sentirem incomodados com qualquer tipo de rotulação, os artistas brasileiros não queriam ser associados a uma arte do ‘primeiro mundo’, sobretudo norte-americana.

Muitos críticos e teóricos se empenharam em demonstrar as diferenças e semelhanças entre a arte conceitual anglo-saxônica e latino-americana e em reescrever sua historiografia. Foram propostas por estes, diversas teses ‘alargadas’ sobre a arte conceitual e a utilização de

---

<sup>90</sup> Alguns artistas ingressaram efetivamente no processo de luta armada no Brasil, como é o caso de Sérgio Ferro (que pertenceu a ALN – Ação Libertadora Nacional) e Carlos Zílio. Foram poucos artistas nas organizações de esquerda: 24 de 3698 denunciados com ocupação conhecida.

<sup>91</sup> Reynaldo ROELS Jr.; Joaquim Ferreira dos SANTOS. A arte do AI-5 hoje, 1986. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas, 2006: 183

<sup>92</sup> Ibid., p. 183-184

<sup>93</sup> Tradução do inglês da autora. OITICICA, 1971 apud FIGUEIREDO, 2007: 109

<sup>94</sup> Tal trabalho será comentado ainda neste capítulo.

<sup>95</sup> MANUEL, Antonio. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1973. Caderno Tema, p. 6

novos termos. No geral, propõem a tese de que tal poética surgiu a partir de uma crise geral da arte ocorrida em diversos países concomitantemente, excluindo a tese dos países anglo-saxônicos como matrizes. A partir da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, realizada no *Queens Museum of Art* de Nova Iorque, em 1999, a nova historiografia da arte conceitual tomou maior dimensão. Foram estabelecidas distinções entre arte conceitual e conceitualismo:

*É importante delinear uma clara distinção entre arte conceitual enquanto um termo usado para denotar uma prática essencialmente formalista desenvolvida na esteira do minimalismo e o conceitualismo, que rompeu decisivamente com a dependência histórica da arte em relação à forma física e sua percepção visual. O conceitualismo foi uma expressão de atitude que abrangeu uma gama maior de trabalhos e práticas e que, ao reduzir radicalmente o papel do objeto de arte, reimaginou as possibilidades de arte vis-à-vis às realidades sociais, políticas e econômicas dentro das quais estava sendo produzido. (CAMNITZER et al, 1999 apud JAREMTCHUK, 2007: 20-21)*

Para Dária JAREMTCHUK (2007: 21), talvez fosse pertinente incluir a arte conceitual “dentro do mesmo fenômeno de crise do objeto estético. Desta forma, a arte conceitual poderia ser compreendida como um amplo movimento de oposição à concepção de arte tradicional e a diferenciação com o conceitualismo não seria pertinente”.

De fato, ainda hoje não existe um consenso entre os teóricos e entre os artistas sobre a arte conceitual, permanecendo a questão da nomenclatura. Como Cristina FREIRE (2006: 8) coloca: “a distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea - e conceitualismo - tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas (...) - é muitas vezes difusa”.

Alguns teóricos criaram categorias ou denominações para abarcar tais divergências. O espanhol Simón Marchán Fiz, em 1972, criou o termo ‘conceitualismo ideológico’ para denominar a arte produzida a partir dos anos 60 na Argentina, mas que não era exclusiva deste país.

*Segundo ele, essa forma de conceitualismo, típica de países em desenvolvimento, se caracterizaria tanto pela incorporação direta das questões políticas e sociais quanto pela busca de reações práticas e não-contemplativas do público, afastando-se assim do modelo tautológico da arte conceitual anglo-americana. (FREITAS, 2007: 47)*

O ‘conceitualismo ideológico’ seria uma produção comprometida com o real e, portanto, portadora de um viés revolucionário.

Após Simón, outros teóricos também refletiram sobre a arte conceitual latino-americana. Em geral, todos apontam como característica dessa arte o acento político e o conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da arte conceitual na Europa e Estados Unidos. Para Mari Carmen Ramírez, a produção latino-americana foi uma resposta às contradições provocadas pelo fracasso dos projetos de modernização dos anos cinquenta e aos governos ditatoriais.

A linguagem da arte conceitual, talvez pelo fato de ser essencialmente crítica e anti-mercadológica, demonstrou ser mais propícia para falar de conteúdos políticos e ideológicos do que a arte pop. Mas mesmo se relacionando com o contexto sócio-político, os artistas brasileiros não abandonaram as investigações formais. Se a prática efetiva da apropriação na produção brasileira teve início em meados dos anos 1960, no fim da mesma década e início da seguinte tal prática tornou-se recorrente, sendo, muitas vezes, adicionado um dado a mais: a inserção.

Dentro de todo este contexto, selecionei para análise obras pontuais de alguns artistas que produziram seus trabalhos utilizando como procedimento artístico a apropriação e também a (re) inserção de suas obras no cotidiano. Dentre os que mais se destacaram no período estudado, selecionei os artistas Nelson Leirner, Cildo Meireles e Antonio Manuel, tanto pelo pioneirismo como pela importância.

### **3.4 O porco do Nelson Leirner**

Apesar de o artista Nelson Leirner pertencer a uma geração anterior à enfatizada nesta pesquisa, seu pioneirismo o liga à produção da geração AI-5. Além de ter sido um dos primeiros artistas a trabalhar com apropriação, foi também um dos primeiros a realizar inserções. Para iniciarmos a análise de uma de suas obras com tais características, é necessário retornar às origens de Nelson e a história da família Leirner.

Nelson Leirner nasceu em 1932 no bairro do Bom Retiro em São Paulo, filho dos imigrantes poloneses Isai (1903 – 1962) e Felícia Leirner (1904 – 1996). Isai Leirner fundou neste bairro uma malharia chamada *Tricolã*. Em 1948, quando os negócios do marido já iam bem e seus filhos estavam mais crescidos, Felícia resolveu estudar arte. Fez aulas de pintura

com Yolanda Mohalyi (1909 - 1978) e, em seguida, de escultura com Victor Brecheret (1894 - 1955). Tornou-se, com o tempo, uma escultora profissional de grande presença no circuito de arte. Isai passou, então, a também integrar o ambiente artístico da cidade, chegando a participar como diretor-tesoureiro do Museu de Arte Moderna de São Paulo e como membro do Conselho e também da diretoria da Bienal de São Paulo. Neste período Nelson encontrava-se nos Estados Unidos onde fora mandado para terminar o *high school* e ingressar numa faculdade de engenharia têxtil para dar continuidade aos negócios do pai. Após repetir três vezes o primeiro ano, ele retornou ao Brasil em 1953. Em seu ambiente familiar, viu-se cercado de artistas, críticos, intelectuais e grandes nomes do circuito artístico-cultural. Além disso, seus pais possuíam uma importante coleção de arte, com obras de Picasso, Chagall, Toulouse-Lautrec, Tarsila do Amaral, Volpi, entre outros. Despertado o interesse pelas artes plásticas, seus pais faziam de tudo para ajudá-lo e incentivá-lo. Em 1961, seu pai lhe conseguiu uma individual na Galeria São Luiz (a mais importante da cidade na época) sem nem sequer ter mostrado ao proprietário um portfólio de Nelson. E conseguiu também que Ryzard Stanislawsky, importante crítico da época, escrevesse no catálogo dessa mostra. Sobre essa ajuda, o artista comenta:

*Também fui aceito de cara em todos os salões paulistas, sempre com um premiazinho a reboque... A minha vida artística divide-se em AP e DP: antes e depois do pai. Foi DP que, então, começaram as recusas, polêmicas, etc. (...) (LEIRNER apud CHIARELLI, 2002: 31)<sup>96</sup>*

Com toda essa facilidade em entrar no circuito de arte, Nelson começou a questionar este próprio circuito e seu funcionamento. Em outro comentário, ele reflete:

*Aos poucos a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tenho visão do que fazia então e sei que era realmente ruim. 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 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 o seu trabalho. Era natural que comesse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi o meu começo (...) (LEIRNER, 1976 apud CHIARELLI, 2002: 32)*

---

<sup>96</sup> Nelson Leirner apud Tadeu CHIARELLI, *Nelson Leirner: arte e não Arte*, 2002, p. 31

Percebendo como o circuito de arte funcionava e consciente de suas brechas e falhas, Nelson criou uma produção contestadora, crítica e ao mesmo tempo irônica. Um dos seus trabalhos dos anos 1960 mais polêmicos e contestador foi *O Porco* (1967) (fig.42) junto ao que se seguiu a apresentação deste trabalho: o *Happening da Crítica*.

Em 1967 Nelson Leirner mandou para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal dois trabalhos que tinham materiais e formas diferentes, mas poéticas semelhantes. Os trabalhos eram *O Porco* (engradado de madeira envolvendo um porco empalhado com uma corrente que o ligava a um pernil do lado de fora do caixote) e *Tronco com cadeira* (um pedaço de tronco de árvore com uma silhueta de cadeira cavada nele e uma cadeira encaixada em oposição a essa silhueta) (fig.43), que receberam o título de *Matéria e Forma* e tinham como proposição geral discutir a transformação de um objeto natural em um produto industrial. Sobre a criação do Porco, Nelson comenta:

*O Porco morou comigo desde 1961. Ele estava em frente ao Cemitério da Consolação (região central de São Paulo), um taxidermista colocou aquele porco na vitrine de entrada. Todas as vezes que passava de carro por ali eu o via. Um dia entrei na loja e comprei aquele porco e ainda ganhei de brinde um ratinho empalhado – um agrado para quem levou um porco daquele tamanho (risos). E convivi com o porco e o ratinho (usado na obra Acontecimento, de 1965) em meu espaço de trabalho. Às vezes um objeto te fascina, você o adquire e acaba não usando. Aí aparece o Salão de Brasília, em 1967. Naquele momento achei que era possível fazer algo com o porco, ao mesmo tempo em que meu artesão trabalhava com a cadeira. Era um trabalho ligado à idéia do produto que a sociedade consumia. Ainda mais se lembrarmos que o pernil (que estava ligado ao porco empalhado por uma corrente) foi comido pelo pessoal que transportava o trabalho de caminhão (risos). Aí o trabalho já ganhou outro teor. (LEIRNER apud DANTAS, 2008: 51)*

Além da discussão sobre produto e sociedade de consumo, Nelson também comentava sobre a situação sócio-política e o clima de confinamento (em diversos sentidos) vivido na época:

*Com relação ao engradado, eu fiz ele sem folga nenhuma para acomodar o porco, de modo que as pessoas poderiam achar que ele estava vivo em um primeiro momento. Porque, imobilizado, só sobra a respiração para saber se ele está vivo. Isso me interessou no sentido do confinamento. Eu fazia apropriações tendo em vista a ditadura, sobretudo. E a corrente com o pernil era em função da idéia de Matéria e Forma. (LEIRNER apud DANTAS, 2008: 51)*



42. **Nelson Leirner.** *O Porco*, 1967  
 porco empalhado e engradado de madeira  
 83 x 159 x 62 cm  
 Coleção Pinacoteca do Estado, São Paulo



43. **Nelson Leirner.** *Tronco com cadeira*, 1967  
 tronco de árvore e cadeira de madeira

Sendo os trabalhos aceitos no salão, Nelson pensou nos artistas recusados nas Bienais que sempre reclamavam da recusa, mas ninguém contestava a aceitação. Então resolveu fazer o que ninguém havia feito. Como tinha uma ligação com o Jornal da Tarde devido ao contato com Ivan Ângelo e Murilo Felisberto (que tinham uma tendência de esquerda e apoiavam as ações de Leirner) indagou os critérios de seleção do salão publicando a seguinte nota no Jornal da Tarde do dia 21 de dezembro de 1967, acompanhada da foto da obra *O Porco*:

***Qual o critério?***

*O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar uma carta aos membros do júri de seleção com a seguinte pergunta: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”. Os críticos são Frederico Moraes, Clarival Valadares, Mario Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa. Diz Nelson: “É a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num Salão. (apud CHIARELLI, 2002: 106)*

Na história da arte houve diversos casos em que os artistas contestaram o júri de um salão. Afinal, é dado aos membros do júri o poder de julgar o que pode ser considerado arte e selecionar aqueles que podem fazer parte do circuito artístico e, talvez, encontrar seu lugar na História da Arte. Mas quais são os critérios usados neste julgamento e de onde vem este poder? Esta é a questão que Nelson quis explicitar. O seu grande diferencial ao questionar este júri foi o fato de ele ter sido aceito. Diferentemente, por exemplo, dos impressionistas que, recusados nos salões acadêmicos, criaram uma cooperativa e passaram a expor suas obras em locais alternativos. Outro exemplo é o caso de Duchamp que teve a *Fonte* recusada no Salão Sociedade dos Artistas Independentes e em contestação renunciou seu cargo no conselho da sociedade e escreveu posteriormente um artigo defendendo o ‘Sr. Mutt’ e sua obra. Nelson, assim como Duchamp, também mandou ao salão uma obra em que se apropriava de objetos do cotidiano, mas não só de objetos do tipo *readymade* como também de um ser natural que foi empalhado e de um produto perecível (o presunto, que acabou sendo consumido no caminho). Mas Leirner não precisou se defender, pois foi aceito. Mesmo assim questionou o julgamento do júri.

Do júri apenas Mario Barata, Frederico Moraes e Mário Pedrosa responderam publicamente.<sup>97</sup> Mario Barata, irritado, respondeu logo em seguida indicando algumas leituras

---

<sup>97</sup> Walter Zanini enviou uma carta ao artista e Clarival Valadares não respondeu.

de importantes críticos internacionais ao artista, tomando-o por inculto, não respondendo objetivamente à pergunta. Frederico Moraes respondeu em janeiro do ano seguinte num texto repleto de ironias, seguindo a linha do artista, a começar pelo título de seu artigo: *Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner*<sup>98</sup>. Em tal artigo, o crítico explicou sua posição por ter aceito a obra e apresentou sua visão sobre o que é arte, qual sua função e qual o papel do artista:

*A arte é, e sempre foi, provocação. A função da arte em relação à sociedade resulta clara: expressar a qualquer preço o que se esconde atrás do muro. O artista é o que arranca o véu, toda arte é violação, é uma regressão ilegal em relação à maturidade da sociedade industrial e superrepressiva, diz Jean Jacques Lebel.*

(...)

*À crítica aberta não interessa a obra em si, ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição e como ela foi resolvida. Para mim tudo é válido, tudo é passível de se transformar em arte: a vida, o próprio homem. Até o porco do Leirner. (MORAIS, 1975: 88-89)*

Mário Pedrosa respondeu em fevereiro de 1968, num longo artigo que acabou se tornando um dos textos mais importantes e conhecidos do crítico: *Do porco empalhado, ou os critérios da crítica*<sup>99</sup>. Pedrosa estabeleceu uma reflexão sobre as mudanças ocorridas nos critérios da crítica de arte e nos valores plásticos, estéticos e expressivos. Também comentou sobre o papel do crítico. Para ele, “cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução”<sup>100</sup>. Após essas reflexões, inseriu a obra de Leirner no contexto apresentado e indagou-se o porquê de sua interpelação:

*Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era “uma obra de arte”? Por que não fora “criada” ou não tinha originalidade? (...) Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos ready-made à La Duchamp. Quereria o jovem artista que o júri fosse negar validez (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de*

---

<sup>98</sup> Artigo publicado no Diário de Notícias, Rio de Janeiro, em 14 de janeiro de 1968.

<sup>99</sup> Artigo publicado originalmente em Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1968. Posteriormente o artigo foi republicado nos livros AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975 e FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

<sup>100</sup> Mário Pedrosa. *Do porco empalhado, ou os critérios da crítica*, 1968. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, 2006. p. 208

*consequências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética?*<sup>101</sup>

Percebemos por estas respostas que a crítica brasileira já estava apta a aceitar e a defender um tipo de obra tão peculiar como esta apropriação de Nelson, colocada no mesmo patamar dos *readymades* de Duchamp. Aliás, o IV Salão de Brasília foi um dos primeiros a introduzir a categoria Objeto no regulamento, o que demonstra o preparo para receber obra de tal tipo.

Apesar da atitude inovadora de Nelson, tanto em apresentar um animal empalhado e enjaulado como obra (sem nenhuma adição de elementos ‘plásticos’) como em interpelar publicamente o júri pela aceitação da mesma num salão, o artista não foi premiado. Os ganhadores dos prêmios do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal foram João Câmara (pois contribuiu para a “pintura brasileira com um elemento que lhe faltava: o valor descritivo do protesto social”<sup>102</sup>), Anchises Azevedo (com seus rolos de papel pintado) e Hélio Oiticica, que recebeu o Grande Prêmio.

No entanto, a cutucada que Nelson deu na crítica de arte foi tão profunda que perdurou por muito tempo e mais críticos entraram na história para defender suas posições, como Geraldo Ferraz, Walmir Ayala, Jacob Klintowitz e Quirino da Silva. Se sentindo obrigado a se posicionar sobre o assunto, Leirner publicou uma nova carta nos jornais:

*Membros do júri de premiação do Salão de Brasília e outros.*

*Como na natureza, O Porco também cumpriu o seu papel no Salão de Brasília. Quando o suíno, ainda em meu ateliê, apesar de empalhado, ganhava vida ao ser engradado, ao mesmo tempo em que do lado de fora ficava dependurado um presunto, notei que o espaço entre o animal e o produto industrializado caracterizava todo um processo social, no qual o espectador poderia tomar consciência de sua condição. Logo, não houve provocação no sentido de deboche, como muitos o querem, mas sim a tentativa de provocar uma conscientização da realidade do aqui-agora. A provocação era geral. O único meio de conhecer a extensão da reação seria por meio daqueles que julgavam a obra e a enfatizavam. Para tanto, utilizei-me do mesmo veículo que estes senhores utilizavam, visando somente tirar a obra do seu confinamento em Brasília. O envolvimento foi geral. (...) (LEIRNER apud CHIARELLI, 2002: 113)*

---

<sup>101</sup> Ibid. p. 210

<sup>102</sup> MORAIS, 1975: 90

Em sua carta, Nelson explica tanto a intenção de sua obra *O Porco* quanto a intenção da sua indagação via imprensa sobre os critérios da crítica. Numa atitude de jogador que faz seus movimentos já prevendo o movimento do outro, Leirner atingiu seus objetivos de falar de uma condição social ao maior número de pessoas possíveis usando um meio de comunicação de massa e o raciocínio de especialistas em arte. Notamos que o artista não apenas se apropriou de um porco empalhado mas inseriu os questionamentos de tal obra num veículo do cotidiano com grande circulação. Apropriou-se do próprio sistema de arte (em especial da crítica de arte) para questioná-lo. Tudo isso serviu para explicitar os mecanismos, tanto do sistema da industrialização de um produto natural e sua inserção na sociedade, quanto do sistema de arte, suas regras nem sempre cristalinas, sua política cultural, sua rede de cumplicidades, sua estrutura de poder.

Todos esses acontecimentos foram chamados pelo artista de *Happening da Crítica*: “porque o que estava acontecendo já não mais me pertencia” (LEIRNER, 2008: 51). O artista coloca-se aqui apenas como um propositor de uma situação, que saiu de seu controle e tomou vida própria. O *happening* foi feito pelos críticos em seus próprios veículos com suas próprias linguagens.

Assim como a *Fonte* de Duchamp, o debate provocado por Leirner tornou-se mais importante que o próprio objeto. *O Porco* foi posteriormente adquirido pela Pinacoteca do Estado, mas a obra *Tronco com cadeira* perdeu-se.

### 3.5 As inserções de Cildo Meireles

Cildo Meireles nasceu em 1948 no Rio de Janeiro, mas mudou-se com a família para Brasília quando ainda era criança. Lá, iniciou sua formação artística a partir dos 14 anos. Além do curso de desenho, Cildo mantinha-se informado dos acontecimentos artísticos através de periódicos nacionais e internacionais aos quais tinha acesso pela biblioteca da Universidade de Brasília. Em 1967, aos 19 anos, Cildo retornou ao Rio de Janeiro e passou a dividir um ateliê com o artista Raymundo Colares (1944-1986). No mesmo ano, Cildo visitou as exposições *Nova Objetividade Brasileira* e a IX Bienal de São Paulo. Em 1968, o artista entrou para a Escola Nacional de Belas Artes, mas não frequentou nem dois meses do curso. No entanto, freqüentava o bar da Escola que, juntamente com o bar do MAM, era o ponto de

encontro e de troca de idéias entre os artistas do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, Cildo começou a explorar outros procedimentos artísticos além do desenho. Sobre este período, o artista comenta:

*Na época, eu e Colares discutíamos sempre essa questão de poder fazer um trabalho que prescindisse da mão do artista para existir como trabalho. Eles poderiam ser feitos por outras pessoas (...) Em tese, os trabalhos dessa época levavam muito em conta essa questão da reprodutibilidade pelo outro. (MEIRELES, 2008: 127)<sup>103</sup>*

Em 1969 Cildo apresentou alguns trabalhos com essas características no *Salão da Bússola* como *Estudos para espaço, tempo e espaço/tempo* (1969) (fig.44) e *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968) (fig.45). Como comentado anteriormente nesta dissertação, o *Salão da Bússola* caracterizou-se por apresentar obras que testavam os limites das convenções artísticas e se enveredavam para uma arte mais conceitual. O curador Kynaston McShine, após ter vindo ao Brasil e ter visto tal salão, convidou alguns artistas brasileiros, dentre eles Cildo Meireles, para participar de uma exposição coletiva sobre arte conceitual em Nova Iorque. Tal exposição, intitulada *Information*, ocorreu entre dois de julho a vinte de setembro de 1970 no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) e foi uma das primeiras grandes exposições de arte conceitual do mundo e uma das poucas a incluir artistas da América Latina. Participaram da *Information* artistas como Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Hans Haacke, entre outros; e os brasileiros Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Guilherme Vaz. Cildo, que nesta época tinha apenas 22 anos mas já era visto como um dos mais destacados artistas da vanguarda brasileira, apresentou o trabalho, até então inédito, *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) que tomou forma como dois projetos: o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*. Sobre esse momento vivido por Cildo e sobre a criação de *Inserções...* o artista comenta:

*Eis o cenário: no centro-síntese da Western civilization – num momento especial de sua história – um artista brasileiro de 21/22 anos vê-se instado a produzir um trabalho que atentasse simultaneamente para três pontos:*

- 1. a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira, consequência em boa parte do*
- 2. American way of politics and culture e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os*

---

<sup>103</sup> Entrevista cedida à Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe (org.) *Arquivo Contemporâneo*, 2009



**44. Cildo Meireles. *Estudo para espaço/tempo*, 1969**

Texto datilografado sobre papel

Coleção particular



**45. Cildo Meireles. *Espaços virtuais: Cantos*, 1967-68**

Madeira, tela, tinta, piso de taco de madeira

Aprox. 305 x 100 x 100 cm

Série de 44 projetos

Coleção Galeria Luisa Strina

3. aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os readymades de Marcel Duchamp. (MEIRELES, 1995)<sup>104</sup>

Não somente Cildo produzia trabalhos que atentasse a esses três pontos como também quase toda a geração da qual o artista fazia parte. Podemos notar a questão sócio-política, a crítica antiimperialista e a busca por uma nova linguagem artística desde 1965, conforme já demonstrado nesta dissertação. Como o artista comenta: “quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas” (MEIRELES, 1979)<sup>105</sup>. Mas as formas da geração de Cildo apresentarem tais questões foram diferentes da geração anterior. Conforme nota o artista:

*Me lembro que entre 1968 e 1970 sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava; não estávamos mais trabalhando com metáforas (representações) de situações, mas com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se fazia tendia a volatilizar-se - e esta era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. (MEIRELES, 1975)<sup>106</sup>*

Foi reunindo todos esses pontos que Cildo criou suas *Inserções em circuitos ideológicos*.

As *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (fig.46) consistia na apropriação temporária de garrafas de vidro vazias da bebida, na adição de frases e instruções na superfície da garrafa e na devolução/inserção da mesma em seu próprio circuito (fábrica – vendedor/consumidor – fábrica). Hoje em dia, as maiores das garrafas de refrigerante são feitas de plástico sendo, portanto, descartáveis. Mas nos anos



46. **Cildo Meireles.** *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970

Garrafas de Coca-Cola, texto impresso  
Alt: 18 cm

<sup>104</sup> In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 108

<sup>105</sup> Entrevista cedida a Elias Fajardo da Fonseca. In: *Jornal O Globo*, 25 de abr. de 1979, p. 41

<sup>106</sup> Entrevista cedida a Antonio Manuel. In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 110

1970 as garrafas, feitas de vidro, eram retornáveis. Adquirir essas garrafas e colocá-las novamente em circulação era uma atividade comum e banal. Cildo, então, adquiriu algumas garrafas de Coca-Cola e aplicou sobre elas adesivos que continham diversas mensagens. Depois, o artista levava a garrafa de vidro ao forno (800º) para que a tinta vitrificasse, fazendo com que a informação adicionada se misturasse com o próprio logo da Coca-Cola e com os outros dados contidos originalmente na garrafa. Quando a garrafa estava vazia, a inserção de Cildo quase desaparecia. Mas quando a garrafa era enchida novamente, o contraste do líquido preto com as letras brancas tornava-as nítidas. Dentre as mensagens gravadas pelo artista, as mais conhecidas e usadas por ele foram a frase “YANKEES GO HOME!”<sup>107</sup> (fig.47) e o texto explicativo:

*INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS*

*1 – Projeto Coca-Cola*

*Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação.*

*C.M. 5 - 70*<sup>108</sup>

A frase “YANKEES GO HOME!” nos remete a um slogan publicitário, tanto pela condensação quanto pela facilidade retórica. Cildo se apropriou de um símbolo extremo do capitalismo, do consumo e da dominação cultural norte-americana, a Coca-Cola, e reverteu seu sentido ao apontar e criticar essas características. Ele manda enfaticamente os norte-americanos voltarem para casa e demonstra a ideologia contida num simples consumo da bebida. Já o texto explicativo apresenta o projeto e, como um sintético manual de instruções, ensina como dar continuidade a ele, como reproduzi-lo. Ao final, Cildo coloca suas iniciais e a data do projeto: maio de 1970<sup>109</sup>.

Após aplicar as mensagens, Cildo trocava as garrafas vazias em bares e padarias, devolvendo-as a sua circulação. As garrafas eram então lavadas e enchidas novamente nas fábricas, retornando ao consumo, percorrendo livremente a cidade, mas agora criticamente.

O trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* surgiu a partir de um texto escrito por Cildo, em abril de 1970, no qual apresentava tais pontos:

---

<sup>107</sup> Algumas garrafas apresentam a mesma frase, mas em letras minúsculas e com uma vírgula após a palavra *yankees*: “*yankees, go home!*”

<sup>108</sup> Algumas garrafas não contêm a palavra “informações”. Cildo também fez uma versão em inglês deste mesmo texto.

<sup>109</sup> Data constante nas garrafas independentemente da data efetiva de cada impressão.



**47. Cildo Meireles.**

*Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, 1970*

Garrafas de Coca-Cola,  
decalque em *silk-screen*

Alt: 18 cm

**Foto:** Edouard Fraipont

**Cortesia:** Galeria Luisa Strina,  
São Paulo

1. existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos);
2. esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções em sua circulação;
3. isso ocorre sempre que as pessoas os deflagrem. (MEIRELES, 1975)<sup>110</sup>

O artista constata a existência de circuitos na sociedade e deflagra a ideologia veiculada neles. Encontra brechas num sistema que aparentemente é perfeito e torna visível a noção de circuito, abstrata e invisível por definição. Cildo “rompe a máscara da ilusão e dá forma à verdade” (COUTINHO, 1979)<sup>111</sup>. Como afirma BOURRIAUD (2009: 31)<sup>112</sup>:

*A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. (...) Os artistas procuram rematerializar (...) funções e (...) processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vida. Não como objetos, o que significaria cair na armadilha da reificação, mas como suporte de experiências: a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida.*

O artista traz à luz o que a sociedade havia escondido e propõem estratégias de neutralização da propaganda ideológica da indústria ou do Estado. Como ele aponta:

*É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função da arte e anestesia como função da indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, porém alienante (alienado). (MEIRELES, 1975)<sup>113</sup>*

Tanto para Cildo, como para Bourriaud, a função da arte é trazer à consciência funções e processos que foram perdidos ao longo do caminho pela sociedade do consumo. Para Cildo, nada mais lógico do que atacar a indústria do consumo e demonstrar sua ideologia alienante através de um de seus maiores símbolos: a Coca-Cola. Afinal, “desenvolvimento industrial, imperialismo ianque, progresso tecnológico, *fast-food*, e publicidade massiva, tudo era coca-cola, essa festa do consumo” (FREITAS, 2007: 84). Para a operação de neutralização e consciência ideológica ser eficaz, o caráter da inserção nesse circuito tinha que ser de contra-

<sup>110</sup> Entrevista cedida a Antonio Manuel. In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 110

<sup>111</sup> Frase retirada do documentário *Cildo Meireles*, de Wilson Coutinho, 1979

<sup>112</sup> *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, p.31

<sup>113</sup> Entrevista cedida a Antonio Manuel. Op. cit., 2000: 112

informação. O que interessava era criar um ruído no corpo social, para subverter o sentido, desestabilizar o efeito esperado, romper com o automatismo e levar à reflexão. *Projeto Coca-Cola* é um trabalho auto-reflexivo, uma forma de consciência voltada para si mesma, questionando seu próprio circuito, sua função e seus próprios limites.

Ao operar com sistemas cotidianos de troca, inserindo num objeto de circulação em massa uma contra-informação que levava a uma auto-reflexão, e propondo a reprodução e continuação dessa inserção por outros, o artista estava adotando uma espécie de estratégia de guerrilha, usando a rede como meio. Tal proposta pode ser comparada à estratégia clandestina de guerrilha do líder brasileiro Carlos Marighella, que escreveu: “as táticas de rua são usadas para lutar contra o inimigo nas ruas, utilizando as massas contra ele. (...) Essa operação de guerrilha é chamada ‘rede dentro da rede’” (MARIGHELLA, 1970 apud HERKENHOFF, 2000: 48)<sup>114</sup> Essa relação torna-se mais explícita em outra instrução inserida por Cildo nas garrafas de Coca-Cola: a de como se fazer um coquetel molotov (fig.48). Coquetel molotov é uma espécie de bomba caseira, uma arma incendiária composta por um líquido inflamável (geralmente gasolina) colocado no interior de uma garrafa de vidro e um pano embebido neste mesmo líquido, que funciona como um pavio. Tal arma é amplamente usada em protestos e guerrilhas urbanas. Cildo Meireles, ao adicionar um diagrama de um coquetel molotov num objeto que pode ser usado como matéria-prima para construí-lo, relaciona seu trabalho a uma ação tática clandestina de resistência.

O artista, então, propõe uma integração da prática artística com a social. Num contexto de extrema repressão e censura, ele encontrou um meio, impossível de ser controlado, para exercer a liberdade de expressão e sabotar as ideologias do Estado e do capitalismo. Apesar da existência do dado político em seu trabalho, Cildo afirma:

*Ao trabalhar com obras que podem ser consideradas como tendo assumido esta dimensão política, antes de mais nada fazia um trabalho de arte. Então as questões de linguagem me interessavam tanto quanto a particularidade da abordagem. Ou seja: procurei nunca ser linearmente político nunca fazer panfletarismo.* (MEIRELES, 1994)<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 48

<sup>115</sup> Entrevista cedida a Evandro Salles e Severino Francisco. In: III Fórum Brasília de Artes Visuais. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 set. 1994. p. 14



**48. Cildo Meireles.**

*Inserções em circuitos  
ideológicos: Projeto Coca-Cola,  
1970*

Garrafas de Coca-Cola, decalque  
em *silk-screen*

Alt: 18 cm

**Foto:** Edouard Fraipont

**Cortesia:** Galeria Luisa Strina, São  
Paulo

Ainda sobre o dado político contido no trabalho, Cildo relembra que:

*Alguns artistas brasileiros sentiram-se obrigados a fazer trabalhos políticos engajados na época, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos, como os meus. Sempre procurei deixar claro que isso era uma escolha pessoal. Expressava minhas crenças e respondia, também, às exigências do trabalho de arte que tentava produzir. Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político. (MEIRELES, 2000)<sup>116</sup>*

Percebemos, por essas afirmações do artista, que seu maior interesse estava relacionado a aspectos artísticos, a questões sobre a linguagem e o objeto de arte. Esse interesse se torna mais claro em outra mensagem adicionada pelo artista nas garrafas de Coca-Cola: “QUAL É O LUGAR DO OBJETO DE ARTE?”<sup>117</sup>. Cildo estabeleceu uma discussão com aquilo que considerava o mais fascinante e importante projeto ocorrido no interior da História da Arte: os *readymades* de Duchamp. O artista francês questionou a linguagem da arte, demonstrou a anestesia provocada pelo circuito artístico, mas não agiu sobre ela. Em 1970, momento de grande efervescência da arte conceitual, os artistas em geral não criavam mais através do ‘artesanato manual’. A fonte geradora da arte havia se deslocado da mão para o cérebro. Cildo via nesse deslocamento uma lição mal aprendida. Em um texto apresentado no debate *Perspectiva para uma arte brasileira*, ocorrido no final de abril e início de maio de 1970 no MAM do Rio de Janeiro, afirmou:

*O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usar mais as mãos. (...) Como se nesse exato momento, a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral. Se a interferência de M. DUCHAMP foi ao nível da Arte (...), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de DUCHAMP teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte, não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno de Pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura. (MEIRELES, 1970)<sup>118</sup>*

---

<sup>116</sup> Entrevista cedida a Gerardo Mosquera. In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 15

<sup>117</sup> O artista também fez uma versão em inglês desta pergunta: WHICH IS THE PLACE OF THE WORK OF ART?

<sup>118</sup> Texto datilografado, folha única. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1970

Tentando ir além do *readymade* e realizando uma interferência mais política/cultural do que estética, Cildo propôs fazer o caminho inverso ao dos *readymades*: “não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial” (MEIRELES, 1995)<sup>119</sup>, ou seja, ele retirou o objeto de arte de seu meio e o inseriu no cotidiano, disfarçado de objeto industrial. Colocou a garrafa de Coca-Cola/objeto de arte circulando na cidade como um *graffiti* móvel, provocando nesta ação a questão do lugar do objeto de arte. A eficácia do trabalho e de todas as questões que apresenta depende de sua circulação fora do circuito artístico. No momento em que a garrafa ‘alterada’ deixa de circular, ela vira apenas um souvenir e o trabalho perde seu sentido. A obra *Inserções...* é uma **operação**, um ato de comunicação, e não um objeto. Mas apesar de, por um lado, negar completamente o circuito de arte, por outro dialogava e se confrontava com a própria história do objeto de arte. Ao levar o *Projeto Coca-Cola* para uma instituição de arte, Cildo criou uma estratégia formal. Muitas ações conceituais resultam em registros fotográficos, que posteriormente são expostos nos museus. Cildo Meireles optou por expor os próprios objetos como **exemplos** da ação. Para tanto, utilizou-se de todas as convenções artísticas. Elaborou um quadro estético, contendo noções de equilíbrio, harmonia e simetria, ao apresentar três garrafas<sup>120</sup> dispostas linearmente uma ao lado da outra, sendo uma garrafa cheia, outra pela metade e a última vazia (fig.49). Tal disposição apresenta o projeto de forma didática e artística ao mesmo tempo.

Este retorno ao circuito de arte faz parte da estratégia do trabalho e de sua inteligência poética. Como aponta FREITAS (2007: 93-94):

*Funcionando como alegoria das inserções nos sistemas de troca, o trabalho denunciava de um lado os limites de intervenção da arte no corpo social. Mas, de outro, contudo, agora em pleno meio artístico, ele passava a ter chances reais de repercutir – ‘artisticamente’ - como um gesto-exemplar.*



49. Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970

Garrafas de Coca-Cola, texto impresso  
Alt: 18 cm

<sup>119</sup> In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 108-109

<sup>120</sup> Existem versões mais atuais em que Cildo dispõe linearmente sete garrafas que vão gradualmente do cheio (primeira garrafa) ao vazio (última garrafa).

A eficácia transformadora do trabalho no corpo social era evidentemente utópica, mas dentro do circuito artístico o trabalho ganhava mais força, tanto por apresentar uma possibilidade de ação e de liberdade de expressão face às circunstâncias políticas, quanto por questionar a linguagem e o próprio circuito de arte. Além de discutir o lugar do objeto de arte, Cildo trabalhou também com a idéia de dissolução da figura do artista. Não apenas por trabalhar com a apropriação de objetos já prontos, mas por pregar o anonimato em seu projeto. Afinal, a obra em si, como ação, só existe na medida em que outras pessoas a pratiquem. Ela coloca em xeque a questão da autoria. “A minha aspiração é que o autor deste trabalho, enquanto sujeito, seja o maior número possível de pessoas”, afirma Cildo (MEIRELES, 2006)<sup>121</sup>. Sua idéia principal é que o trabalho pudesse ser facilmente recriado por qualquer pessoa, sendo contra a idéia de propriedade. Mas, embora pregasse o anonimato e questionasse a autoria, Cildo, de certa forma, assina as garrafas ao colocar suas iniciais e a data de criação do projeto. Existem discrepâncias entre a idéia de uma ação e a ação em si. Outra divergência apresentada em *Inserções...* ocorre em relação ao mercado. Como já comentado, a obra é um processo, uma ação. Os objetos são apenas exemplos dessa ação. Quando um colecionador compra o objeto, ele está negando a eficácia da obra, que é circular. Ele está trabalhando com o resíduo, com um *souvenir*. Cildo criticava o estatuto de mercadoria da obra e afirma nunca ter vendido o trabalho, apenas presenteou pessoas, mas sabe da existência de comercialização do mesmo. Para o artista, era primordialmente necessário substituir a noção de mercado pela de público. Sobre isso, comenta:

[Me lembro que entre 1968 e 1970] *Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Jogava-se tudo no trabalho, que visava um número grande e indefinido de pessoas; esta coisa chamada público.*

*Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela parte do público que teria poder aquisitivo. As Inserções em circuitos ideológicos nasceram da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado.* (MEIRELES, 1975)<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Entrevista cedida a Fernando Oliva. In: *BRAVO! Online*, 2006. Disponível em <www.bravonline.com.br>. Acesso em: 12 jul. 2006.

<sup>122</sup> Entrevista cedida a Antonio Manuel. Op. cit., 2000: 110

Para Cildo Meireles, o público da arte é atemporal, sem face, amplo e indefinido. Interessava a ele atingir esse público de maneira direta, sem passar pelo controle de nenhuma instituição. Mas, como vimos, também fazia parte da estratégia do projeto sua inserção no circuito artístico.

No mesmo mês em que Cildo apresentou as *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* na exposição *Information*, também as exibiu em solo brasileiro, na exposição *Agnus Dei*, que ocorreu na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. *Agnus Dei* foi uma soma de três mostras individuais e sucessivas, realizadas por Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles, entre os meses de junho e julho de 1970. Cildo expôs entre os dias 8 e 17 de julho. Logo em seguida, no dia 18 de julho, o crítico Frederico Morais abriu na mesma Petite Galerie a exposição relâmpago<sup>123</sup> *A Nova Crítica*, com obras de sua autoria. Sobre o mote de sua exposição, o crítico comenta:

*Apesar de estarem ‘com a língua do lado de fora’, diante dos novos caminhos percorridos pela arte atual, os críticos permaneceram na sua posição autoritária e distante. Raríssimas vezes procuraram responder ao desafio proposto pelos artistas, lançando mão de novos recursos e novos materiais, visando, inclusive um diálogo novo com a arte, matéria de sua reflexão.* (MORAIS, 1975: 105)

Frederico Morais procurou fazer da crítica um ato criador. Colocou-se no mesmo grau de igualdade dos artistas e criou obras-comentários. Para cada trabalho apresentado anteriormente pelos artistas na *Agnus Dei*, Morais criou outra obra que servia como crítica à primeira, fazendo da crítica uma experiência estética. Em referência ao *Projeto Coca-Cola*, o crítico espalhou 15 mil garrafas vazias de Coca-Cola (que foram gentilmente cedidas e transportadas pela própria empresa) pelo chão da galeria, formando um tapete sobre o qual o espectador deveria caminhar (fig.50). Além do chão, Morais construiu uma parede com pilhas de engradados da bebida. Finalizando, inseriu apenas duas garrafas do



50. Exposição *A Nova Crítica*, 1970

<sup>123</sup> A exposição durou apenas quatro horas.

*Projeto Coca-Cola*, que acabaram sendo dissolvidas entre as 15 mil garrafas comuns.

Questionado sobre como vê a obra-comentário de Frederico Moraes, Cildo Meireles respondeu:

*Eu vejo como uma homenagem. Foi a única crítica que a exposição teve e, de uma certa maneira, acho que ele pretendeu didatizar o que seria a compreensão dele sobre o trabalho. Um chão coberto com garrafas de coca-cola aponta para uma desproporção em termos de escala, que tornaria quase invisível o objeto. Você estaria na posição do público em relação ao trabalho, apenas um ou outro teria a curiosidade de pegar a garrafa certa e ver. Talvez isso acabe apontando para um grau de ineficiência imediato, mas que não me preocupava. (MEIRELES, 2006)<sup>124</sup>*

Moraes apontou para a ineficiência do projeto em questão da escala. Mas para Cildo, o que importava é que o projeto era ao menos factível. Uma das principais idéias do trabalho era dar voz a uma individualidade frente a uma macroestrutura. Tratando de questões como o confronto entre o indivíduo e o capitalismo, possibilitar que a expressão desse indivíduo tivesse uma circulação muito grande, em macro-escala. Pensando nessa escala de individualidade, o projeto de Cildo cumpre seu papel. Outra importante característica do trabalho é que ele não é impositivo. Quando o artista aplica suas frases na garrafa, está exercendo a sua individualidade. Outras pessoas podem fazer suas inserções e pensar completamente diferente do artista. Afinal, o projeto é aberto à expressão pessoal de qualquer indivíduo. Um caso de inserção conhecido foi do artista Antonio Manuel. Na sua obra *Isso é que é* (fig.51), de 1975, a imagem central do flan mostra o artista urinando dentro de uma garrafa de Coca-Cola. Na mesma imagem é possível ver os críticos Frederico Moraes e Mário Pedrosa, e os artistas Dionísio Del Santo e Jackson Ribeiro, todos pisando sobre as garrafas de Coca-Cola da exposição *A Nova Crítica*. Abaixo dessa imagem é possível ler o texto:

*Isso é que é: o seu fabricante na cor azul, lembra a coca-cola do Décio Pignatari e o sentido do círculo em aberto que se fez em torno da multi-bola. Cildo Meireles, "Inserções em circuitos ideológicos", gravar nas garrafas de coca-cola opiniões críticas e devolvê-las à circulação. "Por uma nova crítica" Frederico Moraes usou uma linguagem não-verbal, encheu a galeria com garrafas de coca-cola tamanho médio. Mário Pedrosa me propõe reembalar a coca-cola com mijo e devolvê-la ao consumo. Um círculo de Inserção de crítica e reembalagem. P.S. Isso é que é, além de suas implicações óbvias, é*

---

<sup>124</sup> Entrevista cedida a Thaís de Souza Rivitti. In: RIVITTI, Thaís de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*, 2007. p. 76

*dedicado às moças masturbadoras que foram parar no hospital, presas a garrafa de coca-cola por motivos de vácuo. Antonio Manuel, outubro de 1975.*



51. **Antonio Manuel.** *Isso é que é*, 1975

Flan

54,5 x 38,5 cm

Coleção Frederico Morais

Tal obra de Antonio Manuel faz menção a uma suposta inserção, proposta por Mário Pedrosa ao artista, devolvendo à circulação uma garrafa de Coca-Cola cheia de sua própria urina.

Como mencionado anteriormente, o trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* teve dois projetos: o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*. O *Projeto Cédula* foi a segunda etapa de *Inserções...* e trabalhava com a mesma idéia e conceitos. Nele, o artista se apropriava temporariamente de cédulas de dinheiro, carimbava sobre elas mensagens e instruções, e depois as reinseria em seu próprio circuito. Para Cildo, o *Projeto Coca-Cola* é uma metáfora do *Projeto Cédula*, que é muito mais amplo e abrangente. O artista realizava suas inserções em notas de baixo valor, que

circulam mais e cumprem prioridades muito maiores que o refrigerante, atingindo uma parcela maior da população. Por este motivo, tal projeto era muito mais eficaz e muito mais simples de ser reproduzido também. Se o *Projeto Coca-Cola* tratava mais da questão do indivíduo em relação ao capitalismo, o *Projeto Cédula* estava relacionado ao confronto entre o indivíduo e o Estado.

A mensagem inserida por Cildo que ficou mais conhecida foi a pergunta: *QUEM MATOU HERZOG?* (1975) (fig.52). O artista, exercendo sua individualidade contra o Estado, fez circular uma pergunta que tocava no âmago do regime militar. Como comentado no início deste capítulo, o jornalista Wladimir Herzog havia sido morto por tortura numa prisão militar, mas sua morte foi anunciada oficialmente como suicídio. Perguntar quem matou Herzog era

extremamente incômodo ao Estado, ao mesmo tempo em que era ameaçador a uma população amedrontada. Mas ninguém guardaria ou destruiria o dinheiro para esconder a dúvida.

Os dois projetos de *Inserções em circuitos ideológicos* demonstraram serem factíveis, eficazes em uma escala individual e incapazes de serem controlados. Para serem eliminados da mídia que utilizavam, a própria mídia teria de ser destruída, reprimir tais inserções significaria eliminar as bases mesmas do sistema capitalista. Para Cildo Meireles, arte é um território de liberdade.



52. **Cildo Meireles.** *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula*, 1970

Carimbo de borracha sobre cédulas

Dimensões variáveis

Coleção do New Museum of Contemporary Art, Nova Iorque

### 3.6 Os jornais de Antonio Manuel

Antonio Manuel nasceu em Avelãs de Caminho, Portugal, no ano de 1947, mas mudou-se com a família para o Brasil em 1953, fixando-se no Rio de Janeiro. Quando jovem, passou a freqüentar diariamente a Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde conheceu o artista Raymundo Colares. Também ia com freqüência ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde estabeleceu os primeiros contatos com Ivan Serpa e Hélio Oiticica.

A partir de 1966 começou a explorar o jornal como suporte e matéria para seus trabalhos. Em 1967, aos 20 anos de idade, participou da 9ª Bienal de São Paulo, recebendo o prêmio aquisição por um de seus desenhos a nanquim sobre jornal. No mesmo ano realizou sua primeira exposição individual na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, e participou, com uma de suas interferências sobre jornal, da obra *Tropicália*<sup>125</sup> a convite de Hélio Oiticica. Hélio desempenhou um importante papel na obra e na vida de Antonio Manuel. “Foi Hélio que me abriu para questões como a apropriação ou para os seus parangolés. Ele e Rogério Duarte faziam já estas coisas...” (MANUEL apud COUTINHO, 1985), comenta o artista.

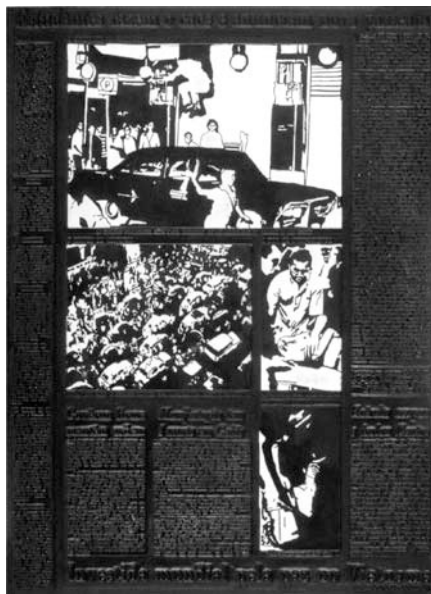
Partindo do desenho sobre as folhas de jornal, Antonio Manuel passou a explorar outros suportes, mas trabalhando sempre com o mesmo veículo. Como a folha de jornal é muito frágil, Antonio passou a ir às oficinas do *Jornal do Brasil*, onde pedia para que reimprimissem em papel Fabriano um exemplar já publicado do jornal. Tal papel, mais durável, permitia que ele trabalhasse com tintas mais aguadas. O processo de interferência era similar ao anterior: com nanquim, anulava algumas notícias e imagens, e iluminava ou acrescentava outras. O *Jornal do Brasil* havia sido reformulado graficamente pelo artista Amilcar de Castro, artista que tinha feito parte do grupo neoconcreto. Antonio Manuel, que se interessava pelo movimento, passou “a ver nos jornais uma estrutura concreta e neoconcreta aliada à transformação do vivido em imagens e verbos” (MANUEL, 1999: 29).

Depois desta etapa, o artista encontrou um outro suporte: os *flans*, espécie de cartão plastificado em alto e baixo relevo, que eram matrizes das quais se faziam o chumbo que ia para a rotativa para a impressão do jornal. Depois dos jornais serem impressos, os *flans* eram jogados fora. Antonio Manuel passou a freqüentar, de madrugada, as oficinas de diversos jornais para recolher e selecionar os *flans* antes que estes fossem para o lixo. Quase todos que

---

<sup>125</sup> Exposta na mostra. *Nova Objetividade Brasileira* em 1967

selecionava eram relativos à idéia da violência de rua. É o caso, por exemplo, da série de *flans* sobre o movimento estudantil de 1968 (fig.53) que hoje, além da conotação estética, tornaram-se importantes documentos históricos.



53. **Antonio Manuel.** *Estudantes fazem o caos e anunciam nova passeata, 1968*

Flan

51 x 37 cm

Ivan Chagas Freitas, um amigo de Antonio Manuel que gostava de arte e que tinha sido aluno de Ivan Serpa, deu um salvo-conduto ao artista para que ele desenvolvesse seu trabalho no jornal de seu pai, o jornal *O Dia*. A partir do momento que conseguiu maior liberdade nas oficinas dos jornais, o artista passou a produzir seus próprios *flans*, criando manchetes e imagens. Sobre esse processo de criação, o artista relata:

*Fazia as matérias em casa, ia para a oficina e batia o texto a máquina, como se fosse funcionário do jornal. Três a dez operários trabalhavam comigo. Algumas vezes o diagramador tinha de se virar para encaixar minhas 'notícias'. Discutíamos até a proporção das letras para que o texto coubesse nas páginas. O grande barato era que o meu jornal ficasse exatamente igual ao original, acrescido apenas dos elementos poéticos que criava. (MANUEL, 1999: 36)*

Juntamente com a criação dos flans, Antonio Manuel passou a se apropriar das primeiras páginas dos jornais a serem impressos e alterá-las, inserindo manchetes, imagens e legendas criadas por ele, mas mantendo o restante igual ao original. Essas novas capas *Clandestinas* eram então impressas, numa tiragem de 200 a 300 exemplares, e distribuídas nas bancas.

*A idéia era fundir o meu jornal com o jornal do dia, sem nenhuma diferença entre um e outro. É a maneira de introduzir um elemento de arte dentro de um processo industrial de jornal, logo na primeira página, no rosto do veículo. (...) Era assim um lado marginal, clandestino dentro da própria estrutura de um veículo industrial de massa. (MANUEL, 1984: 45)*

O crítico Paulo Venancio Filho ligou esse processo de criação de Antonio Manuel às colagens cubistas. Antonio Manuel não introduziu, como os cubistas, uma página de jornal na arte, mas introduziu a arte na página de jornal. “Antonio Manuel como que conecta essa ação

plástica ao *ready-made* de Duchamp; é o objeto visual total página de jornal que está em jogo, apropriado e transformado. Se a página de jornal é um *ready-made*, o fato também o é” (FILHO, 2007: 21)<sup>126</sup>. Apesar dessa comparação de Paulo Venancio ser pertinente ao analisarmos o objeto, podemos também enxergar a ação de Antonio Manuel como a de Cildo: um inverso do *readymade*; a arte atuando no universo industrial. O elemento arte inserido no sistema industrial provocava uma subversão de sua estrutura. Alterava o próprio jornal e a sua recepção pelo leitor.

Desta série de *Clandestinas*, o artista produziu por volta de 10 jornais nos quais introduziu notícias homenageando pessoas que conviviam com ele ou eventos ligados à arte e sua própria produção. Alguns jornais foram produzidos entre maio e julho de 1973 e outros em 1975. A primeira *Clandestina*, de 26 de maio de 1973 (fig.54), trazia a manchete *Confusão no MAM: pintor mostra pos-arte*, acompanhada de uma foto de sua ação *O Corpo é a obra* (1970) e da legenda:

*pintor não pinta – estremeceu e entrou em transe – pintar é velho – agora o negócio é mostrar a coisa viva – quase põe fogo no museu de arte moderna – o bode preto fedia – o mato estava podre – duas velhotas desmaiaram.*

Essa *Clandestina* faz referência a uma performance na qual o artista apresentou seu corpo nu como obra de arte no MAM do Rio de Janeiro em 1970. Na verdade o artista havia inscrito no Salão Nacional de Arte Moderna seu corpo como obra, mas havia sido recusado. Mesmo assim, na abertura da mostra ele se apresentou e se despiu. “Me despi para mostrar que a obra se faz independente de júri, de salões, de qualquer coisa”, comenta o artista. “Eu queria mesmo neste salão era questionar o júri, questionar a arte e perguntar o que era arte e o que não era. Decidi por isso não utilizar qualquer suporte. Eu próprio era a obra. Fui lá e me apresentei como tal”, complementa (MANUEL, 1975)<sup>127</sup>. Por causa dessa performance, Antonio Manuel foi proibido de participar de salões e mostras oficiais por dois anos. O artista fez referência a esta mesma ação em outra *Clandestina*, do dia 26 de junho de 1973 (fig.55). Esta apresentava a manchete *Deu a louca: homem apresenta-se nu no museu – como obra de arte*, acompanhada de sua foto nu, sem tarja de censura, e da legenda:

---

<sup>126</sup> Paulo Venancio Filho. Ato/Fato. In: MANUEL, Antonio. *Fatos Antonio Manuel*, 2007: 21

<sup>127</sup> Entrevista cedida a Francisco BITTENCOURT. In: A arte abrange tudo. É uma experiência vital. *Vida das Artes*, 1975: 12

# Tabela de aumento dos benefícios no INPS

Percentuais de aumento em decorrência das novas regras do salário mínimo — 16 por cento até maio de 1972 — Majoração em 10 por cento a partir de agosto próximo e paga em setembro (Gazeta do Sul, 10)

# CONFLITOS E MORTES NA ARGENTINA

Tempestade assassina em 1972 de guerra — Violência desenfreada nas ruas de Buenos Aires, matando a cada hora de morte — Anúncio que o presidente argentino — Anúncio que o presidente argentino — Anúncio que o presidente argentino (P. 17)

## Confusão no MAM

# PINTOR MOSTRA POS - ARTE

Redação: CRACIA FREITAS

Director: OTTON PAULINO



**O DIA**  
O JORNAL DE MAIOR CIRCULAÇÃO DO PAÍS

CD e PJ  
50  
CENTAVOS

Redação e Administração: Rua Riachuelo, 515. Tel.: 322-7751 — Telex 701  
ANO XLII Dia de Ilustração, sábado, 26 de maio de 1972 N. 1.881

## Bandido milionário esconde o tesouro

Alvo fatídico

Maria das Graças Lemos temerária foi ao alvo do crime de sua residência, com um rifle calibre 32, tentando acertar em uma lata. Vários tiros foram dados, mas sem efeito. Foi atingido a menina ANTONIA, de dois anos e meio, que passou por um bom tempo de coma. A criança morreu no hospital e sua mãe, ELIZABETH CRUZ, em pânico, está pedindo justiça. (Página 11)



Facada de misericórdia

Um bandido assassinou um filho de dois anos, em um apartamento, com uma facada de misericórdia. O crime ocorreu no bairro de São Paulo, onde o bandido estava escondido. O filho morreu instantaneamente. (Página 11)



Alto do crime — assassinato e prisão — Contar a história — O crime ocorreu no bairro de São Paulo, onde o bandido estava escondido. O filho morreu instantaneamente. (Página 11)

## Bala de rifle matou menor

Proibido policial cabeludo no Estado de Rio

Polícia, hoje, tem uma lista com nomes de pessoas — Invasão policial na região — Invasão policial na região — Invasão policial na região (P. 17)

Cang do Cabeção mata mais dois

Um bandido do Estado de Rio — Um bandido do Estado de Rio — Um bandido do Estado de Rio (P. 17)

Mecânicos do espaço estão consertando Skylab

Depois de um trabalho árduo, os técnicos estão consertando o Skylab. O trabalho foi realizado com sucesso. (Página 11)

# CHIQUINHO CONTRA A BOLÍVIA

Um jogador brasileiro, chamado Chiquinho, está sendo considerado para a seleção brasileira. O jogador é muito bom e está sendo considerado para a seleção brasileira. (Página 10)

## Sambista achou 65 milhões e devolveu

A polícia de São Paulo achou 65 milhões de reais em um apartamento. O dinheiro pertence a um empresário estrangeiro. A polícia devolveu o dinheiro para o empresário. (Página 11)



55. Antonio Manuel. *Clandestinas*, 1973

Jornal

Coleção de Arte da Cidade, São Paulo

56. Antonio Manuel. *Clandestinas*, 1973

Jornal

Coleção de Arte da Cidade, São Paulo



*Cabeludo, magro e chupado apresentou-se nu em pelo ao júri do Museu de Arte Moderna – queria ser aquisição – passaria a viver no museu – com cama, casa e comida – o júri espantou-se – recusaram a obra – telefonaram pro Pinel – a obra recusada saiu nua do museu muito triste – deu a louca no júri – todos foram internados no hospital dos conservadores do estado da moral.*

Abaixo de sua foto nu, o artista inseriu a frase *Adalberto para vice-presidente*. Supõe-se que essa frase faça referência à notícia que continha na capa original daquela edição do jornal. Isso pode ser averiguado porque o artista editou outra versão para o mesmo original (fig.56). Essa outra versão continha a manchete *Chiqueiro insuportável: abajo el puerco intelectual*, trazia uma foto de Antonio Manuel junto ao crítico argentino Romero Brest e a legenda:

*Intelectual não presta – foi constatado carne podre – após conferência estudantes passam muito mal – consultaram médicos intelectuais – doença agravou-se – foram a um curandeiro e o mal foi resolvido – curandeiro cura qualquer mal – dos pés a cabeça – crítico e artista berram contra o porco intelectual – contra o formalismo e a falta de criatividade – Na foto Antonio Manuel e Romero Brest no momento de contemplação e recebimento do espírito criador.*

Abaixo da foto de Antonio Manuel encontra-se a foto de Chaga Freitas, governador da Guanabara e dono do jornal *O Dia*, entregando uma medalha ao general Adalberto Pereira dos Santos, indicado por Médici à vice-presidência. Daí a frase *Adalberto para vice-presidente* presente na outra edição. Percebemos o tom de ironia e de crítica nas associações entre a nudez revelada de Manuel e a frase/campanha, e entre a ligação do dono do jornal, aquele que decide e controla a notícia que será publicada, e os militares. Antonio Manuel usou um veículo para denunciar as ideologias contidas neste mesmo veículo. Seu trabalho nos faz pensar no jornal enquanto empresa, com suas implicações econômicas e políticas. Nos faz questionar a quem pertence essa empresa e o que ele representa na ordem geral das coisas em nosso país.

Dentre as outras *Clandestinas*, vale destacar a que fez em homenagem póstuma a Ivan Serpa (fig.57). Editado em 29 de maio de 1973, o exemplar trazia, junto à foto de Ivan, a manchete: *Pintor ensina Deus a pintar*. Antonio Manuel conta que tal idéia utópica foi proferida pelo padre que rezou a missa de 7º dia de Serpa. Abaixo dessa manchete lia-se o enunciado: *Causa espanto no hospital o homem da pele colorida*. Misturando ficção e

realidade, o artista se aproveitou de tal enunciado, que fazia parte da versão original do jornal, criando uma correlação perfeita com sua manchete. A foto de Ivan Serpa trazia a legenda:

*ivan serpa aqui na terra comeu por muito tempo o azul – provava também o vermelho e o amarelo sendo seu fraco o azul – tinha gosto de dentifrício – força misteriosa levou-o a ensinar deus a pintar.*



57. **Antonio Manuel.** *Clandestinas*, 1973

Jornal

Coleção de Arte da Cidade, São Paulo

O artista não trabalhou apenas com a apropriação de um veículo e a inserção de fragmentos no jornal. Ele também se apropriou das notícias, dos fatos já existentes neste jornal. É preciso fazer uma leitura do conjunto para tentar resolver o enigma que o artista cria ao entrelaçar ficção e realidade. Como colocaria Danto<sup>128</sup>, o artista não está criando uma notícia jornalística, está usando a maneira como o jornal apresenta seu conteúdo para propor uma idéia relacionada com a maneira como esse conteúdo é apresentado. Fazendo isso, o artista também chama a atenção para os fatos jornalísticos reais, denunciando o processo de comunicação que vincula ato e fato e apontando a vibração emotiva contida na forma verbal/visual na qual a notícia nos é apresentada.

Sobre seus trabalhos em jornais, o artista comenta:

*Estes trabalhos nasceram de minha paixão pelo jornal enquanto meio de captar a realidade imediata, tornar possível a criação poética e sobretudo a idéia de síntese entre o verbal e o visual contida no veículo. A maneira como os jornais são expostos nas bancas, o tipo de diagramação e paginação, com aquele apelo poético, dramático, serviu de material para elaboração dos trabalhos - poemas visuais (...). Tudo ali era criação, a transformação do vivido em algo gráfico-visual, com toda a carga desse vivido. Um ruído dinâmico que imprimia assim uma força viva ao trabalho. (MANUEL, 1984: 45)*

Em 1973, Antonio Manuel iria realizar uma mostra individual que ocuparia todo o 3º andar do MAM do Rio de Janeiro. Após tudo acertado, as propostas começaram a ser discutidas com a diretoria do museu, que foram vetando-as uma a uma. “As pessoas acharam

<sup>128</sup> Ver DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, 2005: 219

por bem censurar os trabalhos porque temiam que eles pudessem provocar situações problemáticas pro museu e pra mim” (MANUEL, 1984: 46), comenta o artista. Após várias reuniões, aprovaram uma única proposta: a de colocar um bode vivo no museu.

*Dias depois, me chamaram outra vez e me comunicaram assim de uma maneira muito paternalista que o bode não representaria meu trabalho, e que eles achavam melhor retirá-lo também. Conclusão: fiquei nu mais uma vez. (MANUEL, 1984: 46)*

Nessa época havia muito medo e autocensura. Mas Antonio Manuel, que sempre trabalhou a quente e mantinha um espírito ousado e impetuoso, não se deixou abater.

*Mesmo porque nós [sua geração] desempenhávamos quase que uma ação guerrilheira contra ela [autocensura]. Estava num processo de luta e de afirmação pessoal e existencial. Os confrontos com os espaços institucionais eram grandes e sérios, mas serviam de material de trabalho. (MANUEL, 1999: 62)*

O fruto dessa censura do museu foi o trabalho *Exposição de 0 a 24 horas* (1973). Antonio Manuel reuniu todas as suas propostas censuradas e transformou-as em material iconográfico. Juntou a esse material alguns textos e criou uma estrutura de jornal. Tendo isso em mãos, propôs ao *O Jornal* a publicação de um jornal/exposição que duraria o tempo de um jornal nas bancas: 24 horas. Depois de algumas negociações o artista conseguiu que cedessem a ele todas as seis páginas do suplemento cultural de domingo. Um dia antes de sua publicação, no sábado, fizeram uma chamada de 1ª página e no domingo, dia 15 de julho de 1973 foi publico o jornal/exposição com tiragem de 60.000 exemplares, vendidos por todo o Brasil. Para Hélio Oiticica, essa foi a experiência mais radical feita no Brasil:

*Essa experiência no jornal é a mais radical, não só porque se tornou possível dentro da impossibilidade geral, mas também como processo de linguagem: a exposição não como acontecimento palpável e social, mas tornada jornal. (...) Não foi preciso fazer nenhuma ‘adaptação’ como teria q (sic) acontecer na do museu. (OITICICA, 1973)<sup>129</sup>*

Antonio conseguiu apresentar seu trabalho independentemente do museu, da censura e da ditadura.

A primeira página do suplemento *Tema* (fig.58) trazia o título *EXPOSIÇÃO DE ANTONIO MANUEL (de zero às 24 horas nas bancas de jornais)*. No canto superior direito, a

---

<sup>129</sup> Carta de Hélio Oiticica a Antonio Manuel. New York, 29 de julho de 1973. In: MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000: 75

caixa de texto apresentava o artista, sua ousada proposta e sua posição sobre o lugar da arte, como no trecho:

*Está esgotado o ciclo das artes plásticas em galerias, em museus: se a arte, essencialmente, deve estar voltada para o público, para a massa, só terá sentido se feita através de um veículo de massa, de comunicação de massa.*



58. **Antonio Manuel.** *Exposição de 0 a 24 horas*, 1973

O Jornal/ Tema – p.1

Interessava ao artista o contato mais direto com o público, sem passar pela instituição artística. Assim como nos trabalhos de Nelson Leirner e Cildo Meireles, Antonio Manuel via o público de arte de maneira ampla e abrangente.

Ainda na primeira página, havia uma imagem do artista em seu trabalho *O Galo - The cock of the golden eggs* (1972) e um texto de sua autoria. Neste texto, escrito em primeira pessoa em tom de manifesto, o artista se posicionava contra os intelectuais e suas atitudes classificatórias e racionalistas. Para o artista, a arte – uma atitude criativa viva – devia ser sentida, e não podada por uma racionalização. Para ele, o intelectual servia apenas ao mercado:

*O intelectual é uma peça de consumo, (...) um objeto servindo ao consumo, peça preciosa e requintada, como essa arte que aí está, acrilizada e bonita, que chamam de vanguarda. Me recuso a servir esse tipo de consumo, minhas coisas são vivas e evolutivas.*

Outra questão abordada por Antonio era a respeito da criação, na qual pregava a ‘atividade criatividade’ contra a representação:

*Meus trabalhos são as minhas vivências, marcas da minha carne. Não uma reprodução da carne, mas sim a coisa viva. (...) É muito diferente pintar um nu e ficar nu. O primeiro é uma representação, sem a menor carga emocional ou algo que se possa apreender-aprofundar. O outro é a coisa viva e vital, é o gesto carregado de uma carga emocional muito grande capaz de seduzir e envolver criativamente.*

Cildo Meireles fala algo semelhante ao comentar de sua geração, afirmando que eles não trabalhavam mais com a metáfora da pólvora, mas sim com a pólvora mesmo. Eles buscavam trabalhar com a coisa viva, com o real, com a ação, o gesto. Por isso, muitas vezes, a obra se encerrava na manobra. “Uma das teses da nossa geração”, comenta Antonio MANUEL (apud COUTINHO, 1985), “era a ligação da arte com a vida. No Brasil, passou a ser questão de vida e morte”.

A segunda página do jornal/exposição (fig.59) trazia um texto transcrito da gravação feita em maio de 1970 de uma conversa com Mário Pedrosa, Hugo Denizart, Alex Varela e Antonio Manuel sobre sua ação *O corpo é a obra*. Tal gravação foi feita no calor do momento, horas depois da apresentação de Antonio Manuel como obra de arte na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna do MAM do Rio de Janeiro. No geral, as idéias discutidas se assemelham ao conteúdo apresentado no texto da primeira página. Vale ressaltar o trecho de uma fala de Mário Pedrosa:

[A atitude de Antonio Manuel] transcende o plano de discussão puramente estético – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora. (...) É um aspecto da revolução cultural, onde se rompem os tabus. (...) O fato de, hoje, você ter feito isso, sacode toda a perspectiva da arte, a discussão estética, a discussão ética, a discussão sobre arte. (...) O que Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade.

As fotos da nudez de Antonio encontravam-se no centro da página, mas dessa vez a censura aparecia em forma de uma tarja branca velando o sexo do artista. No lado direito da página havia outro texto, intitulado *A LEITURA QUENTE DE PAIXÃO E DA MORTE*. Tal texto foi escrito pela artista Lygia Pape (grande amigo de Antonio), mas assinado sob o pseudônimo de Janaína, e apresentava de maneira mais poética o percurso do artista. Abaixo



59. Antonio Manuel. Exposição de 0 a 24 horas, 1973

O Jornal/ Tema – p.2

do texto encontrava-se uma planta baixa da exposição de Antonio Manuel que deveria ter acontecido no MAM.

A partir da terceira página (fig.60) tinha início a apresentação das seis propostas de Antonio. Além das imagens dos trabalhos, haviam alguns textos referentes às obras. A primeira proposta, as *Urnas Quentes*, era acompanhada de um texto escrito por Hélio Oiticica.

A quinta página (fig.62) apresentava a quarta proposta: os super-jornais *Clandestinas*. Tal página era composta por quatro exemplares das inserções clandestinas do *O Dia* e um texto de Décio Pignatari. O texto de Décio, que havia sido escrito inicialmente para a exposição que iria ocorrer no MAM, comentava os trabalhos de Antonio propostos para a exposição, em especial o *The cock...*

A sexta e última página (fig.63) apresentava as propostas *Éden* e *O galo (The cock of the golden eggs)*. No canto inferior direito desta página encontravam-se os dados da publicação<sup>130</sup> juntamente com a notificação:

*A exposição não é conceitual e não deverá possuir rótulos para justificar uma atitude criativa. A exposição no veículo de massa das 0:00 às 24 horas nas bancas é um processo natural – o consumo disso também será natural. O espaço do MAM, das Galerias tornou-se pequeno em relação aos veículos de massa.*

Tal notificação demonstrava a ojeriza que o artista tinha a rótulos, prezando pela liberdade em todas as ocasiões. Também demonstrava a idéia de se criar uma linguagem paralela, fora do meio viciado das instituições.

Confrontando as instituições e burlando ou se infiltrando no sistema, o artista trazia a arte para o cotidiano. Pois, para Antonio:

*A arte pode estar em qualquer lugar. É uma expressão humana das mais privilegiadas, na medida em que se tem a possibilidade de criar alguns valores reais e humanos ainda fora de um cerceamento, de um controle ou de um sistema. (MANUEL, 1999: 75)*

---

<sup>130</sup> Exposição de Antonio Manuel das 0:00 às 24 horas – nas bancas de jornais. Domingo dia 15 de julho de 1973. Através de O Jornal.

## 1ª proposta URNAS QUENTES



## 2ª proposta O BODE



60. Antonio Manuel. Exposição de 0 a 24 horas, 1973

O Jornal/ Tema – p.3

## 3ª proposta MARGIANOS



Meu corpo é profundo e total, mas apenas tomar banho na pedreira da zona marítima



o rei mandou dizer que ninguém toque nas frutas do seu pomar

o rei mandou dizer que ninguém toque no seu amor



"Com a marca profunda no corpo, o corpo adobe" - 1973

61. Antonio Manuel. Exposição de 0 a 24 horas, 1973

O Jornal/ Tema – p.4

## 4ª proposta CLANDESTINAS



62. Antonio Manuel. Exposição de 0 a 24 horas, 1973

O Jornal/ Tema – p.5

## 5ª proposta EDEN



mapa de cinco metros feito com terra e panos para serem levantados - descobre-se o eden 1969/1973



## 6ª proposta O GALO

A impossibilidade - a impotência 1972

63. Antonio Manuel. Exposição de 0 a 24 horas, 1973

O Jornal/ Tema – p.6

### 3.7 Contra-arte (guerrilha artística)

O termo contra-arte foi cunhado pelo crítico Frederico Moraes para definir a arte da geração AI-5. Segundo ele,

*A contra-arte soma a contestação política à contestação da própria arte (sobretudo suas categorias tradicionais). Os novos artistas desta tendência têm em Oiticica e Lygia Clark, ambos vivendo no exterior, seus modelos, mas sua arte é cada vez mais conceitual. (...) Fazem uma arte selvagem, que tende ao nomadismo (fora dos museus e galerias, de preferência) e ao anonimato. Atuam imprevisivelmente, como guerrilheiros, sem se anunciar, e onde menos se espera. (MORAIS, 1975: 103-104)*

Os trabalhos analisados nesta dissertação apresentam todas essas características. Percebemos tanto nas obras de Cildo Meireles quanto nas de Antonio Manuel uma forte influência do movimento neoconcreto e da figura de Hélio Oiticica. Do neoconcretismo foi herdado o não-objeto e a participação do espectador na obra. Mas, se antes a participação era coletiva, na contra-arte a participação será individual. Já de Hélio, a principal lição que assimilaram foi a prática da apropriação.

Está presente também em Nelson, Cildo e Antonio a tendência ao nomadismo e anonimato. Como vimos, entre suas intenções estavam a contestação à instituição artística e a busca por novos meios de circulação da arte, atingindo o grande público de maneira mais direta e abrangente. Essa circulação da obra fora do meio artístico carregava em si a negação da obra/objeto como mercadoria e, por consequência, a diluição da autoria e da propriedade.

Outra característica da contra-arte é a presença do dado político. Mas não se tratava de uma arte panfletária, aliada a algum partido político ou organização e programa social. Nem mesmo de uma atuação intensa do artista na área política. Como coloca Glória FERREIRA (2009: 25)

*O acirrado debate envolvendo o caráter da relação entre arte e política que permeia a produção artística distancia-se das postulações dos Centros de Cultura Popular - CPCs, que opõem os considerados elitismo e esteticismo das vanguardas artísticas à participação social do artista, comprometido com a transformação política, social e econômica da realidade brasileira. Em contexto de transgressão dos valores e resistência à ditadura e à racionalização da vida social, opera-se uma mutação do que seria arte política: sem subordinação às políticas partidárias, a práxis artística se apoiará no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico – de dar*

*formas a conteúdos políticos- para uma política das artes inscrita na própria linguagem e nas modalidades de sua inserção na sociedade.*<sup>131</sup>

Ao contrário dos ideais dos CPCs e de diversos grupos de teatro dos anos 1960, que se afastavam de uma linguagem de vanguarda para levar arte para o povo, as artes plásticas renovaram sua própria linguagem, aliadas a um espírito de vanguarda, para levar arte para o público. Querendo romper com o elitismo e com o isolacionismo característico da sua linguagem, os artistas visuais da geração AI-5 criaram uma produção que teve a cidade como suporte e como meio. Mas não se tratava de intervenção urbana, mas de redes de sensibilização coletiva.

Outra diferença entre a geração dos anos 1960 e a geração AI-5 é que, enquanto a primeira tinha no político um tema a tratar, a segunda pensava a própria prática artística como política. Enquanto uma trabalhava ao nível da metáfora e da representação, a outra trabalhava ao nível da ação e da apresentação, produzindo uma reflexão sobre o real. Como coloca Frederico MORAIS (1979: 41)<sup>132</sup>, a geração que “cresceu à sombra do AI-5, sempre produziu uma arte de máxima tensão, que potencializa o medo, uma arte que manipula situações concretas e gera respostas igualmente concretas”.

A posição política da contra-arte, então, não estava necessariamente no conteúdo, mas nas práticas e estratégias, que se assemelhavam às táticas de guerrilhas. A imprevisibilidade, o choque, o descaso pelos valores estabelecidos, o anonimato, a desterritorialização, a informação e o uso de redes eram algumas dessas táticas semelhantes. Tais estratégias estavam também em consonância com ideais e ações artísticas de outros países. Como exemplo, podemos citar os ideais do artista argentino Julio Le Parc (1928), que pregava a organização de uma guerrilha cultural e a criação de uma arte que pudesse “tentar fundar uma ação prática para transgredir os valores e quebrar os esquemas; desencadear uma tomada de consciência coletiva e preparar, com clareza, empreitadas que porão em evidência o potencial de ação que as pessoas carregam dentro de si” (PARC, 1968)<sup>133</sup>. Os ideais e práticas artísticas

---

<sup>131</sup> *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. p.25

<sup>132</sup> Frederico Moraes. O ‘sermão da montanha’ de Cildo Meirelles: vinte e quatro horas de tensão máxima. O Globo. 25 abr. 1979. p. 41

<sup>133</sup> Julio Le Parc. Guerrilha cultural? In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecilia (Orgs.). *Escrito de artistas: anos 60/70*, 2006. p. 202

da contra-arte brasileira se assemelhavam também aos da Internacional Situacionista, que, como vimos, pregavam a participação total, a produção coletiva e anônima, a negação da arte como mercadoria, o uso da arte para objetivos propagandísticos de guerrilha e de comunicação imediata. O artista guerrilheiro passou a ser visto como um:

*estrategista que atua nas brechas do sistema, um propositor de ações auto-reflexivas, um operador crítico e anônimo que, contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas, reagia com violência frente à falsa neutralidade de circuitos sociais que eram e são, por definição, ‘ideológicos’.* (FREITAS, 2007: 70)

Os artistas da contra-arte trabalhavam com a poética do desvio, mas, diferente do *détournement* situacionista que fazia uso de obras de arte, nossos artistas ‘desviavam’ objetos do cotidiano. Esse desvio, esse uso de um objeto como obra de arte no circuito do próprio objeto, rompia com o automatismo rotineiro, com a função do objeto e com a própria idéia de objeto de arte.

Mas, talvez, o dado mais importante da contra-arte seja a contestação da própria arte e a renovação da linguagem. Se a inserção do político na obra era um dado urgente, um ato de comunicação imediato e necessário, um ‘respiro’ na situação em que se vivia; a renovação da linguagem era uma escolha pessoal, um dado que transcendia ao contexto e que permanece até hoje. É claro que, em algumas situações, os artistas se viram obrigados a encontrar novos meios de circulação para sua obra devido à censura e à repressão. Mas a questão da linguagem artística já era inerente às suas pesquisas, com censura ou sem censura. Como afirma Cildo Meireles:

*O nosso grupo colocava principalmente a questão da linguagem, embora a discussão política fosse o que mais emergisse. O sentimento de vanguarda era presente. Afinal, tínhamos tido no Rio o Neoconcretismo, o pop da nova objetividade. Havia uma efervescência, um material muito rico e sempre preocupado com a vanguarda.* (MEIRELES, 1986)<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Reynaldo ROELS; Joaquim Ferreira dos SANTOS. A arte do Ai-5 hoje, 1986. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, 2006. p. 186

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, foram apresentados os diversos questionamentos que as práticas da apropriação e da inserção trouxeram ao mundo da arte. Estes fizeram repensar toda a natureza da arte, seu sistema e definição. Mas tais procedimentos artísticos só foram possíveis quando houve condições históricas para compreendê-los e aceitá-los como arte, como Wölfflin afirmou. Isso ocorreu, por exemplo, na arte brasileira que não comportava a criação de obras de caráter desestruturador até o início da década de 1960. Além de o artista precisar ter internalizado as novas proposições artísticas para estar em condições de fazê-las, o público também necessita de um tempo para renovar seu repertório. Vimos que, na problemática da autoria, o público desempenha um papel importante na interpretação e co-criação da obra. Mas como tais obras devem ser percebidas e interpretadas?

Danto nos apresentou uma problemática a respeito da condição estética na definição de arte, exemplificando com um debate sobre a apreciação da *Fonte* de Duchamp. Tal debate possui relação com as obras dos artistas aqui analisados. Existe algum sentido analisar as qualidades estéticas dessas obras? Apesar de o suporte ter grande importância nos trabalhos dos artistas apresentados, a obra vai além deste. Mas, como Danto afirmou, a relação da obra com seu substrato material é tão intrincada quanto corpo e espírito. Os artistas da geração AI-5 se apropriavam de objetos para questionar o próprio objeto apropriado e o circuito do qual faziam parte. Seus *readymades* não eram pautados na indiferença como os de Duchamp. No entanto, a obra não se encontra no objeto, e sim na ação do artista, invalidando, assim, a apreciação estética.

Esses artistas contestavam e transgrediam as convenções artísticas. Tencionavam o limite entre arte e vida, provocando uma sensação de continuidade entre eles. Segundo Danto, as convenções são necessárias para que saibamos que estamos diante de uma obra de arte e tomemos a atitude certa de apreciação. Realmente, a arte tem sua própria linguagem e se ela se aproximar extremamente da vida deixará de ser arte. Ela deve se desprender do mundo. Como Danto coloca, a diferença entre arte e realidade é uma questão de atitude e não da coisa em si. A atitude que devemos tomar diante da arte é de distanciamento. Somente quando tomamos uma atitude distanciada, e não prática, que analisamos e percebemos o objeto. Como estamos acostumados às convenções, sabemos que quando estamos num museu devemos ter uma atitude de distanciamento e apreciação diante das obras nele expostas. Mas quando a

obra não está no museu, mas sim camuflada e inserida no cotidiano, como é o caso das obras aqui analisadas, como saber que estamos diante de uma obra de arte? Talvez possamos nem saber que elas se tratavam de obras de arte, mas pelo caráter subversivo e pelo grau de estranhamento e choque que provocam, acabamos tendo a mesma atitude distanciada que teríamos se soubéssemos que eram obras de arte. Tais obras provocam a desautomatização do dia-a-dia, a reflexão sobre a experiência vivida, fazem repensar nossas ações e nosso mundo. As inserções feitas pelos artistas aqui apresentados desmascaravam os sistemas, arrancavam o véu mostrando o que se escondia. Revelavam a verdade. Por esses motivos, a obra, mesmo sem convenções, não era diluída no cotidiano.

Como vimos, os artistas da contra-arte não trabalhavam com representações, e sim com a coisa viva, concreta. Suas intenções eram de apresentar (não representar) o mundo, de “modo a nos levar a percebê-lo de determinada maneira e de uma perspectiva especial” (DANTO, 2005: 246). Se essas obras nos fazem perceber o mundo de outra maneira, também fazem com que enxerguemos o mundo da maneira que os artistas enxergavam, apresentando-nos, hoje, a consciência de um período histórico.

Seguindo a conclusão de Danto, os trabalhos aqui analisadas justificam sua pretensão ao *status* de obra de arte porque trazem à luz da consciência as estruturas da arte e seu desenvolvimento histórico; exteriorizam uma maneira de ver o mundo e expressam o interior de um período cultural, “oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis” (DANTO, 2005: 297).

Os anos 1960 e 1970 foram cruciais para a implantação de um novo paradigma e de uma nova visualidade na arte. A arte contemporânea deve muito a este período de experimentações, questionamentos e ampliação do campo artístico. Hoje, a apropriação e a inserção tornaram-se práticas comuns na criação artística. Os artistas, mais do que produtores de objetos, são manipuladores de signos, propondo novos usos e novas conexões. Mas, mesmo tendo sido conquistado tanta liberdade na criação da obra de arte, alguns problemas levantados pela geração AI-5 ainda permanecem. Esses problemas, como aponta Cildo MEIRELES (1995)<sup>135</sup>, são:

*1. a não-superação do modelo do objeto de arte pré-industrial (para não dizer pré-eletrônico) – a não-existência de objetos de circulação autônoma. Objeto não-burguês.*

---

<sup>135</sup> In: CAMERON, Dan; et al. *Cildo Meireles*, 2000: 109

*2. a não-superação do modelo de sistema d'arte. O sistema de arte (...) continua praticamente inalterado: funda-se quase que invariavelmente num mercantilismo empobrecedor, fraudulento e decadente.*

Mas, talvez, a resolução a estes problemas seja somente mais uma das utopias mortas do passado.

## BIBLIOGRAFIA

ANOS 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005

AMARAL, Aracy A.. *Arte para quê? A preocupação social na arte*. São Paulo: Studio Nobel, 2003. 3ª Ed.

\_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980/2005) - Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/ 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009

\_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 2ª. Ed

CAMERON, Dan; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Tradução de Len Berg. São Paulo: Cosac Naify, 2000

CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002

\_\_\_\_\_. *Nelson Leirner: arte e não Arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005

- \_\_\_\_\_. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60: Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998
- EVANS, Davis (Org.). *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery, 2009
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006
- \_\_\_\_\_; COTRIN, Cecilia (Orgs.). *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- \_\_\_\_\_. *Poéticas do Processo: A Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: EDUSP / Belo Horizonte: C/Arte, 2007
- KUH, Katharine. *Diálogo com a Arte Moderna*. Tradução de Jaime Monteiro. Rio de Janeiro: Lido, 1965.
- LOPES, Fernanda. *A experiência REX: Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2009
- MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Antonio Manuel/ entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Tradução de Zita Morais. Taschen, 2000
- MORAIS, Frederico. *ANOS 60: a volta à figura: marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994. (Cadernos história da pintura no Brasil, 5).
- \_\_\_\_\_. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra; 1975

- PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999
- PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas: o movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”*. Tradução de Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009
- PIGNATARI, Décio. *A Metalinguagem da arte*. In: *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998
- PILAGALLO, Oscar. *A História do Brasil no século 20: (1960-1980)*. São Paulo: Publifolha, 2004
- RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. London: Tate Publishing, 2007.
- REIS, Paulo R. O.. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000
- SCOVINO, Felipe (Org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Thereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983

## CATÁLOGOS:

- ANJOS, Moacir dos. *Cildo Meireles: Babel*. São Paulo: Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006
- ARTE COMO QUESTÃO: ANOS 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009
- CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/ Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002
- FARIAS, Agnaldo. *O fim da arte segundo Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994
- FILHO, Paulo Venâncio; BRETT, Guy. *Fatos Antonio Manuel*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007
- LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico: fotomontagens*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010
- MANUEL, Antonio. Porto, Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997
- \_\_\_\_\_. *Isso é que é alegria do povo*. São Paulo: Gráfica Impressores, 15 de janeiro de 1976. Catálogo de exposição, São Paulo, 1976. Galeria Arte Global.
- O MARCHAND como curador. São Paulo, 2001. Catálogo de exposição, março a maio de 2001, São Paulo. Casa das Rosas.
- O QUE É FLUXUS? O que não é! O porquê. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002
- PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). *Arte novos meios/ multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985
- POR QUE DUCHAMP? LEITURAS DUCHAMPIANAS POR ARTISTAS E CRÍTICOS BRASILEIROS. São Paulo: Paço das Artes: Itaú Cultural, 1999
- SEDUÇÕES: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto. Zurich, 9 de junho de 2006. Catálogo de exposição, 2006, Zurich, Suíça. LOCAL
- SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp, 19ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987
- THE FLUXUS PERFORMANCE WORKBOOK. Performance Research e-publication, 2002. Disponível em <<http://www.fluxus.org>> Acesso em: 19 jul. 2010
- ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: BIENAL BRASIL SÉCULO XX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

## TRABALHOS ACADÊMICOS:

- ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. *Questões de autoria na obra de Marcel Duchamp*. São Paulo, 2008. Monografia (História da Arte) FAAP
- ARAÚJO, Virgínia Gil. *Uma parada: Antonio Manuel*. São Paulo, 2007. Tese de doutorado (Artes Plásticas) ECA, USP
- FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Curitiba, 2007. Tese de doutorado (História - Ciências Humanas, Letras e Artes) SCHLA, UFPR
- RIVITTI, Thaís de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*. São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado (Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Teoria, História e Crítica da Arte) ECA, USP.

## ARTIGOS, REVISTAS:

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das Vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, agosto de 1983. Nº 7, ano V, p. 4 – 20.
- BARROS, Stella Teixeira de. Out-Arte? *Arte em Revista*, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, nº 8, out. 1984, p. 46-51
- CHIARELLI, Tadeu. A Fotomontagem como “Introdução à Arte Moderna”. *Ars - Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, São Paulo, 2003. Nº 1, P. 67 – 81.
- DANTAS, Arthur. Nelson Leirner: ser ou não ser artista? *Revista + SOMA*, São Paulo: Kultur Studio, nº 6, jul. 2008, p. 48-55
- DEGEN, Natasha. A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo: nº 73, Nov. 2005. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=0101-3300&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0101-3300&lng=pt&nrm=iso) Acesso em: 03 set. 2009.
- FARIAS, Agnaldo. Todo artista NÃO É artista quando É artista. *Jornal do NÃO artista!* São Paulo: Itaú Cultural, nº 1, p. 1 - 4, nov. 2007. (integrante da exposição Futuro do Presente)

- FIOCHI, Marco Aurélio. O olhar atento de Nelson Leirner. *Continuum Itaú Cultural*, São Paulo: Itaú Cultural, nº 3, p. 12 – 17, set. 2007.
- MEIRELES, Cildo. Texto apresentado no debate “Perspectiva para uma arte brasileira”. Texto datilografado, folha única. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1970
- OITICICA, Hélio. Parangolé: da anti-arte as apropriações ambientais de Oiticica. *GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, nº 6, p. 27-31, mai. 1967.
- PEREZ, Karine Gomes. Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea. *Revista Digital Art&*, nº10, nov. 2008. Disponível em <[www.revista.art.br/site-numero-10/apresentacao.htm](http://www.revista.art.br/site-numero-10/apresentacao.htm)>. Acesso em: 07 out. 2009.
- RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17º, 2008, Florianópolis. *Anais...: ANPAP*, 2008, 796-807.
- SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: Um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18º, 2009, Salvador. *Anais...: ANPAP*, 2009, 1847-1861.
- SOUSA, Ruth Moreira de. Aura e autoria na apropriação pós-moderna: um ensaio comparativo entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg. *Revista Digital Art&*, nº8, out. 2007. Disponível em <[www.revista.art.br/site-numero-08/apresentacao.htm](http://www.revista.art.br/site-numero-08/apresentacao.htm)>. Acesso em: 07 out. 2009.

## **JORNAL:**

- BITTERCOURT, Francisco. Entrevista de Antonio Manuel a Francisco Bittencourt. *Vida das Artes*, Porto Alegre, Dezembro, 1975. Ano I / nº6, p. 11 – p.13.
- COUTINHO, Wilson. Ações Radicais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1985.
- FILHO, Paulo Venancio. Cildo Meireles retoma questão política. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 de março de 1995. Cultura, p. Q2.
- MANUEL, Antonio. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1973. Tema, p. 1-6

- MOLINA, Camila. Mostra Cildo Meireles vai a Barcelona. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fevereiro de 2009. Caderno 2, p. D4.
- MORAIS, Frederico. O “Sermão da Montanha” de Cildo Meireles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de Abril de 1979. Lux Jornal, p.41.
- SALLES, Evandro; FRANCISCO, Severino. Entrevista Cildo Meireles. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 de setembro de 1994. Fórum Brasília de Artes Visuais, p. 11 – p. 14.

## **FILMOGRAFIA:**

- COUTINHO, Wilson. *Cildo Meireles*. Brasil, 1979
- MOURA, Gustavo Rosa de. *Cildo*. Brasil, 2008
- VICALVI, Cacá; YAKHNI, Sarah. *Nelson Leirner*. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2004

## **WEBGRAFIA:**

- APPROPRIATION ART. <<http://www.appropriationart.ca>> Acesso em: 05 out. 2009
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. *Um guia prático para o desvio*, 1956. <<http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>> Acesso em: 15 dez. 2009
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Manifesto Internacional Situacionista*, 1960. <<http://www.reocities.com/autonomiabvr/>> Acesso em: 14 dez. 2009
- MANDIBERG, Michel. *After Sherrie Levine*, 2001<<http://www.aftersherrielevine.com>> ou <<http://www.afterwalkerevans.com>> Acesso em: 19 out. 2009
- OLIVA, Fernando. Entrevista com Cildo Meireles. In: *BRAVO! Online*, 2006. Disponível em <[www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)>. Acesso em: 12 jul. 2006.

Área de conhecimento da titulação do Mestrado, conforme tabela CAPES  
8030000-6 ARTES  
8030100-2 FUNDAMENTOS E CRÍTICA DAS ARTES  
8030102-9 HISTÓRIA DA ARTE