



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

**O "GRANDE COMBATE":
A APROPRIAÇÃO COMO ARTE PÓS-HISTÓRICA**

Eliza Albuquerque

OURO PRETO, MG
2017

Eliza Albuquerque

**O "GRANDE COMBATE":
A APROPRIAÇÃO COMO ARTE PÓS-HISTÓRICA**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestre em filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana da Costa Dias

OURO PRETO
2017

Eliza Albuquerque

A345g Albuquerque, Eliza.
O grande combate [manuscrito]: a apropriação como arte pós-histórica / Eliza Albuquerque. - 2017.
110f.: il.: color.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Luciana da Costa Dias.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

Área de Concentração: Filosofia.

1. Danto, Arthur C., 1924-2013 . 2. Arte moderna . 3. Apropriação (Arte) . 4. Arte pop. I. Dias, Luciana da Costa. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 101.1

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

Dissertação intitulada "**O "Grande Combate": A Apropriação como Arte Pós-Histórica**" de autoria do mestrando **Eliza Albuquerque**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.ª Dr.ª Luciana da Costa Dias – UFOP – Orientadora



Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus - UFMG



Prof.ª Dr.ª Guilomar de Grammont - UFOP

Ouro Preto, 21 de junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

A todos do IFAC, principalmente a minha orientadora Luciana da Costa Dias e a nossa Secretária Claudinéia Guimarães, pela oportunidade de viver esse momento.

Aos meus amigos, e principalmente ao meu filho Otto, por sua compreensão frente as minhas ausências.

À Stefano e todas as outras entidades que me deram pelo suporte nos momentos mais difíceis. Com vocês por perto tive segurança para seguir em frente.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos de mim, fazendo esta vida valer a pena.

Eu nunca pinte um quadro na vida, pintar dá trabalho. Eu comecei a me apropriar.

(Nelson Leirner)

RESUMO

Esta dissertação tem por objeto a teoria da arte de Arthur C. Danto, investigada a partir da hipótese de que a apropriação, na arte contemporânea, é ponto fulcral para a compreensão da arte pós-histórica. Para tanto, traçar-se-á, em um primeiro momento, um panorama da construção da história da arte como história das narrativas. Já em um segundo momento, o foco se deterá nos conceitos de apropriação e pluralismo como caracterizadores da arte pós-histórica, em especial a Pop Art. Por fim, no terceiro e último momento, será analisada a pertinência das teses do autor para análise da obra *O Grande Combate*, de Nelson Lerner.

Palavras-chave: Danto, Arte pós-histórica, Apropriação, Pop Art, Nelson Lerner.

ABSTRACT

This thesis, *The great combat: appropriation as post-historic art*, is a study on art theory based on the assumption the appropriation in contemporary art is a focal point to understand post-historical art as described by Danto. The construction of history of art was described, understanding it as a history of narratives, and focusing on the concepts of appropriation and pluralism as distinctive features of post-historical art, especially Pop Art. Lastly, Danto's theses are applied in the analyses of Nelson Leirner's work *O Grande Combate*.

KEY WORDS: Danto, Post-historical art, Appropriation, Pop Art, Nelson Leirner.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Georges Braque, Violin and Pipe, 'Le Quotidien' (1913)	37
Figura 2: Raoul Hausmann, Elasticum (1920)	38
Figura 3: Alexander Rodchenko, Livros (1924).....	39
Figura 4: Alexander Rodchenko, Retrato de Lilya Brik (1924)	39
Figura 5: Kurt Schwitters, Merz, Picture 46 A Skittle Picture (1921)	40
Figura 6: Marcel Duchamp, Fountain (1917).....	41
Figura 7: Andy Warhol, Chairman Mao (1972)	42
Figura 8: Cinzeiro de onde foi apropriada a imagem	42
Figura 9: Capa do disco Velvet Underground and Nico (1967).....	42
Figura 10: Michel Mandiberg, After Sherrie Levine (2001).....	43
Figura 11: Sherrie Levine. After Walker Evans (1979)	43
Figura 12: Walker Evans. Sem Título (1936).....	43
Figura 13: No Moulin Rouge: Duas Mulheres Valsando (1892)	49
Figura 14: Jane Avril, cartaz (1893).....	49
Figura 15: Andy Warhol, Brillo Box (1964)	52
Figura 16: Andy Warhol, Campbell´s Soup (1968).....	52
Figura 17: Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte, Georges Seurat (1884)	64
Figura 18: Jorge de Lima, Fotomontagem (1943).....	71
Figura 19: Geraldo de Barros, Fotoforma (1949).....	72
Figura 20: José Oiticica Filho, Recriações (1958)	72
Figura 21: Hélio Oiticica, Apropriação 01 (1966)	76
Figura 22: Jornal Rex Time	78
Figura 23: Nelson Leirner, O portão (1962).....	83
Figura 24: Nelson Leirner, Autorretrato (1964)	84
Figura 25: Nelson Leirner, Responda se puder (1965).....	85
Figura 26: Nelson Leirner, Acontecimento (1965)	86
Figura 27: Nelson Leirner, O porco (1967).....	88
Figura 28: Nelson Leirner, Homenagem a Fontana II (1967)	93
Figura 29: Lucio Fontana, Concetto Spaziale (1966).....	93
Figura 30: Nelson Leirner, Matéria e forma (1965)	94
Figura 31: Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras (1955)	95
Figura 32: Nelson Leirner, O grande combate (1985).....	97
Figura 33: Nelson Leirner, O grande combate (1985).....	97
Figura 34: Nelson Leirner, O grande desfile (1984)	99
Figura 35: Nelson Leirner, O grande enterro (1986).....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPITULO I: A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE	14
1.1 Fim da arte e fim da história: a modernidade como narrativa	14
1.2 História da arte como história das narrativas.....	17
1.3 Pop Art: Pluralismo e contextos de apropriação	29
CAPÍTULO II: ARTHUR DANTO: ARTE PÓS-HISTÓRICA, PLURALISMO E APROPRIAÇÃO.....	35
2.1 Histórico e Classificação de Apropriação.....	35
2.2 Danto, apropriação e Pop Art	48
2.3 Apropriação como Metáfora.....	59
CAPÍTULO III: A OBRA DE NELSON LEIRNER COMO ARTE PÓS-HISTÓRICA	68
3.1 A Apropriação no contexto Brasileiro	68
3.2 Nelson Leirner, o apropriador por excelência	83
3.3 Análise da obra <i>O Grande Combate</i>	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se insere no contexto teórico aberto pela obra de Arthur Danto, cenário no qual a ideia de *fim da arte* é compreendida como um momento específico de uma investigação mais ampla ligada à própria filosofia da história. Trata-se, portanto, de um estudo sobre a teoria da arte e a hipótese aqui erigida é que a apropriação, na arte contemporânea, é ponto fulcral na compreensão da arte pós-histórica.

A partir da leitura da *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* e *A transfiguração do Lugar-Comum*, de Arthur Danto, o presente estudo visa investigar se ambas as teses e seus conceitos formadores são capazes de uma teoria da arte capaz de dialogar com obras de arte de todas as épocas, de todos os tipos e locais.

A escolha pela investigação acerca da tese do fim da arte é estratégica para a fixação dos limites metodológicos da perspectiva tomada nesta pesquisa. Seu esclarecimento se presta à análise filosófica da história da arte tendo como ponto de partida a da natureza da arte, entendida a partir das narrativas históricas até o advento da arte contemporânea. Trata-se de pesquisa teórica, combinada complementarmente com pesquisa histórica, com o intuito de compreender a sucessão de acontecimentos que influenciaram a construção do conceito de arte pós-histórica, buscando o entendimento da apropriação na arte para o autor e de que forma esta definição é construída em relação à filosofia da história da arte do mesmo autor. Além disso, procura-se observar a pertinência teórica na análise de uma obra brasileira, a saber, *O Grande Combate* (1985), de Nelson Leirner.

Leirner, é o primeiro artista brasileiro a sistematizar o seu trabalho sobre a prática de apropriações de objetos cotidianos, sai séria *Apropriações* de 1962, mesmo ano em que Andy Warhol começa seu primeiro trabalho de apropriação da imagem da lata de sopa Campbell's artista paulistano que se utiliza da apropriação desde seus primeiros trabalhos, e que, nesta obra específica, faz frente à Pop Art norte americana usada como paradigma da pós-história por Danto.

O nascimento da ideia de história da arte, enquanto forma de enquadramento universal, afirma-se no século XIX “na medida em que a matéria da qual ela cada vez mais se apropriava descendia de todos os séculos e milênios precedentes” (BELTING, 2006, p. 25), demonstrando que a arte já era produzida há muito tempo, ainda que sem se dar conta de que

uma história específica estava sendo construída. A filosofia da arte se modifica a cada nova escola estética que surge, mas a pretensão de Danto seria encontrar conceitos possibilitadores de qualquer forma e tipo de arte, em todas as épocas e manifestações.

Danto pensa a história da arte como história das narrativas: a narrativa como um plano daquilo que foi e daquilo que deve ser a arte, é uma história que se conta acerca de como a arte deve desenvolver sua essência. Uma narrativa termina quando a arte deixa de ser feita segundo os princípios delineados por ela. E, quando termina uma narrativa, outra toma seu lugar, como uma progressão dialética, mostrando que aquela narrativa da arte, até ali, esteve equivocada, se sobrepondo sucessivamente.

Na história da arte é possível distinguir entre duas narrativas mestras, que configuram discursos sobre a arte e o que ela deveria ser, quais seus objetivos e suas reais ambições: Danto analisa as narrativas de Vasari e Greenberg ao decifrar as contribuições de ambos para o grande momento final da história da arte, a pós-história.

Tratar de arte pós-histórica é falar em apropriação, conforme será possível observar no estudo que se segue. O autor de *Após o fim da Arte* entende a arte contemporânea como resultado de um retorno ao manancial da história da arte, da qual não se vê mais como herdeira nem como continuadora, mas, ao contrário, tendo esta como repositório. Os artistas da pós-história são comprometidos com a liberdade de escolha de qualquer estilo ou tipo de arte, possuem uma produção plural, no sentido de não estarem vinculados a um movimento artístico específico que dite como as obras têm de ser.

Nesta, o momento em que o pluralismo é permitido e nada que seja feito como arte pode ser entendido como o oposto, pois a arte alcançou sua autonomia, ao entregar para a filosofia a tarefa de dizer o que ela é e como se justifica a sua existência.

Todos esses conceitos formam um mapa conceitual que objetiva afirmar se algo é arte ou não: esse é o problema que Danto busca solucionar com a sua teoria. E mais, ele pretende uma teoria que abranja toda a arte já realizada e que se realizará, e que desvele o que a arte possui distinguindo-a da realidade do ordinário, do banal e a possibilite ser mais do que a percepção pode contar. A isto, Danto nomeia transfiguração, que não é mera transformação, pois, se assim fosse, seria uma transformação de uma coisa em outra, não preservando a falsidade que a arte necessita, tampouco é resumida a um estilo, ou somente a expressão ou à mimese, pois a arte não é tão homogênea como as teorias precedentes desejavam. A transfiguração, logo, é o que toda obra de arte possui: algo banal, cotidiano.

A partir do contexto apresentado, pretende-se mapear os pontos de possível convergência entre a tese do fim da arte, de Danto, e seu decorrente conceito de pós-história à questão da apropriação na época contemporânea. Para, em um segundo momento, aproximar a tese estudada a uma poética contemporânea brasileira, especificamente a obra *O Grande Combate*, de Nelson Leirner.

Exemplo flagrante apropriação de imagens e objetos preexistentes no trabalho do artista é fornecido pela obra *O Grande Combate*¹, instalação formada a partir da apropriação de diversos objetos, artesanais ou industrializados retirados da cultura de massa, com características da estética *kitsch*, constituindo um grupo que se organiza em torno da situação que lhe atribui o nome, reunindo centenas de objetos que iam desde anões de jardim, brinquedos baratos, insetos de borracha, santos de gesso até animais de plástico, organizada por categorias como um sinuoso batalhão espalhado pelo espaço expositivo. A dessacralização da arte aparece em seu percurso como uma das formas de viabilizar a existência da própria arte. Alterações e referências satíricas a uma obra considerada marco indiscutível da história da arte sempre são acompanhadas de manipulações de elementos configurando uma situação de xeque-mate (RIBEIRO, 1999, p. 60-61)², marcas da arte pós-histórica.

Danto utiliza de uma formulação baseada na filosofia da história da arte e na contextualização das obras para sua adequação ao conceito de arte, então se mostra pertinente observar como sua tese pode ser aplicada a um contexto diverso daquele aonde foi originalmente formulada, de forma verificar a pretensa universalidade da tese. Neste sentido optou-se pela análise da obra de Nelson Leirner, já que o artista exerce um diálogo com a tradição da apropriação e foi um dos pioneiros desta prática no Brasil.

Portanto, a presente pesquisa é um estudo sobre a teoria da arte e a hipótese de trabalho aqui apresentada pretende mapear os pontos de possível convergência no que diz respeito à tese do fim da arte de Danto e construção do conceito de pós-história e a relação entre arte, história e filosofia até a questão da apropriação na contemporaneidade. O objetivo de indicar os pontos de convergência entre a obra de Nelson Leirner e a tese de Arthur Danto encontra-se plenamente justificado, pois apesar de a apropriação ser uma prática enraizada no

¹ O artista apresentou em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a obra *O Grande Desfile*, posteriormente, tais objetos deram a origem à outra sucessão de obras, entre elas *O Grande Combate* (1985) e *O Grande Enterro* (1986) *A Grande Missa* (1994), que acabam por entrarem na análise aqui empreendida.

² Termo utilizado por Leirner para definir sua obra: “união de dois elementos deve gerar um terceiro que tem até significado próprio quando a operação chega a bom termo”.

contexto do mundo da arte, fora dele, ainda possui contornos controversos, esbarrando na ausência de bibliografia específica sobre o tema no Brasil. O uso de apropriações na arte modificou toda sua estrutura, sua linguagem e sua conceitualização, criando uma revolução artística que precisa ainda ser alvo de maiores e mais completas investigações dada a sua inquestionável atualidade. Finalizamos observando que se espera, assim, poder contribuir para o cenário apresentado, abrindo a possibilidade para novas indagações e ampliando sua problemática.

CAPITULO I

A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

Neste capítulo será abordada a construção da história da arte, percorrendo a consolidação das narrativas mestras; a morte da arte como temática hegeliana, devido à origem do tema; a pertinência da crítica modernista para a formulação da tese do fim da arte de Danto, e, para isso faz-se necessário lançar mão dos conceitos propostos em *Após o fim da Arte*, de 2006. Em sua parte final, discorreremos sobre o pluralismo e contextos de apropriação recorrendo à obra *Transfiguração do Lugar-comum*, de 2005.

1.1 Fim da arte e fim da história: a modernidade como narrativa

A investigação aqui empreendida se insere no contexto teórico aberto pela obra de Arthur Danto, no qual a ideia de *Fim da Arte* é compreendida como um momento específico dentro de uma investigação mais ampla ligada à própria filosofia da história.

O conceito de *apropriação* ocupa, em sua obra, papel de vetor fundamental que articula uma destituição do historicismo e de uma compreensão da arte como fenômeno fundamentalmente histórico. Tratar de arte pós-histórica é falar em apropriação. Danto, em *Após o Fim da Arte* (2006), entende a arte contemporânea como resultado de um retorno ao manancial da história da arte, da qual não se vê mais como herdeira nem como continuadora, mas, ao contrário, tendo esta como repositório. Os artistas da pós-história são comprometidos com a liberdade de escolha de qualquer estilo ou tipo de arte, possuem uma produção plural, no sentido de não estarem vinculados a um movimento artístico específico que dite como as obras têm de ser.

O *Fim da Arte*, como pretendemos discutir, não é o fim das obras de arte, mas sim de um tipo de arte que pode ser compreendido pela história da arte que parte de uma concepção que agrupa estilos, relaciona movimentos, explica obras particulares e, sobretudo, parece mostrar evolução linear de progressos artísticos, Danto (2006) assinala o parentesco do seu enfoque ao do historiador alemão Hans Belting (2006), cuja tese seria a de que, antes de 1400, não havia arte no sentido estrito do termo, embora houvesse produção de imagens por artistas, algumas das quais de grande qualidade e alcance. Com isso, Belting (2006) quer dizer que os

artistas não possuíam uma consciência plena de que o que estavam fazendo era o que se entende hoje por arte.

Danto (2006) reconhece a simetria da tese supracitada com a sua proposta: se a era da arte não coincide com o início da produção das obras de arte – ou pelo menos aquilo a que hoje assim chamamos –, mas a partir do momento em que certos objetos começam a ser pensados em termos estéticos, a era da arte também não acaba pela extinção das obras de arte, mas quando tais obras não cabem mais em enquadramentos reconhecidos. O nascimento da ideia de história da arte, enquanto forma de enquadramento universal, afirma-se no século XIX “na medida em que a matéria da qual ela cada vez mais se apropriava descendia de todos os séculos e milênios precedentes” (BELTING, 2006, p. 25), demonstrando que a arte já era produzida há muito tempo, ainda que sem a percepção de que uma história específica estava sendo construída.

A crise desencadeada pela Reforma Protestante que se prolonga pelo século XVIII implica que não mais a história encontra seu destino na revelação divina. No momento em que tais barreiras são rompidas a organização social sofre mudanças. As relíquias³ vão aos poucos perdendo seu significado, nessa nova ordem a arte abandona a sua função simbólica de representar o poder divino na Terra, dando espaço ao empírico. Citamos:

As dimensões temporais de passado, presente e futuro cruzavam-se agora de maneira qualitativamente diversa, de modo que o ponto de partida de toda época histórica mais recente pôde realizar-se em fases sempre novas. [...] Graças a essa temporalização, desaparecem a antecipação da Providência e a exemplaridade das histórias antigas. O progresso e a consciência histórica temporalizam todas as histórias no processo único da história universal. Sem precisar recorrer a um além, a história universal se converte em um tribunal universal, na expressão de Schiller, imediatamente acolhida e correntemente citada como evidência. A consciência do caráter único da época torna-se permanente – um critério daquilo que mais tarde foi chamado de modernidade (KOSELLECK, 2006, p. 37).

Quando em algum momento nos perguntamos sobre a “intenção do artista”, ou as palavras de um crítico, explicitamos uma reivindicação moderna: essas coisas (as obras) *nos* pertencem e queremos colocá-las dentro de nosso domínio do saber. Queremos saber o *como* ou o *porquê* de sua substância artística. A cultura moderna é uma cultura histórica, ou seja,

³ As relíquias são restos (em latim: reliquiae = restos) dos corpos dos santos ou beatos. Num sentido, mais amplo se incluem também objetos que os santos e beatos utilizaram durante a sua vida ou ainda objetos que foram tocados nas relíquias.

um conjunto de práticas organizadas que tomam a história como fiel, divisa reguladora das ações humanas. É claro que uma afirmação desta natureza, se quisermos associar à palavra história uma consciência de si e do lugar do indivíduo no mundo, é reconhecível nitidamente no mínimo desde o Renascimento. Entretanto, diferente deste, a arte moderna enfrenta uma outra variante: nascida junto com o Iluminismo, a revolução filosófica de Kant, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa, seu princípio e seu fim residem em um mundo distanciado de Deus. Esse distanciamento se dá pela compreensão de que as ações humanas devem ter um fim adequado aos seus objetivos, em contraposição ao cumprimento dos desígnios de Deus, conforme prescrito pelas exigências postuladas pela igreja. É a partir dessa transformação que se concebe o pensamento histórico, linear e progressivo, uma vez que, anteriormente, na sociedade medieval, esta se organizava de forma hierárquica e estagnada, afunilando-se para o topo, em que a representação divina se dava através da instituição da igreja. Isso significa que, antes do Iluminismo, a relação do sujeito com o objeto era icônica, ou seja, um objeto portador de divindade, mediando a relação do indivíduo com Deus.

A finalidade de toda a arte consistia em apresentar, de algum modo, o eterno, o divino, após o barroco (sec. XIV)⁴, toda a arte passa a ignorar a presentificação do divino (BORNHEIM, 1998, p. 12). A modernidade trouxe uma nova consciência do sentido histórico, uma nova representação da temporalidade histórica e, com ela, o mundo se fragmentou em valores distintos. A mentalidade burguesa é moderna, desencantada, secularizada (REIS, 2006, p. 52).

O Romantismo que, de um modo geral, em contraponto ao sereno sentimento de realidade do século XVIII, buscou a fuga do passado da mesma maneira que nega o futuro, à procura de uma Utopia, representou também um dos pontos mais decisivos de mudança da história da mentalidade europeia, reconhecendo o papel histórico que passou a desempenhar, impulsionado o artista a responder ao apelo de seus sentimentos, seguir as tendências individuais (BUENO, 2007, p. 8).

Todo o século XX dependeu do Romantismo, ao passo que o mesmo, ainda um produto do século XVIII, nunca perdeu a consciência de seu caráter transitório. Tal fuga possibilitou reconstituir as grandes continuidades históricas de cultura, traçando os limites

⁴ O barroco se desenvolve após o processo de Reformas Religiosas, ocorrido no século XVI, a Igreja Católica havia perdido muito espaço e poder. Mesmo assim, os católicos continuavam influenciando muito o cenário político, econômico e religioso na Europa. A arte barroca surge neste contexto e expressa todo o contraste deste período: a espiritualidade e teocentrismo da Idade Média com o racionalismo e antropocentrismo do Renascimento.

entre a cultura moderna e a antiguidade clássica, e reconhecendo o cristianismo como o grande marco do ocidente, de onde foram derivadas todas as culturas individualistas, reflexivas. O romantismo é todo um período cultural, artístico e literário que se inicia na Europa no final do século XVIII em decorrência dos adventos da Revolução Industrial, Revolução Francesa, Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, espalhando-se pelo mundo até o final do século XIX.

Decorre da superação da metafísica, na modernidade surge a ideia de humanidade universal e o sentido histórico pautam sua análise, até então a história esteve dominada pela Providência Divina e o futuro dependia da fé, gradualmente partir do século XIII o Cristianismo perde sua força e surge outra representação da história: a modernidade e sua busca da racionalização. A modernidade trouxe uma nova consciência do sentido histórico, uma nova representação da temporalidade histórica e, com ela, o mundo se fragmentou em valores distintos.

No século XVIII retorna-se à ideia de história universal, pensa-se em direitos universais. Nesse momento, a modernidade, através das filosofias da história, recolocaria à história a questão do sentido histórico: é o desenvolvimento do processo de progresso, revolução, utopia; e essa ideia de história está dominada pelos conceitos de razão, consciência, sujeito, verdade e universal. No século XIX, a história-conhecimento torna-se científica, o conhecimento histórico aspira à objetividade científica, a verdade. A eficácia da história está em servir ao Estado e às instituições da sociedade burguesa (REIS, 2006). É inventada a narrativa de história da arte progressiva, linear.

Sem a capacidade de conscientização histórica do Romantismo, que inquiria constantemente o significado do presente, seria inconcebível todo o historicismo do século XX e uma das maiores revoluções da história do pensamento humano, que passou a considerar a natureza do homem e da sociedade essencialmente evolucionista e dinâmica (HAUSER, 1972, p 822).

1.2 História da arte como história das narrativas

Dentro deste contexto, o século XX passará a testemunhar uma série de experiências dentro do campo da arte que podem ser consideradas quase como sem precedentes (talvez comparáveis em seu impacto ao que fora a perspectiva para o Renascimento): a abstração, a

desmaterialização da obra de arte, o questionamento da experiência estética, da própria noção de arte, dentre muitos outros.

A escrita da história do século XX demandava uma reformulação rigorosa e transformadora de nossa maneira de olhar para a arte e seu sentido. Impunha o desejo de um novo sujeito. Fazer a história da arte torna-se um acontecimento tão radical quanto os objetos produzidos pelo artista. Três conjuntos de referências interligam as principais linhas da historiografia⁵ da arte do século XX, tais linhas apresentam contradições notáveis entre si – o romantismo de Baudelaire e o materialismo de Marx, o senso de ruptura do teórico alemão contraposto ao vislumbre de continuidade de Wölfflin -, porém esse amálgama tocava em pontos-chave, oferecendo para a modernidade uma equação, uma fundamentação sócio-histórica, sua dimensão histórica (o “ideólogo” projetista de Marx) e um método efetivo de trabalho (a arquitetura historiográfica e narrativa de Wölfflin). Procede-se a uma fusão entre estética e história, isto é, a história da arte é uma história sensível e do sensível, que se faz por afinidades eletivas obtidas através da percepção pura (BUENO, 2007, p.25).

Para Danto (2006), a história da arte pode ser considerada uma história das narrativas. Uma narrativa é um plano que visa definir a arte através da instituição de critérios para o que ela foi, para o que ela deve ser e para a forma como desenvolverá sua essência. Assim, em determinado momento histórico, as obras feitas segundo os critérios da narrativa vigente são consideradas arte ao passo que aquelas que não os seguem são tidas como impuras e inferiores. Por outro lado, quando as obras de arte deixam de seguir os princípios delimitados por uma narrativa, considera-se que ela chegou ao fim, que compreendia a arte erroneamente e que seus princípios eram equívocos. Assim, outros princípios são adotados, de forma que outra narrativa e outro conceito de essência da arte são tomados como “corretos”. Este processo ocorre sucessivamente, compondo uma sequência de narrativas ao longo do tempo. Uma narrativa termina apenas quando a arte deixa de ser feita segundo os princípios delineados por ela, quando aquilo que parecia ser a essência da arte passa a ser entendido apenas como um aspecto contingente. E quando termina uma narrativa é fácil colocar outra no seu lugar, mostrando que a história da arte foi contada até aí de uma maneira incorreta e desfocada. Conforme Danto:

⁵ Historiografia como relato em si mesmo da história, meta-história.

Assim esboçada, a narrativa mestra da história da arte – no Ocidente, mas por fim não só no Ocidente – é a de que houve uma era da imitação, seguida por uma era de ideologia, seguida pela nossa era pós-histórica em que, com qualificação, tudo vale. Cada um desses períodos é caracterizado por uma diferente estrutura na respectiva crítica de arte. A crítica de arte, no período tradicional ou mimético, esteve fundada na verdade visual. A estrutura da crítica de arte na era da ideologia é aquela do qual estou buscando me desvencilhar: ela caracteristicamente se funda em sua própria ideia filosófica do que é a arte, numa distinção excludente entre a arte aceita (a verdadeira) e todo o resto que não é verdadeiramente arte. O período pós-histórico é marcado por uma separação de caminhos entre filosofia e arte, o que significa que a crítica de arte no período pós-histórico tem de ser, como a própria arte, tão pluralista quanto pós-histórica (DANTO, 2006, p.52).

Esta sequência é que define, para Danto, o curso da história da arte. Pensando-se, então, a história da arte, é possível destacar os seguintes períodos: aquele que antecede a Era da Arte, seguido pelo episódio Vasari e pelo modernismo – por sua vez dividido em dois episódios: o chamado episódio Greenberg e a Era dos Manifestos –, chegando, por fim, ao Fim da Arte. Danto considera que há dois momentos principais: a mimética de Giorgio Vasari (do século XIV ao XIX) e a moderna de Clement Greenberg (século XX).

Danto atribui a Giorgio Vasari a narrativa que antecedeu o modernismo. Vasari entende a arte como imitação da realidade

(...) de acordo com o qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam a superfícies visuais do mundo (DANTO, 2006, p.56).

Esta narrativa entende a arte como imitação da realidade, seu progresso como a realização de obras de arte cada vez mais similares ao real e a utilização da perspectiva representou um importante passo nesta direção. O início da utilização da perspectiva foi um marco fulcral na busca da excelência na representação mimética. O advento da fotografia e, mais tarde, do cinema contribuíram para o fim dessa era. A partir dessa ruptura, a pintura realiza um movimento introspectivo e, perguntando-se acerca da própria função, abre as portas para um modelo narrativo modernista, quando entra em cena a busca pela identidade.

É de Greenberg (2001) que Danto mais se serve para mostrar o que é uma narrativa e como ela deixou de fazer sentido para a arte dos nossos dias. O formalismo estético para Greenberg oferece uma teorização que pretende demonstrar o progresso linear da arte, em

busca de sua pureza. Ele entende que a pintura deve ser pura fazendo uso somente de seus meios, distingue arte de outras atividades humanas por meio da posse de certas qualidades formais que pertencem à estrutura de sua aparência. Tal pensamento, desenvolvido no discurso formalista ligado ao modernismo, privilegiará as relações entre forma, linha, densidade e textura, ou seja, as qualidades perceptíveis e a estrutura do objeto como um todo⁶.

Citamos:

Na abordagem de Greenberg, o que torna “modernista” a pintura moderna é assumir ela própria a tarefa de determinar, “por suas próprias operações e obras, os efeitos exclusivos para ela mesma” . Essa essência da arte coincidia, pensava Greenberg, “com tudo o que tinha um caráter único na natureza desse meio”. E para ser fiel à sua essência, cada obra modernista era obrigada a “eliminar... todo e qualquer efeito que pudesse, de modo concebível, ser tomado como empréstimo do ou pelo meio de qualquer outra arte”. Em consequência, cada arte, sob autocrítica, seria “transmitida pura”, um conceito que Greenberg talvez realmente tenha tomado de empréstimo da noção de razão pura de Kant (DANTO, 2006, p.74).

Para Greenberg (2001b), a forma que a arte encontrou para sobreviver ao pós-guerra foi através de um movimento introspectivo de autorreconhecimento e de busca por uma identidade e por um propósito. Kant tem evidente influência em Greenberg: nas Críticas Kantianas, temos a razão que se analisa, chegando à conclusão de que a razão prática deve ser pura, enquanto em Greenberg temos a pintura, que alcança a perfeição quando reflete a si mesma, quando tem o propósito de mostrar o que é a pintura e quais são os seus recursos instrumentos. A verdade última e irrenunciável é a de que a pintura deve se despojar de todos os caracteres inerentes às outras artes e referir-se a si, tornando-se pura. Consequentemente, a pintura deve deixar de ser mimética, pois esta é uma característica da escultura.

Greenberg (2001b) não adere efetivamente à noção de forma tal como entendida por Kant, mas sim como uma compreensão do empreendimento crítico proposto por este, que tem sua origem na aplicação das categorias às instituições sensíveis na *Crítica da Razão Pura* (2008), como o próprio espírito da modernidade, que teria se disseminado em todas as áreas do conhecimento. Pode-se presumir aquilo que Greenberg trata por atitude crítica nos moldes kantianos a uma área do conhecimento que verifica seus próprios princípios e, nesse sentido, escreve o modernismo como “a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência que teve início com o filósofo Kant” (GREENBERG et al., 1997, p. 101), tomando a arte modernista

⁶ Daí a grande aposta de Greenberg na pintura abstrata, particularmente no expressionismo abstrato norte-americano.

como aquela que determina “mediante suas próprias ações e obras, seus próprios efeitos exclusivos” (Idem, p. 102.).

Na *Analítica do Belo*, o primeiro momento do juízo de gosto é a satisfação desinteressada. Associamos intuitivamente o interesse à representação de um objeto. Entende-se a representação da existência de um objeto na obra de arte como sua matéria, ou seja, a própria obra. A satisfação desprovida de interesse torna-se a satisfação de algo tão vago e indefinido que já não serve para nenhuma definição do belo. Portanto, a doutrina da satisfação desinteressada é pobre perante o fenômeno estético. No entanto, Kant fixou transcendentemente nessa constituição em si mesma algo de histórico. Na sua argumentação, equiparou-a a essência artística sem se preocupar com o fato de que os componentes da arte retornam em sua forma mais pura. Kant sustenta que o julgamento estético deve se preocupar apenas com a forma no objeto representado, não com seu conteúdo sensível, tendo em vista que esse tem uma relação muito próxima com o agradável e, portanto, com o interesse. Kant é o fundador do formalismo estético na filosofia ocidental justamente pelo apelo ao desinteresse envolvido na sua teoria do gosto puro.

O formalismo estético para Greenberg distingue arte de outras atividades humanas através posse de certas qualidades formais que pertencem à estrutura de sua aparência, tal abordagem pode ser encontrada na definição Kantiana do que seria o juízo estético, entendido como a capacidade para julgar a satisfação ocasionada por um objeto independente do interesse, sem considerar seu significado, portanto como um sentimento de prazer ocasionado em virtude das relações formais do objeto que podem ser percebidas. Tal pensamento levará, no discurso formalista ligado ao modernismo, à ideia de privilegiar, na análise das obras de arte, as relações entre forma, linha, densidade e textura, ou seja, as qualidades perceptíveis e a estrutura do objeto como um todo. É essa a interpretação de Greenberg do expressionismo quando toma a crise da pintura figurativa como uma crise da representação.

A pintura abandona a busca pela imitação decorrendo em um processo reflexivo da arte e exploração dos seus próprios meios, perdendo a função figurativa que as definia em busca de sua essência "o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte particular" (GREENBERG et al., 1997, p. 102). Greenberg define a essência kantiana do modernismo: o "uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência"(Idem, p. 101).

Assim definido, o modernismo artístico implica que cada arte particular elimine de sua prática elementos importados de outras áreas, buscando a pureza de uma elaboração exclusiva de seus meios específicos, a pintura deveria abandonar tudo o que ela tinha de escultórico e literário, voltando-se para a área de competência única que consiste na natureza de seus meios próprios de expressão, a cor e a planaridade. E a consequência é que os elementos encarados anteriormente como limitações a serem dissimuladas passam a ser vistos como fatores positivos, assumidos explicitamente pelos pintores a partir do movimento impressionista. Segundo Greenberg (1997), se "a arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte, o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte". Trata-se de uma "missão de autodefinição radical", associada à noção de *pureza*, que passaria a ser um critério de avaliação no trabalho do crítico (SÜSSEKIND, 2014).

A tese de Greenberg se relaciona com o Impressionismo - pintura francesa do século XIX- na medida em que este movimento se afasta do realismo e da busca da mimética, os autores impressionistas pretendem busca pelos elementos fundamentais de cada arte, os pintores impressionistas a pesquisar a produção pictórica do quadro como obra em si mesma. A luz e o movimento utilizando pinceladas soltas tornam-se o principal elemento da pintura, sendo que geralmente as telas eram pintadas ao ar livre para que o pintor pudesse capturar melhor as variações de cores da natureza, tal movimento pode ser compreendido já como precursor vanguardas, ainda que haja divergências na classificação dessa expressão artística como Arte Moderna, como aponta Gombrich (1995, p. 412):

Alguns talvez considerem que os impressionistas foram os primeiros modernos, por terem desafiado certas regras da pintura ensinadas nas academias. É bom ter em mente, porém, que os impressionistas não diferiam em seus objetivos das tradições artísticas que vinham se desenvolvendo desde a descoberta da natureza na Renascença. Sua intenção também era pintar a natureza como a vemos, e sua disputa com os conservadores não era tanto acerca do objetivo, mas sim dos meios de atingi-lo.

Após o impressionismo, no início do século XX, ocorre o advento das vanguardas históricas e seus manifestos. Dentre estes, configuram os manifestos Cubista, de 1912, de autoria de Gleizes e Metzinger, em que havia ilustrações de artistas como Cézanne, Duchamp, Picasso e Braque; o primeiro manifesto Dadaísta, de 1916, recitado por Hugo Ball e, dois anos depois, o segundo, recitado por Tristan Tzara; o De Stijl, de 1918, assinado, dentre outros, por Piet Mondrian; e o manifesto Surrealista, de 1924, escrito por André Breton. Com

o início da Segunda Guerra Mundial e a tomada de Paris pelos nazistas, vários artistas europeus, tais como Duchamp, Mondrian, Max Ernst e Chagall, foram para os Estados Unidos, em especial para Nova Iorque, que se torna, então, polo internacional das artes, criando o contexto adequado para o surgimento do Expressionismo Abstrato.

Greenberg enxerga no expressionismo abstrato a expressão máxima do que deveria ser a pintura, com nomes como Jackson Pollock, A. Gorky, Rothko, Frankenthaler e Dubuffet, e posteriormente a pintura do campo de cor, com Frank Stella e Paul Jenkins. Uma pintura de Jackson Pollock, por exemplo, trazia à tona tudo o que Kant havia pensado acerca da beleza, sobre no juízo de gosto suspenderem-se a moralidade, as considerações sobre a utilidade do objeto e as expectativas de vantagens pessoais. Com Pollock, o público tem a possibilidade de intuir a imaginação criativa de uma forma que não pode ser definida. Nada além da forma da pintura tem o poder de provocar este prazer desinteressado, comunicável e universalmente necessário.

Diante do surgimento de novos manifestos⁷, o modernismo sempre se prestou a interpretá-los segundo seus parâmetros, a saber: as linhas, as cores, as formas e as texturas. O que nasce como um protesto contra a arte do modernismo – o *readymade* –, após o impacto inicial, acabou por ser incorretamente ou precocemente assimilado pela narrativa vigente como tentativas do autor de por em destaque as propriedades formais⁸, transformando-se em mais um exemplo do mesmo tipo de arte. A narrativa modernista acaba por abarcar muitas obras anteriores ao seu próprio surgimento, notadamente o que se denomina “artesanato das culturas primitivas” que, até então, se encontrava nos museus de Etnologia. Por outro lado, todo o manifesto que não se encaixava nos critérios já citados, como o Surrealismo, foi tomado como algo além dos limites da história ou uma manifestação marginal que em nada contribuiu para o progresso da arte. O fato de elas terem existido não é negado, apenas se considera que não foram significativas o suficiente para o progresso da arte (GREENBERG, 2002, p. 184). Tal problema decorre de uma visão narrativa – linear e seletiva – cujo critério de determinação é arbitrário e externo, mas que pretendia buscar a verdadeira essência da arte utilizando, também, uma perspectiva teleológica da história da arte.

⁷ Manifesto como narrativa não dominante.

⁸ Sobre propriedades formais, diz Greenberg: “Afirmo anteriormente que não era possível estabelecer nenhuma diferença entre o estético e o artístico; que toda experiência estética deveria ser considerada arte. Mas fui obrigado a levar em conta a diferença entre a experiência estética em seu estado mais bruto e abrangente – que denominei “arte crua” – e o gênero de experiência estética, comumente reconhecido como arte – que denominei de arte “formalizada” ou “formal” (GREENBERG, 2002, p.87).

Danto (2006) insiste que o modernismo não é um estilo que se sucedeu a um precedente, como ocorreu com o barroco em relação ao maneirismo, ou com este para com o Renascimento: ele é, antes de tudo, consciência artística de que a reflexão é mais importante que a representação mimética.

Nessa leitura era como se a narrativa passasse a avançar não em forma de representações filosóficas cada vez mais ajustadas à natureza da arte. Agora poderia haver uma história progressiva desenvolvimentista a ser contada, mas seria aparentemente uma história de um progressivo grau de adequação filosófica. O que eles não tinham, ao que me parece, era a consciência do que causou o deslocamento para esse outro nível reflexivo, ou a consciência de uma estrutura narrativa em que a nova arte – ou arte moderna – continuasse a acontecer sob uma forma narrativa, mas num novo nível (DANTO, 2006, p.73).

A partir dessa concepção de moderno, Danto (2006) constrói o seu conceito de contemporâneo no livro *Após o Fim da Arte* e os limites da história, que corresponde ao aprofundamento daquela reflexividade, antes mencionada que foi inaugurada pelo modernismo, em direção ao momento em que a arte é liberada de limitações ao mesmo tempo em que revela sua natureza propriamente filosófica: Assim como moderno veio a denotar um estilo e mesmo um período e não exatamente arte recente, contemporâneo veio a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente (DUARTE, 2011).

Danto (2006) manifesta sua preferência pela denominação “arte pós-histórica”, em detrimento da designação “contemporâneo” ou “pós-moderno”. Isso significa, entre outras coisas, que os filósofos devem carregar a responsabilidade pela compreensão das obras e os artistas podem simplesmente usufruir a liberdade de estar para além da história. O Fim da Arte é tratado como um ponto de inflexão na linearidade da história da arte enquanto sucessão progressiva e dialética de períodos históricos, enunciada numa narrativa do seu desenvolvimento rumo à verdadeira arte (AITA, 2003, p.285). Com o advento da arte pós-histórica, a arte atinge seu propósito e torna-se autoconsciente da sua identidade, tornando acessível à filosofia a sua natureza, o percurso teleológico atinge seu fim (ou *telos*) e a definição filosófica, como um tipo de essência trans-histórica da arte, torna-se invariável e sem nunca se atualizar numa forma particular. Nas palavras de Danto: “Penso que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte” (DANTO, 2006, p. 34). De tal forma, o conceito do autor remete à passagem sobre o fim da arte, dos

Cursos de Estética, de Hegel, onde se lê: “a arte permanecerá para nós, do ponto de vista da sua destinação suprema, algo do passado” (HEGEL, 2001, p.35).

Tal passagem evidencia que, enquanto para Hegel (1999, cap. IV), é o Espírito que alcança a consciência de si, para Danto o ápice da progressão histórica se dá quando a arte atinge sua autoconsciência tornando-se filosófica, de modo que a tese do fim da arte não remete imediatamente à formulação original de Hegel, mas assimila o conceito filosófico de arte e uma teoria da estrutura da história no interior da qual esta noção de fim da história ganha sentido. A história compreendida como determinação leva Hegel a dedicar-se a extrair o significado atribuído a cada forma de arte, a cada época, a cada estilo. Esta relação pode ser mais bem explicada se nos referirmos mais uma vez ao classicismo da antiguidade, que para Hegel culminou na escultura grega, já que, como forma de arte, a escultura coloca-se em algum ponto entre a arquitetura - esta inextricavelmente ligada à matéria - e a pintura, que representa o mais avançado processo da espiritualização, cujo verdadeiro tema é a luz. Para Hegel, mesmo a pintura representa apenas uma fase a ser ultrapassada antes de chegar à música, uma forma de arte quase completamente desmaterializada. Por sua vez, a música deve ceder espaço à poesia, que lida com significado puro. O valor de todas as artes, entretanto, é mais uma vez relativo, porque "a arte está longe de ser a expressão mais avançada do espírito"; é dissolvida na reflexão e substituída por pensamento puro, pela filosofia. Como resultado disto, a arte pertence ao passado leva ao postulado da Morte da Arte.

Apesar de Bornheim (1998), no artigo *Uma Temática Hegeliana: a morte da arte*, considerar algumas inconsistências no sistema Hegeliano, que hierarquiza a própria estrutura da obra de arte, o inferior - sensível - e o superior - a ideia -, apresentando assim certa ambiguidade, ao passo que a tentativa de superar a materialidade atravessa todo o sistema hegeliano, insere a arte em uma meio termo entre a pura materialidade e o pensamento ideal, Bornheim cita Hegel “A obra de arte ainda não é puro pensamento e já não é mais apenas existência material. Reduzindo o sensível a mera superfície e aparência do sensível”, mais adiante, diagnostica que o sensível na arte já pertence ao ideal e que sua inferioridade reside no modo deficiente de se relacionar com este ideal. A forma sensível prescinde de desocultamento e um processo de complementação, ela aponta pra além dela mesma.

Para Bornheim (1998, p.26) a argumentação final de Hegel é insuficiente, mas considera a tese da morte da arte rigorosamente correta pois, sem a superação efetiva do elemento sensível, é próprio idealismo que é ameaçado. Do idealismo deve decorrer a

eliminação do elemento sensível, e em relação a arte Hegel contribui para ampliação de novas perspectivas artísticas. A morte da arte é completamente verdadeira, com relação a arte do passado, como um todo. O que afirma atinge sua própria filosofia da arte ao atingir o conceito de imitação e seus vínculos com a determinação metafísico-teológico dos universais concretos, aquilo que Hegel chama de Ideia, objeto exclusivo da arte. O que autoriza Hegel a tratar da morte da arte é que, verdadeiramente, a arte passou a percorrer caminhos totalmente diversos daqueles que lhe seriam previsíveis pela já superada noção de imitação, a arte já não oferece plena satisfação, como no passado, convidando para uma contemplação afeita ao pensamento, não para torna-la novamente presente, mas sim para entender cientificamente o que é (HEGEL apud BORNHEIN, 1998, p. 22). Reconhece que um tipo de arte já chegou ao fim definitivo dela mesma, através de um processo histórico que compromete a sua exaustão interna com todo o complexo de causalidade histórica inventada pela Revolução Burguesa. É admitindo o fim que é possível vislumbrar os novos rumos da arte que podemos vislumbrar na pós-história.

Pode-se comparar o momento pós-histórico da arte da abordagem de Danto à realização do Espírito Absoluto hegeliano. Temos, então, Hegel como o arauto do fim da história e Danto (2006), em *Após o Fim da Arte*, como aquele que anunciou o fim da arte, tornando-a arte consciente de si mesma. A arte passa a conhecer a sua essência, compreende que nenhum momento de sua história deve ser visto como problemático, posto que todos expressam sua essência e que todos se fizeram necessários para chegar à autoconsciência. Com o fim da arte chegam ao fim também as revoluções, uma vez que estas se justificavam enquanto meios para encontrar uma plenitude que já foi atingida. Uma vez que a questão foi trazida à consciência em certo instante no desdobramento histórico da arte, um novo nível de consciência filosófica foi atingido. E isso significa duas coisas: primeiro, que tendo trazido a si mesma a esse nível de consciência, a arte já não carrega a responsabilidade por sua própria definição filosófica. A partir deste evento, isso é tarefa para os filósofos da arte. Em segundo lugar, isso significa que já não há um modo segundo o qual as obras de arte têm que ser: a exigência da unidade estilística desaparece.

Para Danto, portanto, a essência da arte é histórica e Hegel foi o único capaz de compreendê-la, ao determinar os dois aspectos a serem atendidos na apreciação das obras de arte: o primeiro, o conteúdo da arte; e o segundo, o meio de apresentação. A obra resulta e existe propriamente a partir da relação entre estes dois. Se um mesmo conteúdo for apresentado de duas formas diferentes não teremos uma obra, mas duas. A escolha de um

modo ou outro será determinante para a transmissão da mensagem. Depreende-se daí que o artista precisa recorrer ao meio de apresentação apropriado para conseguir dizer o que exatamente quer dizer. Para Danto, porém, é evidente a estas duas condições conjugadas não são suficientes para que se tenha uma obra de arte, de forma que o conceito de arte também não pode ser limitado somente às duas. Citamos:

[...] Hegel fala do juízo intelectual do '(i) conteúdo da arte, e do (ii) meio de apresentação da obra de arte. A crítica não precisa ir mais longe do que isso. Não precisa identificar sentido e modo de apresentação, ou o que denomino "corporificação" com base na tese de que obras de arte são sentidos corporificados. O erro da crítica kantiana esteve em segregar forma e conteúdo. A beleza é parte do conteúdo das obras que ela valoriza, e seu modo de apresentação nos pede uma resposta sobre o sentido da beleza' (DANTO, 2006, p.109).

De acordo com o estado da arte em determinada configuração histórica, algumas obras de arte são possíveis, ao passo que outras não o são. Tem-se como estado da arte o conhecimento detido pelas pessoas que se relacionam com as obras quanto à história da arte e quanto às teorias estéticas existentes. Reconhecer um objeto como obra de arte é fazê-lo possível sob a perspectiva destes dois elementos. Ou seja, um objeto só é considerado uma obra de arte quando o contexto em que ele surge é propício para tal. É este contexto que determina a maneira como o conteúdo da obra e o modo de apresentação se relacionam.

O momento histórico exerce grande influência sobre como os artistas se relacionam com suas obras, seus conteúdos e modos de apresentação. Estes surgem e tornam-se parte do mundo da arte a partir do momento em que são compreendidos pela história e teorias estéticas existentes. Desta maneira, em qualquer momento histórico, não são todos os modos de apresentação e tampouco todos os conteúdos que estão disponíveis. Por vezes, o mundo da arte não está pronto para reconhecer as obras de determinado grupo como arte, mas em outro momento se criam os instrumentos que possibilitam seu reconhecimento. Tome-se como exemplo os impressionistas, que propunham um modo de apresentação para o qual, a princípio, o mundo da arte não estava preparado, mas que era o único que se adequava ao que queriam dizer. Se utilizassem outro modo de apresentação para suas obras, sua mensagem não seria passada corretamente, pois seria alterada, deturpada por um modo que não a representava apropriadamente. À medida que o mundo da arte se familiarizou com as obras, foi possível entendê-las, encaixá-las num conceito de continuação do esforço de representação

já existente que trouxe à arte uma referência para a percepção humana e, por fim, reconhecê-las como parte do mundo da arte.

A tese do fim da arte pode levar à conclusão de que Danto e Hegel descrevem um momento a partir do qual as obras de arte deixam de ser feitas, numa espécie de mundo em que os artistas perdem sua função e desaparecem. No entanto, não é ao fim da arte propriamente dita que Danto e Hegel se referem, uma vez que esta tese poderia ser facilmente refutada a partir da experiência observação de que, em qualquer momento histórico, artistas continuam a existir e a produzir obras de arte, muitas das quais surtem efeitos nas vidas das pessoas que a elas tem acesso.

O Fim da Arte não é, então, o fim das obras de arte, mas sim o fim de um tipo de arte que pode ser abarcado pela história da arte, agrupado em estilos e movimentos e explicado por manifestos e narrativas. A arte que morre é a arte que, ao ser classificada, parece mostrar uma linha quase contínua de evolução e progresso. Depois do fim da arte, os artistas deixam de se comprometer com manifestos e passam a comprometer-se com a liberdade de escolha de estilo, produzindo aquilo que querem, como querem e quando querem. Os artistas não mais se preocupam em seguir um manifesto ou em expressar determinadas características em suas obras para que estas sejam consideradas arte: misturam-se tipos, estilos, formas, cores, materiais. Transgridem-se os limites na tentativa de se redefinir. A História da Arte ganha autoconsciência, passando a coincidir com a Filosofia da Arte. É o propósito da história da arte consumado (AITA, 2003, p. 273). Assim, torna-se impossível dizer como as obras de arte devem ser, dando-lhes a possibilidade de ser, inclusive, indiscerníveis dos objetos do cotidiano. Ao livrar-se destas limitações e ao assumir esta liberdade e estas possibilidades, a arte torna-se autoconsciente, filosófica. Os artistas não deixam de fazer arte, mas sim deixam de fazer história da arte.

Hegel supõe que o fim da história da arte ocorre com o Romantismo, tomando Shakespeare como o autor das obras em que a arte ganha autoconsciência. Por outro lado, Danto considera que o fim da arte acontece nos anos sessenta, com a Pop Art, com Andy Warhol como um de seus mentores, sendo um dos maiores.

Uma vez que a questão foi trazida à consciência em certo instante no desdobramento histórico da arte, um novo nível de consciência filosófica foi atingido. E isso significa duas coisas: primeiro, que tendo trazido a si mesma a esse nível de consciência, a arte já não carrega a responsabilidade por sua própria definição filosófica. A partir deste evento, isso é

tarefa para os filósofos da arte. Em segundo lugar, isso significa que já não há um modo segundo o qual as obras de arte têm que ser, a exigência da unidade estilística desaparece, daí a marca pluralista da Arte Pós-histórica.

1.3 Pop Art: Pluralismo e contextos de apropriação

O chamado pluralismo na arte contemporânea, anunciado por Danto (2006) como o resultado da arte pós-histórica pode ser observado a partir do advento da Pop Art, quando 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 tais materiais utilizados pelo artista, em geral, não são feitos por ele, mas adquiridos, apropriados. Transfigurando elementos da “baixa cultura” em arte. 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. Citamos:

A Brillo Box conferiu generalidade a essa questão. Por que ela era uma obra de arte se os objetos que a ela se assemelhavam exatamente, pelo menos sob um critério perceptual, são meras coisas ou, na melhor das hipóteses, meros artefatos? (DANTO, 2006, p.138).

A liberdade em relação ao modo de fazer da arte que caracteriza o formalismo resulta da suspensão da progressão compulsória da história, com encadeamento entre períodos direcionados a um clímax, decorrência do exaurimento do modernismo para o surgimento do contemporâneo, “um momento, pelo menos na arte, de profundo pluralismo e total tolerância” quando a arte se separa da estética historicista da filosofia e toma consciência de seu caráter autônomo, a era da arte pós-histórica (DANTO, 2006, p.151). O que significa para Danto “a mais radical dissociação entre estética e arte” (DANTO, 2006, p. 22), seu maior exemplo, a Brillo Box, que “fez mais do que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos” (DANTO, 2005, p. 297).

A Brillo Box é um exemplar do movimento denominado Pop Art, caracterizado pela exploração de imagens vinculadas à comunicação de massa e à sociedade de consumo, constituindo um novo material iconográfico. Os artistas 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*. Para Alloway (1985 apud. Danto, 2006, p.142) 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”.

A apropriação – característica definidora da Pop Art – em sentido amplo significa apoderar-se, tomar como próprio, adaptar. No contexto artístico, o termo apropriação é empregado pela história e pela crítica para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte⁹, é uma espécie de retorno à representação, neste contexto devemos considerar que em um primeiro momento foi a representação ou aparecimento, a ação primeira a ser relacionada 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” (DANTO, 2005, 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 (DANTO, 2005, p. 58).

Abrindo uma lacuna análoga à que separa linguagem e realidade. Desta maneira, 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. A partir da ideia de (re)apresentação ou apropriação, é possível inferir a ideia de metáfora como elemento constitutivo nas obras que serão apresentadas, pois as metáforas contêm algumas estruturas que Danto (2005) atribuiu às obras de arte: “elas não

⁹ 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, p. 145), esclarece que releitura é “teler, 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, 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.

meramente representam objetos; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão”.

Danto afirma que compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém, as mais importantes metáforas da arte são aquelas em que o observador se identifica e vê sua própria vida representada. A verdade metafórica surge de sua falsidade literal remetendo a um significado interior, tal a estrutura metafórica da arte, esta constitui uma representação artística que se refere ao que por si mesma expressa e a forma como o faz. Isto é, uma representação que se refere à outra representação, e não às coisas. Sua natureza é intencional no sentido em que as suas condições de verdade são, por si só, e não num objeto externo com o qual ele pode ser comparado. A principal contribuição da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidades estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos – é de que, a partir dela, torna-se visível a impossibilidade de uma uniformidade estilística perceptual entre estas imagens. “É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (DANTO, 2006, p. 19).

De forma a delimitarmos a apropriação inserida no contexto da arte pós-histórica utilizaremos a separação proposta por Douglas Crimp (2005) em *Sobre as Ruínas do Museu*, onde o autor propôs duas categorias para abordar a distinção das diversas práticas de apropriação: a de caráter regressivo e a de caráter progressista. 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). 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, daí sua adequação à arte pós-histórica. Com base nessas definições, será abordado nesta dissertação o conceito de apropriação de caráter progressista, ou seja, quando o artista toma para si imagens, objetos, e torna claro este empréstimo, conservando a identidade da coisa apropriada.

Observamos que, apesar da ideia de apropriação ter sido esboçada no Brasil pelo escritor modernista Oswald de Andrade que em 1928 publicou o *Manifesto Antropofágico*, no qual propunha um canibalismo simbólico, ou seja, se apropriar do que havia de melhor na cultura estrangeira para fazer uma arte brasileira mais forte e dominante¹⁰, este conceito de apropriação é de caráter regressivo. Dentro da categoria 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 trabalhos¹¹, sendo Nelson Leirner um dos mais expressivos representantes desta prática no país.

Exemplo flagrante apropriação de imagens e objetos preexistentes no trabalho do artista é fornecido pela obra *O Grande Combate*¹², instalação formada a partir da apropriação de diversos objetos, artesanais ou industrializados retirados da cultura de massa, com características da estética *kitsch*, constituindo um grupo que se organiza em torno da situação que lhe atribui o nome, reunindo centenas de objetos que iam desde anões de jardim, brinquedos baratos, insetos de borracha, santos de gesso até animais de plástico, organizada por categorias como um sinuoso batalhão espalhado pelo espaço expositivo. O que causa determinado estranhamento não se limita ao visual enquanto a união de objetos tão diversos, mas o significado que cada objeto possui e as relações semânticas que se desprendem do trabalho. As mesmas peças repetem-se em momentos diferentes, mas passam a compor outras

¹⁰ Preocupados em construir uma arte nacional que representasse figurativamente o Brasil, os modernistas aderiram ao movimento que buscava recuperar uma noção de arte como tradução reconhecível do real, reabilitando valores culturais nacionais. Paradoxalmente 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 europeia 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, 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, p. 78).

¹¹ 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 consequente lição da abstração dos anos 50 que o artista brasileiro passou a explorar as práticas artísticas de cunho desestabilizador, como a apropriação.

¹² O artista apresentou em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a obra *O Grande Desfile* que era composto de centenas de objetos industrializados e artesanais retirados da cultura de massa, posteriormente tais objetos deram a origem à outra sucessão de obras, entre elas *O Grande Combate* (1985) e *O Grande Enterro* (1986). *A Grande Missa* (1994). À partir desses trabalhos iniciais outras obras análogas a essas primeiras vêm sendo concebidas: *Terra à Vista*, em 1998 no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro; *A Grande Parada*, em 1999, na 48a. *Biennale di Venezia*; uma versão de *Futebol* se apresentou em Brasília no ano de 2000, enquanto outra versão, com uma maior quantidade de elementos se apresentou em 2001 no SESC Pompéia em São Paulo; a partir de então cada vez que o grupo se apresenta ele toma outra composição, tendo os elementos re-arranjados, mantendo ou não o mesmo título. In: www.nelsonleirner.com.br.

montagens, tomando forma como trabalhos distintos. Leirner parece apropriar-se de si mesmo. A dessacralização da arte aparece em seu percurso como uma das formas de viabilizar a existência da própria arte (RIBERIO, 1999, p. 60-61). Alterações e referências satíricas a uma obra considerada marco indiscutível da história da arte sempre são acompanhadas de manipulações de elementos configurando uma situação de xeque-mate¹³, marcas da arte pós-histórica.

Trata-se, então, como já disse, de uma multidão na sua acepção mais precisa, tal como define o dicionário: Tipo de agrupamento social caracterizado pela pluralidade e heterogeneidade dos elementos que reúne e pelo contato físico ou imediato dos indivíduos, e que reage de maneira semelhante, mais ou menos impulsiva, aos mesmos estímulos. Bem, como conceito genérico é satisfatório, podendo ser aplicado, com algumas ressalvas, para a compreensão da obra (FARIAS, 2012, p.12).

Danto utiliza de uma formulação baseada na filosofia da história da arte e na contextualização das obras para sua adequação ao conceito de arte, então se mostra pertinente observar como sua tese pode ser aplicada a um contexto diverso daquele aonde foi originalmente formulada, de forma verificar sua pretensa universalidade. O uso de apropriações na arte modificou toda sua estrutura, sua linguagem e sua conceitualização, criando uma revolução artística que precisa ainda ser alvo de maiores e mais completas investigações dada a sua inquestionável atualidade. Comparando a produção *Pop* americana com arte 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, a arte brasileira era mais intimamente ligadas à vida e a discussões de caráter político. Citamos:

[...] a homenagem suposta ao ídolo popular fica no limite exato que a separa da zombaria, da sugestão do ridículo que é cultuar um artista como um santo. É o anúncio claro dessa ambivalência que faz Adoração (altar para Roberto Carlos) trabalho exemplar sobre o que, daí por diante, seria operação recorrente na obra do artista: sua disposição para ‘desclassificar’ as coisas do mundo, baralhando os valores (morais, estéticos, patrimoniais) atribuídos a elas e, mesmo sem torná-las indistintas, promover a sua desordem taxonômica (ANJOS, 2003, p.13).

¹³ Termo utilizado por Leirner para definir sua obra: “união de dois elementos deve gerar um terceiro que tem até significado próprio quando a operação chega a bom termo” (RIBERIO, 1999, p. 61).

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. 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 ideia americana ou inglesa de consumo não existia aqui (LEIRNER, 2008, p.54).

Vimos até aqui qual a base teórica da presente dissertação acerca da História da Arte, apresentando a proposta de Danto (2006), baseada na proposição de Hegel, de Fim da Arte. Como exposto, essa ideia não pressupõe o fim da produção de obras artísticas, mas situa a produção da arte dentro de uma perspectiva em que as obras adquirem distintos valores no decorrer do tempo. Assim, como referido, adota-se o posicionamento de que houve um momento em que os artistas tomam consciência do seu fazer, determinando o início da História da Arte - como proposto por Belting - e que, a partir daí, essa consciência norteia a produção artística que culmina, no século XX, na dissociação do fazer artístico com a noção de progresso, libertando a arte de sua função de autorreflexão, deixando a prática reflexiva das obras para os filósofos da arte. No próximo capítulo, serão desenvolvidos os conceitos centrais para determinar o Fim da Arte, a saber, o pluralismo, a apropriação, como desenvolvido em Danto (2005), e sua relação com a metáfora; evidenciando a relevância desses conceitos para compreender obras que caracterizam a ruptura do processo histórico na arte.

CAPÍTULO II

ARTHUR DANTO: ARTE PÓS-HISTÓRICA, PLURALISMO E APROPRIAÇÃO

Iremos, neste segundo capítulo, discorrer sobre as relações entre pós-história e o pluralismo na arte contemporânea, de forma a apresentar razões para a prática da apropriação ser vista como arte pós-histórica. Traçaremos o histórico da apropriação nas colagens do cubismo, no *readymade*, e, por fim, a *Pop Art*, a última sendo considerada pelo autor estudado como o mensageiro da profundidade filosófica da arte pós-histórica. De forma a encerrar o capítulo, será feito um excuro sobre a apropriação como metáfora, pertinente por tratar-se de elemento necessário da prática artística mencionada, a apropriação não se cumpre se não estiver imbuída de uma metáfora.

Como procuramos evidenciar até este momento, a concepção de arte e história da arte passou por profundas transformações, ao final do século XIX, tem o início de uma mudança no sistema da arte, e dá-se a construção da modernidade. Com o advento da sociedade industrial, os artistas contaminam-se com tal lógica, sendo compelidos a inovar, assim, ao adentrar no novo século, tem início a chamada era dos manifestos e estes vão se sucedendo até o seu exaurimento, questão norteadora dos próximos parágrafos.

2.1 Histórico e Classificação de Apropriação

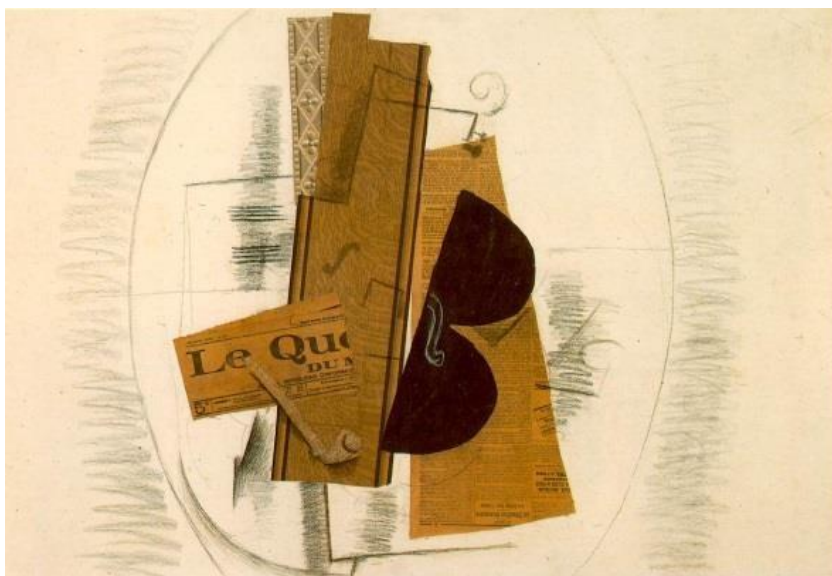
Apesar de prática artística característica da virada do século XIX para o seguinte, a apropriação não pode ser considerada uma criação desse período. De fato, a prática remonta a tempos imemoriais, uma vez que o conceito pode ser entendido como apoderar-se, tomar como próprio, adaptar, cabendo, ainda, as noções de releitura e citação. Há, por exemplo, a apropriação de elementos culturais de uma cultura por outra, como a romana se apropriou de elementos da cultura grega. A própria cópia deve ser repensada dentro do conceito da apropriação, 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.

Dessa forma, faz-se necessária a determinação de diferentes formas do que pode ser entendido através do termo apropriação, em tal contexto, opto pela diferenciação de dois caracteres da apropriação proposta pelo autor Douglas Crimp (2005), em sua obra “Sobre as Ruínas do Museu”, em que faz uma diferenciação entre duas práticas apropriativas, determinando que a apropriação possa ser entendida como regressiva, quando for caracterizada por um retorno estilístico ao passado, que “mantém integridade de uma história do estilo [...] fechada em si mesma, uma pseudo-história imune às incursões problemáticas dos acontecimentos históricos concretos” (CRIMP, 2005, p.116). Ou seja, nessa forma de apropriação, o artista faz uso de características dadas historicamente no seu ramo artístico, em que se sabe que não são de sua criação, mas se situam na continuidade da tradição dessa forma artística, não havendo rompimento. Esse fazer, segundo o autor, é característico de uma prática pré-modernista. Por outro lado, a apropriação denominada progressiva, se caracteriza pela retirada de um objeto real da história, não de um estilo abstrato. Os elementos são apropriados em seu todo, não fazendo concessões às noções convencionais de criatividade artística e, no uso desses elementos, essas apropriações não são feitas para constituição de um estilo próprio, mas com um valor funcional específico nos discursos históricos aos quais se inscrevem (CRIMP, 2005, p.117). No presente texto nos ateremos a essa forma de apropriação, característica da arte produzida a partir do advento da modernidade; a seguir faremos um breve histórico dessa prática até seu uso pela Pop Art.

De acordo com Crimp (2005), a prática da apropriação progressiva, ou seja, o uso de materiais não criados pelo artista em suas obras, inicia-se com o movimento vanguardista do cubismo, mais especificamente pela prática da *collage*. Essa prática começa a ser executada na fase sintética do cubismo, situada na primeira metade da década de 1910. Nomes como Picasso e Braque (FIG. 1), dentre outros, lançaram mão do uso de artefatos do cotidiano em suas pinturas, agregando recortes de jornais, pedaços de madeira, cordas ou qualquer coisa que estivesse ao seu alcance na composição de suas obras. Dessa forma, os artistas passaram a deslocar objetos de seus ambientes habituais buscando dar-lhes novos significados, cumprindo tanto a função de representar, por fazerem parte de uma imagem nova, como a de apresentar, uma vez que mantinham sua identidade de fragmento da realidade cotidiana. Dessa forma, os objetos apontam tanto para o mundo objetivo e vivenciado pelo espectador, como para o mundo ficcional da criação do artista.

Figura 1: Georges Braque, Violin and Pipe, 'Le Quotidien' (1913)



Fonte¹⁴

Movimentos posteriores também abraçaram a prática da colagem, retirando imagens de todo tipo de material impresso típicos da crescente cultura de massas. A esta prática, dadaístas deram o nome de “foto-colagem” (FIG. 2), visto que tinham forte caráter ideológico, opunham-se veementemente à arte burguesa, atacando o realismo da pintura pelo uso de objetos da realidade objetiva, ou seja, pela via da exacerbação do próprio realismo. Dessa forma, os artistas aproximavam o fazer artístico da produção industrial, repudiando, assim, a “criatividade” fetichizada do gênio artístico que ancorava seu fazer na habilidade manual para expressar ideias originais”¹⁵.

¹⁴ <https://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-pipe-le-quotidien-1913>. Acesso: 4 de março de 2017.

¹⁵ RODRIGUES, Simone. Jorge de Lima, Fotomontagista. In: *A Pintura em Pânico: Fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 8.

Figura 2: Raoul Hausmann, Elasticum (1920)

Fonte¹⁶

Os construtivistas russos, que também comungavam dessa posição ideológica, ao usar da mesma prática, deram o nome com o qual ficou convencionalizada sua referência, a fotomontagem. Em ambos os casos, dadaísmo e construtivismo, as imagens produzidas abandonam a ilusão tridimensional, criando obras marcadamente planas, fragmentárias em com uso intenso de linhas de força (FIG. 3 e FIG. 4). Esta prática também foi adotada pelos surrealistas, uma vez que tão bem se adequavam às intenções de, a partir de justaposição de elementos, alcançar significações inusitadas (CHIARELLI, 2003).

¹⁶ <http://guity-novin.blogspot.com.br/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html>. Acesso: 4 de março de 2017.

Figura 4: Alexander Rodchenko,
Retrato de Lilya Brik (1924)



Figura 3: Alexander Rodchenko,
Livros (1924)



Vale, ainda, mencionar o trabalho de Kurt Schwitters, que lançou mão do uso dos mais diversos objetos encontrados nas cidades, indo além das práticas planificadoras de seus antecessores. Ele denominou suas obras como *Merz*, cujo significado é algo como a combinação de todo e qualquer material concebível para fins artísticos, tendo o mesmo status que a tinta (FIG. 5).

¹⁷ <https://sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico>. Acesso: 4 de março de 2017.

Figura 5: Kurt Schwitters, Merz, Picture 46 A Skittle Picture (1921)

Fonte¹⁸

Talvez a forma mais radical do uso da apropriação no período tenha sido a realizada por Marcel Duchamp e seu conceito de *readymade*, criado por volta de 1915. Para o artista será um *readymade* a obra de arte feita a partir da apropriação de objetos de uso cotidiano, produzidos em larga escala pela indústria, alijados de sua função original. Aqui, o que importa é a ideia que o artista quer passar e sua escolha pelo objeto - distinto, portanto, do *objet trouvé* - que deve ser baseada em neutralidade estética e sem julgamento de gosto, além de, como outros movimentos que se utilizaram da apropriação, o valor da produção via mão do artista ser questionado. Indiscutivelmente, seu *readymade* mais conhecido é *A Fonte*, de 1917 (FIG. 6)¹⁹.

¹⁸ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/schwitters-britain>. Acesso: 4 de março de 2017.

¹⁹ <http://www.thebath-room.com/events/fountain17/>. Acesso: 2 de fevereiro 2017.

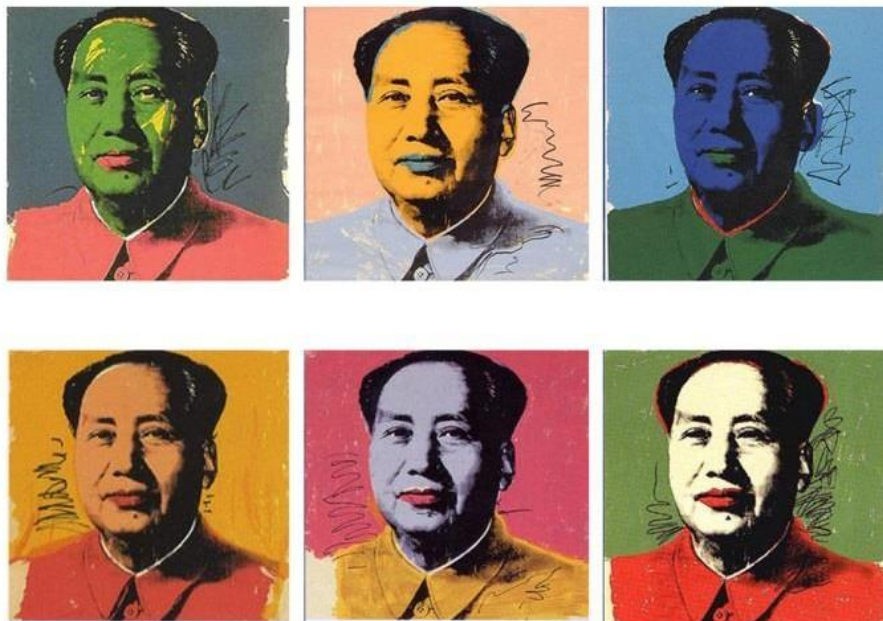
Figura 6: Marcel Duchamp, Fountain (1917)

Fonte²⁰

Após Segunda Guerra Mundial, surge um novo movimento que lança mão do método de apropriação com novas conotações, um de seus grandes expoentes é o artista Andy Warhol (FIG. 7, FIG.8 e FIG.9). Para os artistas filiados a essa prática, buscava-se explorar os novos materiais iconográficos, advindos da sociedade de consumo e da comunicação de massa. Eles produziam serialmente, numa clara referência a lógica industrial, como exemplificado do nome dado ao atelier de Warhol, a *Factory*. Suas obras criticavam tanto à sociedade quanto ao status quo do mundo das artes, uma forma de jogar no que era considerado como 'alta' cultura elementos do que era visto como uma cultura menor, de massas.

²⁰ <http://www.thebath-room.com/events/fountain17/>. Acesso: 2 de fevereiro de 2017.

Figura 7: Andy Warhol, Chairman Mao (1972)



Fonte²¹

Figura 9: Capa do disco Velvet Underground and Nico (1967)



Fonte²²

Figura 8: Cinzeiro de onde foi apropriada a imagem



Fonte²³

²¹ <https://br.pinterest.com/pete57marley/andy-warhol-works/>. Acesso: 16 de fevereiro de 2017.

²² <https://robertcardenjr.wordpress.com/2013/01/19/velvet-underground-nico/>. Acesso: 16 de fevereiro de 2017.

A prática da apropriação não é interrompida após a Pop Art, mas intensificada, e, de certa forma, até mais radicalizada, como no caso das fotografias originalmente feitas por Walker Evans (FIG. 10).

Figura 12: Walker Evans.
Sem Título (1936)



Fonte²⁴

Figura 11: Sherrie Levine.
After Walker Evans (1979)



Fonte²⁵

Figura 10: Michel Mandiberg,
After Sherrie Levine (2001)



Fonte²⁶

Em 1945, Walker Evans entrou para o serviço da F.S.A. (Farm Security Administration), um organismo federal criado por Roosevelt para dar solução à crise agrícola dos Estados Unidos da América durante o período da Grande Depressão. Usando a fotografia como prova da miséria em que viviam os agricultores americanos, Evans registava o cotidiano com precisão objetiva, dignificando a pobreza em que estes agricultores viviam. Em 1938, depois de concluir o seu trabalho, o Museu de Arte Moderna de Nova York honrou a obra de Evans com uma exposição, a primeira dedicada por este museu a um fotógrafo.

Sherrie Levine, artista norte-americana, se apropria das fotografias de Walker Evans em uma exposição que realizou em 1981, chamada *After Walker Evans* (FIG. 11), nela, a artista apresentou fotografias tiradas de um catálogo do fotógrafo, porém, ampliando-as. Além

²³

http://dangerousminds.net/comments/after_50_years_the_ultimate_warhol_velvet_underground_mystery_is_finally_al. Acesso: 16 de março de 2017.

²⁴ <http://www.afterwalkerevans.com>. Acesso: 2 de abril de 2017.

²⁵ <http://www.afterwalkerevans.com/>. Acesso: 2 de abril de 2017.

²⁶ <http://www.aftersherrielevine.com/>. Acesso: 2 de abril de 2017.

das provocações ao universo da arte e da discussão teórica sobre autoria, a artista também causa polêmica com relação aos direitos autorais. No caso de *After Walker Evans*, os direitos já estavam liberados, no entanto, no caso dos retratos de Edward Weston, os direitos ainda eram de propriedade de seu espólio. O paradoxo é que agora as fotografias de Levine são elas mesmas protegidas pela lei de direitos autorais e não podem ser reproduzidas.

Como Douglas Crimp (2005, p.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 a fotografia como ferramenta de apropriação. Para enfrentar a crise que sofreram nos anos 1960 e 1970, 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. O sentimento que circundava os artistas desta geração era o sentimento de tudo havia sido criado e que nada mais poderia ser original, restando a eles fazer novas combinações e novas leituras, inserindo a crítica dentro sistema em que faz questão de estar.

Douglas Crimp comenta que um sintoma da crise nos museus foi o fato de terem se desligado da responsabilidade com as práticas artísticas contemporâneas a partir da década de 1970, dando ênfase a estratégias de resgate da aura por meio de exposições de arte de períodos anteriores, evidenciando um ressurgimento da pintura expressionista e valorizando uma fotografia autoral expressiva, a que ele chamou de fotografia-enquanto-arte (CRIMP, 2005). A fotografia-enquanto-arte era realizada por artistas que identificavam na fotografia um meio para expressão de sua subjetividade, como por exemplo, Anselm Adams, que defendia o fotógrafo como “fotopoeta”: “um grande fotógrafo é a expressão plena daquilo que, no sentido mais profundo, sentimos a respeito do que está sendo fotografado, e, desse modo, é a verdadeira expressão daquilo que sentimos sobre a vida em sua totalidade” (ADAMS, apud CRIMP, 2005, p. 65). Na contramão desse movimento de tentativa institucional de manutenção do sistema e contenção da crise, um grupo de jovens artistas produzia trabalhos que problematizavam a originalidade da fotografia, demonstrando que a imagem fotográfica é sempre uma cópia, sempre uma re-apresentação, “as imagens deles são surrupiadas, confiscadas, apropriadas, roubadas. Em sua obra, o original não pode ser

localizado, está sempre ausente; mesmo o eu que pode ter gerado um original é mostrado como sendo ele mesmo uma cópia” (CRIMP, 2005, p. 108).

Problematizando ainda mais a questão da reprodutibilidade, no ano de 2001 o artista conceitual Michel Mandiberg executa uma obra (FIG. 12) que consiste em disponibilizar na internet arquivos em alta resolução das apropriações de Levine, facilitando sua disseminação ao trazer a crítica feita por ela para a era digital. Juntamente com estes arquivos de alta resolução, é possível também ter acesso a um programa que facilita a cópia e impressão destas imagens a qualquer um. Juntamente com as imagens, pode-se imprimir também um certificado de autenticidade, e este ato acaba por levar a cabo efetivamente a crítica de Levine, pois dessa maneira pretende verdadeiramente diluir a questão da autoria e do valor de mercado, bem como a questão da institucionalização, ao mesmo tempo em que possibilita sua fruição pelas massas. Mandiberg usa o trocadilho Command C.V (em referência aos comandos “copiar” e “colar” do computador) como característico do seu projeto AfterSherrieLevine.com. Assim, são gerados os “trigêmeos” Walker Evans, Sherrie Levine e Michel Mandiberg. Sobre suas aparentes indistinções Michel comenta: “apesar de os três serem indistinguíveis e não poderem dar uma resposta fornecendo um ou mais pontos de referência, existem distinções tecnológicas em suas partes mais elementares (...)” (MOREIRA, 2007). Significativamente, cada protagonista, reivindica tanto uma distinção histórica, conceitual, quanto física, e isto se dá indiscutivelmente nas complexas conjunturas destas imagens, o que nos faz considerá-las três, ao invés de uma.

Nicholas Bourriaud considera que a nova estrutura de pensamento em rede transformou a produção artística contemporânea. Ele afirma que a atividade artística não possui uma essência imutável, mas é como um jogo cujas regras mudam conforme a época e o contexto social. No atual contexto de esgotamento dos paradigmas modernos, a arte teria perdido a função utópica de anunciar um mundo futuro, de construí-lo em função da ideia de progresso, de evolução histórica. Esses artistas se apropriam “de todos os códigos da cultura, de todas as formalizações da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial” rearticulando e criando tensões (BOURRIAUD, 2009b, p. 14). As obras de arte produzidas nessa nova forma, a que ele chama de cultura do uso, ou cultura da atividade, servem agora como “terminações temporárias de uma rede de elementos interconectados”, já que cada obra contém e faz referência a várias outras, cada exposição funciona como o resumo de outras, e cada obra pode ser sempre recontextualizada de forma que não é nunca o final de um processo, apenas um momento de uma cadeia infinita de possíveis articulações.

O movimento apropriacionista tem como principal fundamento questionar o meio dentro do próprio meio e assume a cópia como reinvenção do original, ensaiando a indiscernibilidade entre cópia e original, entre invenção e repetição. Em certos casos confundindo-se com pirataria ou plágio, as práticas artísticas de apropriação trabalham na substituição do referente e na respectiva sobreposição de sentidos, reversão da mensagem e transferência de autorias, sustentam uma lógica de edição. As estratégias de apropriação da geração de artistas dos anos 1970 e 1980, demonstram uma tensão de apagamento do referente apropriado, sem procurarem a sua posterior validação, mas antes a recusa da estabilização do seu poder.

A reutilização de imagens pré-existentes e a sua transferência para o Mundo das Artes (DANTO, 1964) iniciado pelas vanguardas históricas, o movimento dito Apropriacionista adquire uma premissa crítica e institucional, que volta a eleger como um dos meios preferenciais a fotografia.

A apropriação praticada por estes artistas não reivindica o confisco ou o plágio das obras modernistas, mas funciona antes como um comentário à contemporaneidade. O ato da apropriação implica em conferir significado outro ao existente, mesmo que determinado pela proposta de apagamento da imagem original ou transfiguração do seu sentido, para usar o termo de Danto (2005)²⁷.

Subirats (1993) critica as posições estilísticas das vanguardas e propõe inseri-las na crise cultural do século XX, enfatizando o caráter militante, revolucionário e utópico. Situa como origem desta utopia o romantismo do sec. XIX e a busca pela autonomia da arte. Ele considera que as práticas inseridas naquilo que denomina de vanguardas contemporâneas (1993, p. 13), de certa forma são padecem do mesmo mal que acometeu às vanguardas históricas, que perduram dois pontos que as atingira e que atingem o que, agora, denominamos pluralismo pós-histórico, a saber: a atitude crítico-revolucionária e, ao mesmo tempo, legitimadora de um novo sistema global que levou os construtivistas a aderirem ao totalitarismo russo, e os futuristas italianos ao fascismo. Os artistas contemporâneos criticam os circuitos que estão inseridos, utilizando de tais técnicas como estratégia pra se inserirem nos circuitos comerciais, bem como questionam a autoria, mas buscam beneficiar-se da mesma, mantendo, assim, “[a] dialética da ruptura, a dissolução das linguagens, a de

²⁷ Transfiguração é a transformação, metamorfose, mudança radical na aparência, no caráter e na forma de uma pessoa ou objeto.

experimentação e instauração de uma nova ordem formal e histórica que atravessa sua época está cheia de ambiguidades e contrassensos” (SUBIRATS, 1993, p. 10).

A estratégia da apropriação não é a única característica da produção contemporânea, mas faz parte de uma gama de operações que são utilizadas desde o campo específico das artes institucionais até os que transbordam a instituição. “Apropriação, pastiche, citação – esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos de nossa cultura, dos produtos mais cinicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas” (CRIMP, 2005, p. 115). A apropriação em si não pode ser considerada como o único indicador de uma cultura contemporânea: “Se todos os aspectos da cultura usam esse novo processo, então o próprio processo não pode ser o indicador de uma reflexão específica sobre a cultura” (CRIMP, 2005, p. 115), o que interessa então não é simplesmente o ato de apropriação, mas a rede de alinhamentos que ela revela, deixando mais ou menos evidentes as matrizes de cada pensamento.

As práticas desenvolvidas por artistas mais recentes procuraram criticar a predominância da imagem na cultura ocidental, questionando lógicas mercadológicas da produção artística, mas desencadeiam um processo onde estes mesmos agentes econômicos são fortalecidos, neutralizando seu potencial transgressivo.

A partir desta dupla condição pode decorrer em um paradoxo, pois já que podem aprisionar a visibilidade de suas propostas quando apropriam-se de um objeto, e não utilizam capacidade de interrupção, apenas sobrepõem a autoria do objeto apropriado.

Sherrie Levine, assim como os demais de sua geração, pretendia questionar a imagem enquanto momento de mediação da experiência estética, utilizando para tal, a cópia de originais pertencentes a uma memória coletiva, em um sucessivo encadeamento de apropriações que passam, de maneira cada vez mais complexa, a mediar a representação do objeto artístico, pela alternância ilimitada de uma cadeia de referentes. As estratégias de apropriação necessitam de identificação do seu antecedente, do original apropriado, não podendo confundir o espectador com o historiador ou crítico de arte. A sua não identificação conduz à interpretação do que é representado, sem acesso ao propósito do autor da apropriação, falha na própria apropriação. Levine é exemplo do que Subirat (1993) entende por neovanguardas, e estas permanecem sendo ubíquas, contraditórias e polissêmicas quanto ao seu projeto ou projetos sociais.

2.2 Danto, apropriação e Pop Art

Os movimentos de neovanguarda (BÜRGER, 2008, p.119-120) surgem de um momento de ruptura e suspensão temporal que constitui a segunda Guerra Mundial, adotando uma estrutura descontínua, com intervalos que retoma as premissas das vanguardas históricas.

Na compreensão de Burguer (2008), a transformação do Objeto artístico – proposta por Marcel Duchamp em 1917 – tornou-se uma prática frequente nas décadas de 1960 e 1970, que reivindicou os objetos quotidianos enquanto objetos artísticos, daí a importância de confrontar a necessidade de indiscernibilidade com a de unicidade do objeto no *readymade* – na produção industrial, um objeto é indiscernível do outro, no entanto, os artistas, ao deslocarem um exemplar desse objeto para o contexto do mundo artístico, torna-os únicos - com a valorização do processo de repetição e serialidade do objeto industrial e da imagem midiaticizada – em que os artistas tomam imagens produzidas em série na indústria e na mídia e os produzem de forma análoga, ou seja, de forma serial em infinitas repetições, como nas sopas Campbell amplamente exploradas por Warhol em várias obras. Enquanto a proposta de Duchamp passa por assinar um objeto pronto, *readymade*, Warhol assinala para a repetição em série desse objeto pronto, pois lhe interessa evidenciar a repetição e conceitualizá-la. Seguindo a proposta inicial do *readymade*, submete a produção industrial de massa a um processo de transformação estética e artística, assente na repetição a serialidade compulsiva. Duchamp traçava uma afinidade entre arte e objetos reais, para Warhol, vivemos em uma atmosfera de imagens, e estas definem a realidade da nossa existência.

Andy Warhol se interessa pelos meios de comunicação e a relação entre arte e publicidade, considera a reprodução em série e a utilização de um objeto cotidiano como parte da consciência coletiva e das relações sociais, começa então, a apropriar-se de imagens que traduzem este mesmo fenômeno cultural.

O universo fotográfico, que no momento histórico em questão já está impregnado pelo imediatismo, passa a servir como uma celebração ao culto do temporário e o transitório. A Pop arte introduz a estetização do cotidiano e elimina as fronteiras que distinguem objetos artísticos de meros objetos.

Danto (2012, pp. 106-201) analisa a relação entre arte e publicidade, a partir de três distinções que se conectam através de estratégias diversas de apropriação.

Em um primeiro momento, identifica como a inserção da publicidade no mundo da arte coincide com a contratação de artistas para a realização de campanhas publicitárias, o que ocorreu no início do século XIX, que fica evidente quando observamos a obra de Henri de Toulouse-Lautrec (FIGs. 13 e 14), que aproxima a sua produção artística aos cartazes publicitários, estabelecendo como marco inaugural do movimento do Design Gráfico, momento em que a linha que separa a alta cultura e a arte aplicada passa esmaecer (DANTO, 1992, p 152).

Figura 13: No Moulin Rouge: Duas Mulheres Valsando (1892)



Fonte²⁸

Figura 14: Jane Avril, cartaz (1893)



Fonte²⁹

O segundo momento corresponde à apropriação de imagens da esfera artística para o mundo da publicidade, testando o reconhecimento do espectador e permitindo uma conotação do produto e do universo em que pode potencialmente se inserir. Da forma analisada por Danto, se permite a produção de um contexto e uma plataforma de referentes que por analogia, estabelecem a caracterização do produto comercializado.

²⁸ <https://www.repro-tableaux.com/a/henri-de-toulouse-lautrec/femmes-au-moulin-rouge.html>. Acesso: 16 de março de 2017.

²⁹ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.15/>. Acesso: 16 de março de 2017.

A terceira e última estratégia apresentada por Danto, identifica a apropriação de imagens publicitárias para o interior da esfera artística, e é nesse momento que Danto trás a ideia de um Warhol responsável pelas profundas alterações do sentido artístico e do papel desempenhado pelo artista até então, tratando-o como um artista que construiu sua biografia de forma uníssona à cultura que ajudou a celebrar, inserindo na arte a noção de ídolo e vedete artística.

A Pop Art surge em um contexto de oposição ao Expressionismo Abstrato e sua celebração do *Self* e dos estados interiores, em que a pintura em si era o objetivo e o próprio pigmento como o meio, através do qual esses estados poderiam ser transcritos externamente. Em certo sentido, a pintura expressionista abstrata era um tipo de linguagem privada, que levava ao afastamento do público e do político em favor de uma arte que fosse autônoma, conforme Greenberg (1997), a independência do artista significava, além do desinteresse pelo engajamento político, independência em relação à Paris e à arte europeia como um todo; expressava a necessidade de criar uma identidade artística única, forte, internacional, de modo a explicitar que a arte francesa havia perdido a importância e de mostrar, enfim, que a arte norte-americana havia passado de colonizada à colonizadora.

Voltando-se contra Expressionismo Abstrato, quase com um sentido de repulsão, no início dos anos 60, não estavam simplesmente se opondo a um programa formal que lidava com a pintura e o significado do gesto na pintura, mas conforme afirmado por Lichtenstein, o objetivo era transcender a distinção entre arte inferior e superior (DANTO, 2012, p.52).

Warhol veio a afirmar tudo o que o movimento anterior havia rejeitado: o mundo das coisas ordinárias em detrimento do mundo desconhecido, os objetos que todos conheciam em um piscar de olhos em oposição aos objetos oriundos das profundezas obscuras, que somente podiam se tornar presentes por meio de formas estranhas e desconhecidas; os quadros no contraponto ao trágico; e o mundo real em contrapartida à eternidade primordial e universal. E isso queria dizer que a pop afirmava os símbolos palpáveis da vida cotidiana contra o mágico, o xamânico e o primitivo. Os artistas pop celebraram as coisas que os expressionistas abstratos achavam estúpidas demais (DANTO, 2012, pp. 99-115).

A obra de Andy Warhol é envolta de conceitos relacionados à noção de sociedade de consumo, o poder dos meios de comunicação, o valor de mercado de obras de arte, manipulados magistralmente, sem a necessidade de qualquer defesa teórica pois tratava antes

como ironia da cultura *underground* americana funcionando como um reverso de sua condição iconográfica.

Vemos a questão da apropriação emergir com força na obra de Andy Warhol, uma vez que o artista usa como material de sua obra elementos que encontra na sociedade de consumo americana em diversos níveis, desde fotos em revistas de celebridades, como fotos de atrizes famosas tais como Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe, passando por figuras políticas proeminentes, como o revolucionário Mao Tse, até produtos da indústria alimentícia, como suas reproduções da sopas Campbell. Assim, Warhol se apropria de elementos externos ao mundo artístico, transformando-os em objetos centrais de sua produção artística.

A noção de estereótipos aplicada à produção de serigrafia, que desenvolveu a partir de 1962, aparentemente, decorre em um processo sobre a potência da imagem em relação à recepção coletiva, realizada através do desenho ou da fotografia. O processo criativo consiste na definição de um universo de comunicação e tratamento gráfico que pressupõe a repetição de reproduções de imagens ou objetos sobre um mesmo plano ou espaço expositivo. O trabalho caracteriza-se por uma iconografia do cotidiano e do universo do consumo/industrial, onde é escolhido um número reduzido de cores, primárias e secundárias, que se alternam, produzindo uma simplificação extrema das formas e objetos isolados que reenquadra e redimensiona para proporções superiores.

A escolha de imagens com um potencial icônico, previamente, provenientes de manifestações de reconhecimento público, imagens publicitárias amplamente difundidas e que já, de certa forma, situam-se no universo da repetição e da serialidade, como no exemplo das séries *Campbell's Soup*, 1968, ou *Brillo Boxes* (1964) (FIGs. 15 e 16) onde a opção pelo lugar comum é intencional.

Figura 16: Andy Warhol, Campbell's Soup (1968)



Fonte³⁰

Figura 15: Andy Warhol, Brillo Box (1964)



Fonte³¹

Suas escolhas são estabelecidas pelo potencial transgressivo que a repetição da reprodução pode conter, uma re-reprodução que testa limites por força da própria repetição. Perturbando o espectador através da substituição de um objeto cotidiano inserido em um contexto comercial, estabelecido e reconhecível, por um referente³² artístico, alterando sua significação, sem contradição ou crítica ao referente original, mas antes como celebração de sua condição.

A noção de serialidade implica para Andy Warhol um jogo na significação do referente, que questiona a autonomia do objeto individual, formando um padrão que parece suspender o referente original de maneira a exacerbar a noção de produção em série.

Tal produção em série é o modelo definitivo que caracteriza a sociedade de consumo de um capitalismo tardio e, no panorama artístico, desde Andy Warhol, que talvez possa ter se tornado o modelo dominante nas artes visuais.

Ao trabalhar o objeto artístico serialmente, Warhol problematiza de forma explícita o valor do objeto e revela simultaneamente a erosão de seu valor de uso. Esta aparente contradição o transforma em uma figura que orquestrou a relação entre artista e empresário, que faz coincidir na mesma obra uma postura capitalista e ao mesmo tempo anticapitalista. Condição artística que privilegia a autoria, pelo consumo dessa mesma autoria, o objeto não

³⁰ <https://www.timeout.com/newyork/art/andy-warhol-campbells-soup-cans-and-other-works-19531967>. Acesso: 16 de março de 2017.

³¹ <https://br.pinterest.com/cosmiccafe/andy-warhol-brillo-box/>. Acesso: 16 de março de 2017.

³² O elemento do mundo extralinguístico, real ou imaginário, ao qual remete o signo linguístico, num determinado contexto sociocultural ou de discurso.

corresponde ao seu caráter utilitário, mas, sim, à sua capacidade de significação, deixando de ser manipulado como instrumento para ser utilizado como signo.

Após a apresentação pública das *Brillo Boxes*, o designer da caixa Brillo dirigiu um processo contra Warhol por violação de direitos sobre a autoria do design da caixa. James Harvey utilizou como argumento a indiscernibilidade das caixas, reivindicando a autoria formal sobre o objeto, caixa de Brillo, enquanto embalagem industrial.

Em sua defesa Andy Warhol sustentou que nunca pretendeu anular a autoria enquanto objeto gráfico, apenas transfigurou o objeto em obra de arte, conferindo nova autoria e propiciando a sua recepção no mundo da arte. Seu objetivo não era alterar a autoria, mas sim substituí-la em outro contexto, pela repetição.

Danto (2005, p.154) afirma que “Warhol fez arte a partir de algo que o designer da caixa teria diferenciado da arte. O que Warhol alcançou com a Brillo Box foi transformar o significado em significados”.

Não existindo diferenças visíveis entre a Brillo Box e *Brillo Box*, essa diferença situa-se no próprio questionamento objeto enquanto obra, na legitimação e na formalização da apropriação como processo criativo.

O que Warhol concebe como *Brillo Box*, James Harvey jamais poderá reivindicar, pois se trata de uma fusão entre as contradições emergentes da ruptura entre a alta cultura e a cultura de massas.

O termo *não arte* como forma de distinção entre obra de arte e objeto cotidiano passa a integrar o discurso da crítica de forma a evidenciar o reaparecimento da não diferença e salvaguardar a divisão que separa não só o verdadeiro do falso, mas, também, o original da cópia (DANTO, 2006, p.16).

Em seu texto *Definindo Arte: intensão e extensão*, Dickie (2008) aponta duas características para que um objeto possa ser considerado como arte: ser um artefato e ser um candidato à apreciação, esta segunda condição torna-se problemática, pois, ser um candidato à apreciação significa, segundo o autor, possuir características estéticas; como forma de validar sua posição utiliza *A Fonte* de Duchamp, ressaltando a branquidão e as formas do objeto analisando enquanto objeto escultórico.

Arthur Danto (2005, p.39) diz que o problema dessa teoria é que ela justifica o fato de uma obra de arte ser considerada como tal, mas não explica, não aborda a modificação

ontológica ocorrida na própria arte. O ponto relevante desta discussão é que, tal como ocorreu com Duchamp com *A Fonte*, o que é distintivo na *Brillo Box* é a capacidade de reintegração da distância que separa o objeto da experiência estática e a impossibilidade da instituição excluí-los enquanto obras de arte, tendo de aceitá-los e festejá-los inclusive em suas replicações (DANTO, 2012, p. 78-79).

Warhol e alguns dos filósofos do período estavam agindo sob a influência da filosofia tardia de Wittgenstein, propondo o retorno à linguagem ordinária e situando-a no centro da sua filosofia. Para ser mais claro, se tratava da linguagem dos supermercados, da creche, enfermaria e das ruas, a linguagem que todos conhecem e sabem como usar nas situações mais corriqueiras que definem a vida comum pois, no período pós guerra, abordagens filosóficas voltadas ao senso comum e ao discurso comum eram desdenhadas por não seguirem de modo adequado os propósitos louváveis da filosofia.

A tarefa da filosofia era construir uma linguagem ideal, impecável, de modo a abarcar as verdades da ciência, e a lógica matemática oferecia uma ferramenta magnífica para a sua reconstrução racional. A obra inicial de Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, era precisamente um esforço para elaborar uma linguagem ideal mediante a qual o que quer que fosse legitimamente dizível pudesse ser dito. Tudo isso foi abruptamente alterado nos anos 1950, numa virada tão dramática quanto a que aconteceria, a partir daquela década, do Expressionismo Abstrato para a arte pop, e tão surpreendente quanto deve ter sido supor que artistas sérios um dia pintassem imagens do Pato Donald ou do Mickey Mouse. Não havia nada dentro da arte ou da filosofia que explicasse essa mudança – ela parecia ter se dado a partir de condições exteriores, a partir mesmo do “espírito da época”. De uma só vez o projeto de uma linguagem ideal pareceu tão inconsistente quanto as reivindicações da Escola de Nova Iorque pareceram pretensiosas (DANTO, 2004, p. 111).

Os expressionistas abstratos certamente insistiram em que as suas pinturas não seriam sem conteúdo, mas, na verdade, teriam um conteúdo mais profundo. No entanto, como David Hockney (apud DANTO, 2004 p. 112) certa vez assinalou, a superfície é profunda o suficiente. Nada podia ser mais profundo ou mais significativo do que os objetos que nos rodeiam, que são “mais numerosos, mais sonoros e mais sutis”.

Warhol sofreu crítica cultural intensa, com ressurgimento de um radicalismo de esquerda estimulado pela Guerra do Vietnã, e então uma procura por estilos de vida alternativos, distantes da superficialidade consumista da fase alta da pop, citamos Danto:

Os expressionistas abstratos certamente se assumiram como metafísicos na pintura, e acreditaram que a sua arte conectava-se com uma série de sentidos a que tinham acesso pelo inconsciente. Eles usaram a linguagem da filosofia com rebuscamento, e falaram com familiaridade sobre o Self, o noumênico, o Ding an sich (DANTO, 2004, p. 111).

O mundo ordinário, como na grande tradição vinda de Platão, era menosprezado como inferior, como mero, como alheio à realidade, a relação entre arte e realidade não poderia ser constituída nas estruturas que eles tornaram possíveis. Só poderia ser quando se pudesse aceitar um objeto ordinário, ver que alguma coisa poderia ser arte e ainda se parecer com um objeto ordinário, da mesma forma que os objetos ordinários se parecem entre si. Uma vez que isso foi possível, ficou imediatamente claro que a arte não era o que a teoria dos expressionistas abstratos havia promulgado e não poderia ser filosoficamente concebida enquanto estivesse naquela forma.

Danto entende que o fim da arte a chegada ao nível da consciência filosófica com o argumento de que a arte não possui mais responsabilidade por sua definição renunciando essa tarefa aos filósofos da arte.

Não há mais aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica de arte deve ser compatível com toda e qualquer arte que possa surgir. Uma boa definição de arte deveria abranger tudo o que a arte foi e tudo que ela pode vir a ser, não podendo excluir nada.

O entendimento filosófico, ou a tomada de consciência da arte ocorre quando se percebe que nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral (DANTO, 2004, p.113). E isso foi algo que finalmente Warhol demonstrou utilizando da ironia, introduziu intuições filosóficas muito além de seus pares tidos como eruditos. Ele se tornou o que fazia, o seu trabalho e a sua vida eram o mesmo porque ele transformou a sua vida na imagem da vida do artista.

Greenberg (2001a) defendia que os ícones³³ são kitsch porque a sua existência acontece na mente do cidadão comum, mesmo que a sua arte seja de vanguarda. Essa mistura de categorias, sem dúvida, contribui para que Warhol seja abordado com suspeitas, se não

³³ A palavra **ícone** originária do grago eikón é aqui empregada como figura representativa da cultura popular.

com desdém, pelos críticos da alta arte na América, que acharam difícil aceitar aquele kitsch avant-garde como efetivamente algum tipo de contribuição.

Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1975), trata do culto da estrela de cinema e a personalidade da forma semelhante aquela Andy Warhol viria a utilizar em sua obra, cultivando os limites da produção midiática destes personagens a de sua própria imagem, construindo para si a possibilidade de inscrever e trabalhar o artista ironicamente na categoria de empresário cultural, que encontra na indústria cinematográfica a matéria prima ideal no mito da mediação da personalidade pela imagem e pelo reconhecimento automático de forma coletiva por expectadores que partilham o fascínio crédulo e legitimador da obra, Como conseqüente diminuição de sua aura, o objeto submetete-se a uma forma não protegida de exposição, promovendo apropriação efetiva do seu sentido.

A aura é uma relação catártica do indivíduo com um aspecto do meio, é um produto da percepção humana. Com a fotografia há uma mudança da forma de percepção humana. A arte se liberta da mão do artista e passa a ser produzida através do olhar. Art Pop é resultado crescente circulação de mercadorias e, acima de tudo, das imagens produzidas para promover o consumo de mercadorias. Esse consumo, no entanto, ultrapassa a fronteira da materialidade, uma vez que a imagem pessoal também se torna uma mercadoria plausível de ser comercializada, Andy Warhol preconiza tal prática, como pela forma que este artista conduziu a produção de suas obras. “O tipo e o modo de organização da percepção sensorial humana - o meio em que ela se dá - é determinado não apenas natural, mas também historicamente”.

Warhol, além de servir-se de objetos amplamente difundidos pela mídia como as latas de sopas Campbell e a garrafa de Coca-Cola; utilizou dos rostos de celebridades, elevada então ao status de ídolos, Brigitte Bardot, Marlon Brando, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Che Guevara, além de Marilyn Monroe e também, símbolos icônicos da própria História da Arte como Mona Lisa, reproduzidos serialmente em escalas industriais, podendo, inclusive, ser realizada por outros artistas.

Diante desse constante apelo para reprodução da obra de arte, observa-se que seu caráter de unicidade, ou aquilo que Walter Benjamin denomina aura, se perde bruscamente. Isto porque, “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função de sua reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1987, p. 180), se é que podemos falar de “original” e “reproduzido” nesse contexto.

Estados Unidos como expoente do consumo em massa no, pós-guerra há a intensificação de um processo o processo de industrialização e disseminação de mercadorias iniciado no século XIX, marcado pelo crescimento econômico, pelo consumo desmedido de novas mercadorias. “Este foi um momento decisivo para o sistema de produção que ampliou, alargou, multiplicou o seu território através dos mecanismos de reprodução” (FERRARA, 1981, p. 63).

É assim que alguém se percebe nos seus quinze minutos de fama. “Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol”, ele dizia numa entrevista de 1967, “apenas olhe a superfície”. Há mais nisso do que isso. Ele transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz (DANTO, 2004, p. 99-115).

O argumento de Danto se torna mais interessante, porque assume um lugar de disputa entre os defensores dos expressionistas abstratos, como Clement Greenberg, e seus oponentes, aqueles que defendiam ainda o realismo.

Danto (2001) comenta que a Pop Art tem início opondo-se ao expressionismo. (“impulsos dissimulados sob respingos e escorrimento de tintas”), mas logo afirmando-se como algo particular. Houve um deslizamento gradual desde a hegemonia moderna até a atual apologia da “pluralidade”.

O alvo imediato eram as pretensões do que em Nova Iorque tomou sobre si o manto da arte erudita, para ser mais claro, o Expressionismo Abstrato, com a sua celebração do Self, dos estados interiores que a pintura presumidamente tornou objetivos, e do próprio pigmento como o médium por excelência através do qual esses estados poderiam ser transcritos externamente (DANTO, 2001, p. 109).

Trata-se do conceito de transfiguração próprio de Danto, tendo em vista o que ele diz de algum emblema da cultura popular que se transforma em arte. Não se trata, portanto, do Pop enquanto elemento que é colocado na arte elevada, como uma citação de um cartaz ou jargão publicitário como nas pinturas de Hopper, por exemplo. Mas de seu potencial transfigurativo como quando a imagem de Marilyn Monroe é colocada numa moldura dourada e transformada em ícone. Danto fala da transfiguração como um conceito religioso.

A transfiguração é um conceito originalmente religioso. Quando algo considerado comum é elevado a um nível superior para, assim, poder ser contemplado, há a transfiguração. Como explica Danto (2006, p. 142-143),

A transfiguração (...) significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significava adorar um homem como a um deus. Eu procurei transmitir essa ideia no título de meu primeiro livro sobre arte, *The Transfiguration of the Commonplace* [A transfiguração do lugar-comum], nome que me apropriei de um título ficcional de uma novela da autora católica Muriel Spark.

As obras de arte, de acordo com Danto, são discerníveis da realidade das coisas reais como o é a linguagem descritiva, a arte e a linguagem pertencem à mesma estrutura de diferenciação das coisas reais. Nesses termos, a questão da indiscernibilidade das obras de artes e meros objetos toma um viés quase religioso, pois quando se diz que Jesus é simultaneamente humano e divino: sabe-se que é humano pelo sangue real que escorre de sua face, e que ele é Deus é a intenção da mensagem que o halo em volta de sua cabeça anuncia (DANTO, 2012, p. 45).

(...) o fenômeno das contrapartes indistinguíveis que pertencem a ordens ontológicas distintas somente ocorre quando pelo menos uma das coisas equivalentes tem propriedades representacionais, quando pelo menos uma das contrapartes *diz respeito* a alguma coisa, possui um conteúdo, um assunto ou uma significação (DANTO, 2005, p. 209).

O sentido de apropriação aqui investigado evoca a questão sobre a discernibilidade entre um objeto comum e uma obra de arte, sendo estes idênticos visualmente. Segundo Danto, Warhol auxiliava refletir sobre a história do modernismo como uma luta da arte para trazer à consciência o entendimento do que ela é, pondo um fim ao modernismo mostrando como se deve responder à pergunta sobre o que é a arte (DANTO, 2012, p. 79), a saber, expondo a cultura de sua época, parodiando a produção em massa.

Apropriação pode ser entendida como reapresentação, 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” (2005, 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” (DANTO, 2005, p.58), abrindo uma lacuna análoga à que separa linguagem e realidade. Desta maneira 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. A partir da ideia de reapresentação ou apropriação, remete à ideia de metáfora como elemento constitutivo nas obras que serão apresentadas, pois 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” (DANTO, 2005, p.189).

Danto afirma que “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (DANTO, 2005, p.191). 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”. 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. A estrutura metafórica da arte conduz a um significado interior, onde é possível “ler o conteúdo dentro da própria metáfora”.

2.3 Apropriação como Metáfora

Danto (2005) propõe, em *A Transfiguração do Lugar Comum*, critérios de identificação artística que possibilitem ao pesquisador determinar o que é uma obra de arte mesmo que o objeto observado não se assemelhe ao que até então se determinava como tal. No livro, o autor desenvolve uma teoria da metáfora para explicar como se dá a transfiguração de objetos comuns em obras de arte. É essa teoria da metáfora que Gurgel (2012) questiona no artigo *A Metáfora na Obra de Arte: estudo 1*, em que apresenta o que considera pressupostos frágeis da teoria de Danto, são eles:

- 1) a convicção de que o termo ‘metáfora’ se presta evidentemente para o que ocorre na representação pictórica ou plástica em geral; 2) a convicção de que o estudo dessas metáforas visuais ou plásticas pode lançar luz sobre as metáforas propriamente linguísticas – o que o leva a desabilitar a marca da

predicação desviante ou tensional; e 3) a convicção de que metáforas e seus símiles correlatos sempre se equivalem semanticamente (GURGEL, 2012 p.109).

O que se pretende nesta sessão é apresentar outra abordagem da metáfora que pode ser compatível com o que propõe Danto, mesmo que este não tenha tido conhecimento dela. Essa abordagem é advinda da Linguística Cognitiva e, para melhor compreensão, segue uma pequena introdução à área de conhecimento.

A Linguística Cognitiva surge como alternativa à Gramática Gerativa, de Chomsky, e a ela se opõe, a princípio, por questionar a centralidade da sintaxe compreensão linguística e a consequente negligência em relação à importância da semântica e pragmática no desenvolvimento dessa ciência. Ademais, a Linguística Cognitiva rechaça a ideia modular da linguagem, compreendendo-a como mais uma das habilidades humanas, sendo influenciada ou influenciando outras. Assim, postulam que se pode perceber influências de habilidades não linguísticas na prática linguística, isto é, a língua refletirá habilidades tais como processamentos de ordem tátil, motora ou visual, por exemplo, sendo, portanto, uma habilidade não autônoma. Dessa forma, essa área de conhecimento lançará mão de conceitos como esquemas imagéticos, teoria dos espaços mentais, frames, gramática de construções dentre outros. Para o presente texto abordaremos, primeiramente, o conceito de Metáfora Conceitual e, mais adiante, discorreremos brevemente sobre o conceito de categorização (FERRARI, 2011).

No artigo *A metáfora na obra de arte: estudo 1*, Gurgel (2012) afirma que metáfora é um recurso linguístico, e que Danto, em *Transfiguração do Lugar-Comum*, 2005, faz uma expansão do conceito, levando-o para o domínio da arte pictórica. Gurgel aponta para problemas de adequação do conceito da retórica, a metáfora, no mundo visual por não se apresentar o característico e necessário desvio gramatical ou desvio na forma, tal como postulado por Searle (apud GURGEL, 2012), sobre essa forma de recurso linguístico.

No entanto, em 1980, no livro *Metaphors we live by*, Lakoff e Johnson, pesquisadores da linguística cognitiva, apresentam uma nova abordagem sobre a metáfora, colocando em xeque a noção de desvio gramatical e de recurso linguístico periférico, criando, então, o conceito de Metáfora Conceitual. Esses autores apresentam diversas evidências de que os processos metafóricos permeiam não apenas a linguagem, mas o pensamento e a ação. Em

suas palavras: “Nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual pensamos e agimos, é basicamente de natureza metafórica” (LAKOFF e JOHNSON, apud FERRARI, 2011, p. 91).

Na visão da Linguística Cognitiva, a metáfora é definida como a compreensão de um domínio conceitual em termos de outro domínio conceitual. Assim, podemos entender o conceito de afeto em termos de outros domínios tais como de temperatura (ex.: Meu pai é muito frio – que não diz respeito à temperatura corporal da pessoa, mas da sua forma de relacionar com outro indivíduo); ou proximidade espacial (ex.: Sou muito próximo de sua filha – que não pode ser entendida como proximidade corpórea, mas de afinidade e afeto entre seres). Também podemos entender o conceito de vida como o de uma jornada (ex.: Ele nunca chegou a lugar nenhum; Você está numa encruzilhada, hora de tomar rumo!).

Como demonstrado nos exemplos, não há desvio gramatical nas frases, não há recurso linguístico diferenciado, o que ocorre é o uso de um domínio de experiência projetado em outro domínio, possibilitando a compreensão de uma experiência em termos de outra. O que a teoria propõe, portanto, é que a metáfora é um modo de processamento de informação, um processo cognitivo, que pode ser percebido em diversas ações humanas e que, na língua, existem formas sutis, como as dos exemplos acima, e outras mais chamativas, ou desviantes, marcadas, na nomenclatura linguística, o que levou às antigas concepções de metáfora.

Para a Linguística Cognitiva, como dito, o que ocorre numa metáfora é a projeção de elementos de um domínio em outro domínio. Peguemos o exemplo de VIDA É JORNADA (forma consagrada de notação da Metáfora Conceitual); há um domínio fonte, no caso, jornada, geralmente mais concreto ou saliente na percepção da pessoa ou comunidade, e um domínio alvo, geralmente mais abstrato ou estranho na percepção da pessoa ou comunidade, no caso, vida. No domínio fonte teremos determinados elementos; na jornada, o trajeto, o viajante, os obstáculos, as bifurcações etc. No domínio alvo elementos sobre os quais serão projetados os elementos do outro domínio, no caso do domínio vida, o viajante se projeta no vivente, percurso será projetado sobre o período de vida, os obstáculos nos percalços da vida etc. Para essa abordagem, não há correspondência total entre elementos de um domínio sobre o outro, eles se projetam uns sobre os outros na medida necessária para que a informação seja processada ou transmitida.

Desta forma, ao adotarmos o ponto de vista da abordagem cognitivista, os questionamentos apresentados por Gurgel perdem força, pois se fazem inadequados. De acordo com seu primeiro questionamento, não haveria expansão de conceito de metáfora,

dado que, por ser processo cognitivo inerente ao processamento de informação, não viria ao caso determinar se é aplicável ou não ao domínio visual, mas sim de determinar como esse ocorre.

Seu segundo ponto também perde relevância, já que entende que seria necessária a marca desviante da gramática para caracterização da metáfora, o que fora rechaçado por completo pelas pesquisas da Linguística Cognitiva. Além do mais, como não se trata de uma questão exclusiva da língua, mas de processamento informacional, o que deveríamos investigar é como os processamentos metafóricos se dão em diferentes habilidades humanas.

Por fim, seu terceiro ponto também se mostra equivocado, pois mantêm a ideia de supremacia linguística da metáfora. Na verdade, neste ponto, nem Gurgel, nem Danto parecem se aperceber do que de fato está a ocorrer, pois querem entender uma forma linguística sem ter conhecimento do tipo de processamento em jogo na metáfora, que é menos calcado no fenômeno linguístico que na forma de processamento, a saber, a projeção de elementos entre domínios distintos. Isso que dizer que pouco importa se dissermos que “Lucas é um porco” ou “Lucas é como um porco” em termos de processos cognitivos, mas entender que elementos de tais domínios estão sendo projetados. Certamente o humano não terá patas fendidas, nem será quadrúpede, mas qualquer falante da língua entende quais comportamentos do animal em questão estão sendo projetados no domínio do humano.

No capítulo *Metáfora expressão e estilo* Danto recorre ao filósofo analítico Nelson Goodman, expressão como exemplificação metafórica. A forma de apresentação nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que eles têm com sua época e quadro cultural da qual estão inseridas (DANTO, 2005, p. 273).

A estrutura das metáforas se equivale àquelas atribuídas às artes, ou seja, não apenas representam o objeto; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão. Danto considera metáforas pequenas obras de arte.

Danto usa o pensamento de Goodman para embasar sua posição frente à metáfora e já neste se vislumbra o que posteriormente veio a ser proposto por Lakoff e Johnson. Segundo Bogalheiro (2009), as condições de Goodman para a eficácia de uma metáfora seriam:

uma adequação com as práticas linguísticas estabelecidas e segundo, da sua capacidade inovadora e reveladora ao se descobrirem afinidades em domínios alheios, reconhecendo-se novamente aqui a dimensão heurística da metáfora. Neste sentido, a nova organização deve ser útil e informativa e as

afinidades relevantes de modo a que não se produzam metáforas insípidas ou corriqueiras (pág. 108).

Goodman, assim como os teóricos da metáfora recuperados por Gurgel em seu artigo, trata, em especial, da metáfora linguística, ou seja, se baseia nas metáforas verbais. A abordagem de Goodman se insere na chamada primeira geração cognitivista e, para essa geração de pensadores, o grande modelo é digital, advindo do desenvolvimento dos computadores. Por mais que essa abordagem afirmasse que o pensamento fosse a manipulação de símbolos, independentemente de serem verbais ou não, eles não conseguiram explicar de forma satisfatória de como isso ocorreria, tanto no nível verbal, quanto no nível visual (PARSON, 2011). Já a segunda geração cognitivista, à qual se incluem Lakoff e Johnson, compreende o pensamento como uma extensão de habilidades corpóreas, de caráter analógico e, assim, traria um ferramental mais adequado para pensarmos como se desenvolve a metáfora em diversos níveis de processamento mental, ou seja, tanto o verbal como o visual. No caso verbal, a explicação é como apresentada anteriormente, já para o caso visual, podemos lançar mão do que Parson propõe, como será exposto.

No artigo *Interpretação da Arte através de Metáforas*, Parson faz a análise de *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte* (FIG. 17), de Seurat, explicitando as metáforas que identifica, ciente de que não as exaure.

Figura 17: Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte, Georges Seurat (1884)



Fonte³⁴

O autor chama a atenção para as figuras rígidas apresentadas na pintura, cujo modelo seria as figuras clássicas, em especial a representação encontrada na linha do que pode ser visto na velha República Romana, levando à metáfora CIDADÃOS PARISIENSES SÃO ANTIGOS ROMANOS. Aqui a projeção se dá não de forma explícita, pois não temos acesso direto às representações romanas clássicas, no entanto, argumenta, essas representações já fazem parte da cultura ocidental e, portanto, são recuperáveis pelo espectador educado nas formas artísticas ocidentais. Parson chama a atenção para a prática corriqueira de se fazer esse tipo de representação na história da pintura afirmando “que retratos rotineiros ganham grande parte de sua força do seu papel pictórico, isto é, daquilo que retratam – o indivíduo em termos de estereótipo” (p. 289).

O fato de se referir ao pictórico facilitaria a expressão em palavras das relações metafóricas, no entanto, o autor chama a atenção para o visual não se restringir ao pictórico, trazendo maiores dificuldades da expressão verbal desse tipo de metáfora, as propriamente

³⁴ <https://www.mestresdapintura.com.br/shop/tamanho-2/grande-75x100cm-2/pintura-decorativa-de-tarde-de-domingo-na-ilha-de-grande-jatte/>. Acesso: 16 de março de 2017.

visuais. O autor atenta para o caráter rígido das formas presentes na pintura, essa rigidez, caracterizada pelas “posturas eretas, movimentos congelados, expressões sem alegria” etc, seriam metáforas da moralidade, ou seja, um rígido controle da natureza. Daí, depreender-se-ia a metáfora A MORALIDADE DOS PARISIENSES DE CLASSE MÉDIA É COMO AS PESSOAS PINTADAS E O PARQUE.

O autor explicita uma diferença entre a apresentação visual e a verbal, no segundo caso, a estrutura é linear e, portanto, sofre restrições de apresentação pelo fato de, necessariamente, ser sequencial o acesso informacional. Já no caso da apresentação visual, a totalidade é apresentada simultaneamente, permitindo a compreensão simultânea de diversas metáforas sem incorrer em confusão na sobreposição de projeções entre domínios. Isso posto, parece legítimo entender a metáfora como presente nas obras visuais tendo como referência a abordagem cognitivista.

A pesquisa das ciências cognitivas também se debruçou sobre o processo de categorização e seus resultados refutam o modelo clássico, de base aristotélica, em que se buscam condições necessárias e suficientes. Rosch (1983 apud FERREIRA, 2005) demonstra que o ser humano organiza as categorias em termos de protótipos cujos limites não são bem definidos, dessa forma, para uma dada comunidade, um protótipo de uma categoria pode ser diferente para outra comunidade, por exemplo, um indivíduo de uma cidade grande pode ter como protótipo de AVE um pardal ou um pombo, enquanto alguém de região rural pode ter como protótipo uma galinha ou pato. No entanto, em ambos os casos, dificilmente um pinguim seria a forma prototípica.

Essas conclusões das ciências cognitivas vão ao encontro do que Wittgenstein concluiu em relação à definição da palavra jogo e suas *semelhanças familiares*. Wittgenstein, de acordo com Gurgel (2012), entende que a palavra arte “não pode possuir uma definição exaustiva” e que suas “condições de aplicação podem ser corrigidas e retificadas”. Ora, Danto se filia a essa linha de raciocínio e entende que, ao longo do processo histórico, a arte foi, de fato, abarcando cada vez mais tipos de trabalho que pouco tempo antes seriam consideradas outras coisas, que não arte, ampliando seu escopo ao sabor das narrativas vigentes, como apresentado anteriormente no texto.

Danto entende que o advento do modernismo cria uma ruptura na sucessão de estilos e que, nele, o que ocorre a conscientização de que a reflexão é mais importante que a representação mimética. Assim, o que vem posteriormente é uma arte liberada de limitações e

propriamente filosófica. A esse momento o autor prefere a terminologia de arte “pós-histórica” à arte “contemporânea”. O que caracteriza esse período é o da liberdade total do artista em relação ao seu fazer. Dessa forma, arte se torna filosófica e consciente de si, compreendendo que seus momentos históricos foram necessários e estão disponíveis para o uso do artista. Aqui, a apropriação, de tipo progressista, se mostra não como mero estilo, mas uma reflexão acerca de si mesma e coloca todo seu percurso como matéria para os mais diversos cenários de reinterpretação.

A arte, nesse estado de liberdade total, toma consciência da ausência de seus limites, tornando-se uma categoria aberta de tal forma que sua categorização não se faz mais necessária, o que passa a ser relevante é como nos relacionamos com as obras apresentadas e, o que definirá o objeto artístico não são mais suas condições necessárias e suficientes, mas os contextos a que se inserem.

A uma arte que prescinde de delineamentos que a especifique, cujo mimetismo é abandonado e se questiona o seu próprio fazer, resta-a projetar a vida. Desde quando inicia-se o uso de apropriações o que se faz é buscar elementos da vida cotidiana para colocar o espectador em contato com outros ambientes estranhos àqueles de exposição artística. Dessa forma, num domínio determinado, o do mundo das artes, um elemento projeta o espectador à sua vida cotidiana.

Utilizando-se do conceito de metáfora apresentado, pode-se interpretar, portanto, o domínio das artes como sendo a fonte de uma projeção no domínio vida. Assim, elementos recontextualizados remetem de forma direta à vida cotidiana e fazem do espectador um coautor da obra, uma vez que sua experiência com o objeto apropriado significa a obra de forma singular. Assim, toda apropriação, cada elemento da apropriação, remeterá ao seu contexto original, mundano, e às relações que os espectadores possuem com esses contextos que, por serem diversos e abertos, só podem remeter à vida como um todo, sem jamais exaurir-la. A Arte, portanto, se transforma na grande metáfora da vida, como percebido por senso comum e sua frase feita “A arte imita a vida”, ou por poetas, como Gullar (1978) que afirma “A Arte existe porque a vida não basta”. Essa forma de interpretação vai ao encontro das proposições de Danto, que entende que a arte pode ser definida em termos de metáfora, além de dar conta de sua proposta pós-histórica.

Neste capítulo foi apresentado como os conceitos desenvolvidos por Danto podem ser percebidos ao longo da história da arte, em especial seus usos ao longo da produção realizada

no século XX, por artistas de várias vertentes, até culminar na Pop Art, marcador do Fim da Arte segundo o autor. No terceiro capítulo será apresentado o reflexo dessas práticas na arte produzida no Brasil no decorrer do mesmo século, levantando as características específicas do contexto local, bem como uma análise da obra de Nelson Leirner, explicitando os traços que permitem compreendê-la como marcadora de uma arte pós-histórica.

CAPÍTULO III

A OBRA DE NELSON LEIRNER COMO ARTE PÓS-HISTÓRICA

O terceiro capítulo contém, inicialmente, um breve histórico do uso da apropriação na arte brasileira, assinalando seu contexto diverso ao berço da Pop Art, e de que forma tal pratica pode adequar-se a designação de pós-história e sua possível universalidade. A seguir, uma análise dessa pratica no conjunto dos trabalhos do artista Nelson Leirner. Fechando o capítulo, será feita a análise de uma obra do mesmo artista, relacionando os conceitos levantados nessa pesquisa a um objeto específico da História da Arte, mais especificamente, na arte nacional.

3.1 A Apropriação no contexto Brasileiro

Apesar da pratica da apropriação ser identificada internacionalmente desde a década de 10 do século XX, a concepção de apropriação começou a ser esboçado no Brasil na segunda metade dos anos 20, na segunda fase do modernismo brasileiro. Em sua primeira fase, o movimento teve como objetivo mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa e teve como expoentes Oswald de Andrade, Raul Boop, Tarsila do Amaral, Mario de Andrade sendo seu marco inicial A Semana de Arte Moderna, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922. Esta nova forma de expressão não foi compreendida pela elite paulista, que era influenciada pelas formas estéticas europeias mais conservadoras, e não foi efetivamente praticada nacionalmente, comenta Tadeu Chiarelli:

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 (CHIARELLI, 2002, p. 23)³⁵.

³⁵Tadeu Chiarelli. Apropriação/Coleção/Justaposição, 2002. In: *Apropriações/Coleções*, p. 23.

Preocupados em construir uma arte nacional que representasse figurativamente o Brasil, os modernistas aderiram ao movimento de ‘retorno à ordem’ internacional, pretendiam recuperar a noção de arte enquanto 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 europeia 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.

No entanto, 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, p.78).

O movimento antropofágico, como segunda fase do modernismo brasileiro, pretendia voltar-se para a produção nacional através da retomada de elementos da cultura indígena, liberação dos instintos e valorização da inocência, sem rejeitar a arte oriunda da Europa, pretendendo fazer uma transmutação daquilo que vinha de fora, “devorando” a Europa, digerindo e reconstruindo, superando a sociedade patriarcal e capitalista da época, foi um desdobramento do “primitivismo Pau-Brasil” e uma reação ao “Nacionalismo Verde e Amarelo” (TUFANO, 2003).

Conforme comenta Chiarelli, a crítica dominante dividiu a produção artística e intelectual local em três grandes períodos: arte colonial, arte “acadêmica” do século XIX e o Modernismo (este último buscando a suposta essência da brasilidade na arte colonial do país). Tal periodização não procede, pois impotente diante de questões mais complexas, como o fato a questão de os modernistas brasileiros estarem muito mais próximos de arte burguesa do que das vanguardas internacionais.

Rubem Navarra foi um dos poucos intelectuais que se pronunciou contrário ao peso supostamente excessivo dado à Semana de Arte Moderna de 1922 no quadro geral da arte local. No texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira, realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana foi vista como uma "festa" que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país.

Publicado em português, pela primeira vez, na Revista Acadêmica ("Introdução à pintura contemporânea", nº 65, ano X, abr. 1945, pp. 16-31 e 48) e republicado no catálogo da mostra "Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40", ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2007, com curadoria de Taísa Palhares (pp. 84-101).

Primeiro, foi necessária a consolidação de um sistema de arte no Brasil, e o desvencilhamento da preocupação de uma arte nacional pautada na representação do brasileiro, que o artista local passou a explorar as práticas artísticas de cunho desestabilizador, como a apropriação.

Mantendo a divisão proposta por Crimp (2005) neste trabalho, existem alguns raros exemplos de apropriação na arte brasileira até meados dos anos 1960, quando os artistas irão se apropriar de objetos e imagens externos para a constituição de suas obras³⁶.

Dentre os raros exemplos³⁷ que temos de uso do procedimento da apropriação nas artes visuais brasileira, podemos citar as fotomontagens de Jorge de Lima realizadas entre os anos de 1930 e 1940 e que foram publicadas no livro "A Pintura em Pânico", em 1943 (FIG. 18).

³⁶ Até o início dos anos 60, permanecia o embate entre concretos e neoconcretos, arte concreta surgiu nos anos 50 no Brasil de caráter abstrato-geométrico, racionalista e universal, adequando-se aos ideais desenvolvimentistas, com vocabulário geométrico buscava conversar o espectador; pretendia libertar a arte da pintura de cavalete, levar o objeto de arte para o espaço vivido. Os neoconcretistas possuíam uma postura mais experimental, mas ainda não trabalhavam com apropriação.

³⁷ 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 esse procedimento trata-se de uma ato isolado sem reflexos nas artes visuais.

Figura 18: Jorge de Lima, Fotomontagem (1943)

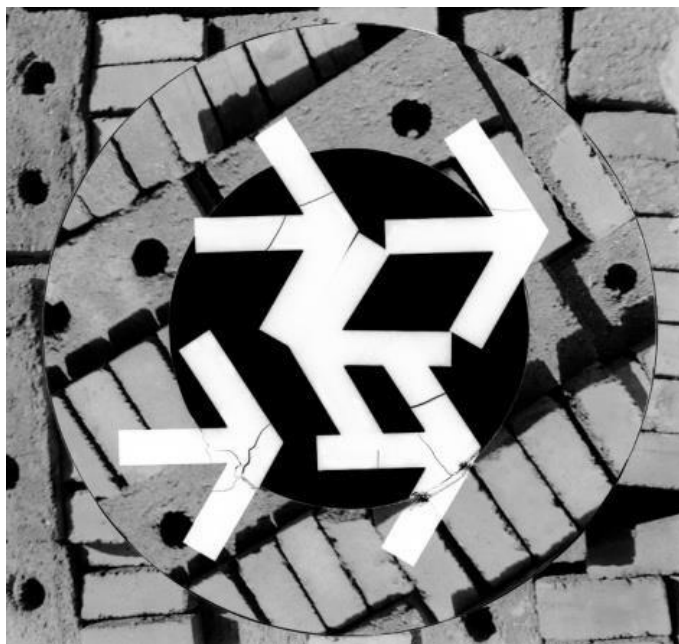


Fonte³⁸

A obra inaugurou a tradição da fotografia experimental seguida por outros artistas brasileiros, como Geraldo de Barros (FIG. 19), José Oiticica Filho (FIG. 20) e Athos Bulcão, tidos como desarticuladores da fotografia, tanto dos processos, quanto do tempo da imagem, ao não associá-la a um momento decisivo, mas a um processo construtivo (ETCHEVERRY, 2010).

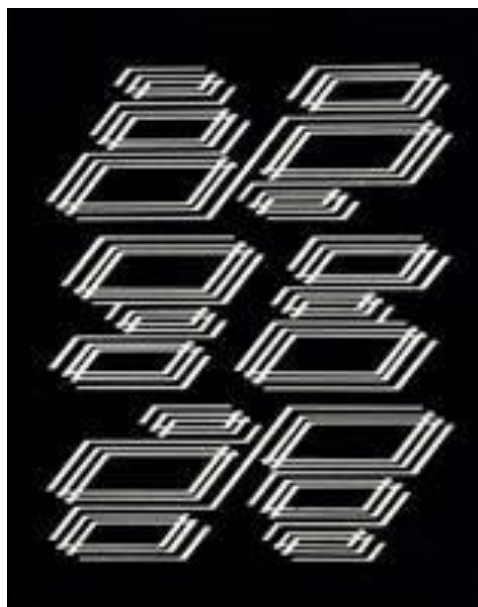
³⁸ <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html#>. Acesso: 02 de abril de 2017.

Figura 19: Geraldo de Barros, Fotoforma (1949)



Fonte³⁹

Figura 20: José Oiticica Filho, Recriações (1958)



Fonte⁴⁰

³⁹ <http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/geraldo-de-barros-e-a-fotografia/galeria>. Acesso: 2 de abril de 2017.

⁴⁰ <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/2.html>. Acesso: 02 de abril de 2017.

Jorge de Lima, além de se dedicar ao desenho, à pintura e à escultura, foi o primeiro artista brasileiro a produzir fotomontagens, influenciado pelo Surrealismo, principalmente por Max Ernst, e sua obra caracterizou-se por uma investigação incansável de temas e formas fundamentais da brasilidade, moldando-as de acordo com sua visão de mundo, influenciada, também, pela mística cristã⁴¹.

Politicamente a década de 1960 começou com a inauguração de Brasília, por Juscelino Kubitschek, após o término de seu mandato 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 tendo o presidente sido deposto em 1º abril de 1964, e, após um golpe, iniciava a ditadura militar.

Em 1965, o mundo das artes inaugurou uma série de mostras coletivas de grande importância que permearam a segunda metade da década de 60, dentre elas, 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. Suas obras se inspiravam “tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos” (Ceres FRANCO apud MORAIS, 1975, p. 84). Sobre esta exposição, comenta Paulo Sergio Duarte:

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 frequentemente 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 (DUARTE, 1998, p.34-35).

⁴¹ RODRIGUES, Simone. *A Pintura em Pânico*. Texto Curatorial. Catálogo. 2010.

Apesar de essa exposição ter tido como elemento aglutinador a tendência da Nova Figuração⁴² e de nem todos os artistas se enquadrarem nessa denominação, foram dados os primeiros passos para a penetração dessa nova linguagem no ambiente institucional do museu, a citada exposição obteve tanto sucesso que obteve desdobramentos⁴³.

Os artistas da tendência de retorno à figuração foram assimilando cada vez mais a estética da *Pop Art*. Compartilhavam o interesse pela vida nas grandes cidades, pelo 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, 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, p. 49). 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 política⁴⁴.

“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 ideia americana ou inglesa de consumo não existia aqui” (LEIRNER, 2008, p. 54).

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, que pode ser explicado pela diferença de contexto sócio econômico, o afastamento artístico esta de certa forma vinculado ao afastamento sócio econômico em tais produções estavam inseridas.

⁴² No fim da década de 1970 e princípio da década de 1980, começa a existir um movimento de regresso à figuração, intimamente ligada aos rompimentos da pop art, a **nova figuração** consiste em mudar o tratamento da figura, após o esgotamento da abstração geométrica e informal. Os artistas oscilavam entre usar como objeto da obra de arte motivos de crítica e de neutralidade ideológica. Cunhado pelo crítico Michel Ragon, em 1961, o termo *nouvelle figuration* pretende designar o retorno à figuração, na qual se observa o tratamento livre da figura, fora dos moldes realistas e descritivos tradicionais, a partir de lições retiradas do informalismo, do expressionismo abstrato e da arte pop.

⁴³ No ano seguinte ocorreu uma nova edição, *Opinião 66*, e o Museu de Arte Brasileira da FAAP na cidade de São Paulo realizou exposições inspiradas, quais sejam, *Propostas 65* (1965), *Propostas 66* (1966) e *Propostas 67* (1967).

⁴⁴ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, 1975. p. 97. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Em consideração a tal diferença é necessário comentar que a cultura americana baseava-se no consumismo, na industrialização e nas culturas de massa. É nesse contexto que surge a *Pop*, Warhol fazia parte da cultura contemporânea tanto quando qualquer homem de negócios bem sucedido, suas obras eram mais do que uma visão irônica da cultura de massa, eram também uma apropriação do cenário consumista e materialista.

Ao passo que no Brasil dos anos 60, o enquadramento no sistema capitalista, bem como o avanço tecnológico e o aumento da produtividade era limitado por interesses estrangeiros, pois o que o imperialismo pode oferecer ao Brasil foi a perpetuação de seu estatuto colonial (PRADO, 1999, pp. 245-277).

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 caracterizada pela representação norte-americana de trabalhos expressivos dos momentos pré-pop, como obras de Edward Hopper, e pop, como obras de Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros. A modernidade brasileira que teve início em 1922 e, a partir do golpe de 1964, progressivamente começa a dismantlar o terreno cultural erigido no pós-guerra.

Podemos perceber certa aproximação de Rauschenberg ou Andy Warhol nas produções dos primeiros artistas nacionais a fazerem uso da apropriação, como o paulistano Nelson Leirner (1932) que, 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, fazendo uma espécie de assemblage, muito em voga na arte internacional da época.

Alguns anos depois, Nelson passou a adicionar outros elementos em suas obras. Em *Pintura I*, de 1964, utilizou uma imagem processada industrialmente, produzidas por meios 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, fazendo aproximação com, uma produção de caráter bem mais experimental estava sendo feita, que discorreremos brevemente.

Algumas correntes construtivistas a amadurecem e vinculam seu ideário ao processo de industrialização local, que é incipiente e centralizado, a questão da abstração construtivista é complexa, pois de certa forma deixaram um legado com o compromisso com a experimentação que se prolongava para além de questões formais (BUENO, 2007, p.67) tais

aristas ligaram-se ao neoconcretismo explorando a experimentação do (não) objeto. É o caso de Hélio Oiticica que, a partir de 1966, deu início a uma série de trabalhos intitulados *Apropriação* nos quais explorava e ampliava tal procedimento. O primeiro trabalho desta série foi o *B 36 Bólido caixa 01- Apropriação 01* (FIG. 21), a proposta do artista objetivava que o observador interagisse com a obra e tomasse a iniciativa de repetir o gesto do trabalhador da construção civil, dentro do museu, trouxe o contexto ao *readymade*, pois 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.

Figura 21: Hélio Oiticica, *Apropriação 01* (1966)



fig. 10
B36 Bólido-caixa 19
APROPRIAÇÃO 1, 1966.

Fonte⁴⁵

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 discutir a questão. 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”, para Hélio, antiarte é a “compreensão e razão de ser do artista, não mais como um criador para a

⁴⁵ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004. Acesso: 02 de abril de 2017.

contemplanção, mas como um motivador para a criação – a criação como tal, se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’” (OITICICA, 1967, p. 27).

Oiticica demonstra a importância do observador ‘participador’, que completa a obra com sua atitude, propondo uma espécie de 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, p.28).

Papel relevante no desenvolvimento das apropriações e para a caracterização das vanguardas brasileiras O Grupo Rex foi marcado pela ironia na crítica ao sistema de arte. Os mentores do coletivo eram Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998) e Nelson Leirner (1932) projetam um local de exposições e um periódico que deveriam funcionar como espaços alternativos às galerias, museus e publicações existentes, interferindo no debate artístico da época, em tom irônico por meio de atuações anticonvencionais. "AVISO: é a guerra", anunciou o primeiro número do *Jornal Rex*. Guerra ao mercado de arte, à crítica dominante nos jornais, aos museus, às Bienais e ao próprio objeto artístico, reduzido, segundo eles, à condição de mercadoria. Recuperar o espírito crítico e o caráter de intervenção da arte pela superação dos gêneros tradicionais e pela íntima articulação arte e vida, eis os princípios centrais do grupo, nota-se marcas evidentes da arte pop na linguagem visual do grupo (FIG.22).

Figura 22: Jornal Rex Time

Fonte⁴⁶

A partir de 1967, tornou-se perceptível um programa artístico mais consistente. As diversas ações desenvolvidas por vários artistas e pelo crítico de arte Frederico Morais - tais como debates de questões referentes à vanguarda, necessário para a quebra de paradigma da arte proposta por Arthur Danto, quando a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito, a que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função, o foco sai da aparência e vai para concepção, conforme comenta Kosuth: “Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente” (2006, p. 217).

Hélio Oiticica apresentou o texto *Esquema geral da Nova Objetividade* (1967), 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” (...);

⁴⁶ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000100004. Acesso: 16 de março de 2017.

6. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA apud FERREIRA, 2006, p. 154).

Os critérios acima citados fazem coro com o discurso contemporâneo trata de uma “morte da história da arte” em função tanto da falência da noção de história como narrativa legitimadora, como do aparecimento de outro complexo de práticas artísticas. Trata-se não só da contaminação entre as disciplinas artísticas, quando o artista assume um perfil multidisciplinar, mas também de uma renúncia ao papel central processo de criação; dá-se uma suplantação sucessiva entre o público, o lugar e as narrativas.

Os artistas liberam-se do peso da história: não há estilo contemporâneo, não há um critério a priori sobre a aparência que a arte deve ter; há, sim, uma apropriação de imagens, mas que no contexto nacional não se pretende apolítica.

Oiticica via essa vanguarda como um fenômeno tipicamente brasileiro, independente das manifestações americanas e europeias. “Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal” (FERREIRA, 1966, p. 168), afirmava. Percebemos a inclusão de um dado brasileiro mais atual: a tomada de posição em relação aos problemas sociopolíticos, como evocava: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” (FERREIRA, 1966, p. 167).

“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 isso é ou não uma obra de arte. Tanto faz que seja uma coisa ou pessoa viva” (OITICICA, 1967). Assim demonstra que para ele a capacidade declarar que o objeto é obra está no artista, extingue qualquer relação com o próprio objeto.

Sua apropriação possui cunho ambiental, e, é neste sentido que afasta-se do objetivo desta pesquisa.

Não mais como o artista criador para contemplação, mas um motivador para a criação, não espectador, mas sim participador. A apropriação em Danto passa pela questão dos indiscerníveis, está mais no objeto, veículo de representação que corporifica seu significado, ou seja, que a chave para sua compreensão é a interpretação. A obra é objeto mais significado (DANTO, 2005, p. 19). Entendemos, para o fim dessa pesquisa, ser mais pertinente, de acordo com a teorização do autor estudado, a análise das obras de Nelson Leirner devido a este

ponto, uma vez que estas afastam-se da característica ambiental, focando-se nas relações dos objetos e seus potenciais significados.

A dissolução da fronteira arte vida se encaixa perfeitamente no conceito de apropriação progressista, os elementos do objeto apropriado mantêm sua identidade e afirmam sua efemeridade, inclusive do gesto, mas Nelson Leirner é um exemplo melhor se levarmos em consideração que, quando tratamos de apropriação, tratamos de certos objetos sendo ressignificados dentro do discurso artístico.

A perspectiva do objeto, principalmente em relação às suas formas significantes no campo da arte, e no caso as práticas apropriativas, objetivaram pensar o objeto como algo não desprovido de qualidades e não totalmente neutro em suas bases conceituais. Neutralidade do objeto não existe em Danto, e aparentemente não em Leirner.

A escolha Leirner se deu por este não estar ligado à tendência da nova figuração e trabalhando com o conceito de antiarte, de forma a construir uma leitura que insira a apropriação nacional como arte pós-histórica nos moldes formulado por Arthur Danto em *Após o Fim da Arte* (2006), e também *A transfiguração do lugar-comum*, dada que como a apropriação permanece imbuída de atributos metafóricos, ambas as teses se pretendem universais.

O espanhol Simón Marchán Fiz criou o termo conceitualismo ideológico para denominar a arte produzida a partir dos anos 1960 na Argentina, tal conceito não necessariamente é circunscrito ao país citado, mas pode ser estendido à toda arte latino-americana, podendo abarcar a produção nacional.

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, p. 47).

O conceitualismo ideológico seria uma produção comprometida com o real e, portanto, portadora de um viés revolucionário. A *Pop Art* americana também tem um comprometimento com o real, mas inserido em seu próprio momento histórico, a saber, uma sociedade de consumo complexa, no entanto, tais posicionamentos não são excludentes, apenas tratam de produções artísticas oriundas de contextos históricos diversos.

Em geral, teóricos que apontam conceitualismo ideológico latino americano frisam como característica definidora dessa arte o acento político e o conteúdo utópico, em oposição à autorreferente da arte conceitual na Europa e Estados Unidos.

Para podermos compreender o papel que Leirner pode simultaneamente fazer parte de um grupo que produziu arte como resposta às contradições provocadas pelo fracasso dos projetos de modernização dos anos cinquenta e aos governos ditatoriais, ao mesmo tempo ser considerado como detentor de uma produção artística pós-histórica, tendo sido um dos primeiros artistas a trabalhar com apropriação, para tratarmos da 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 e 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 premiozinho a reboque... A minha vida artística divide-se em AP e DP: antes e depois do porco. Foi DP que, então, começaram as recusas, polêmicas, etc.” (...) (LEIRNER apud CHIARELLI, 2002, p 31).

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. (LEIRNER apud CHIARELLI, 2002, p.30)

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*, 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 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*, 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 objetos acaba esvaziando-os, como Warhol fazia com suas imagens apropriadas, 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, manteve essencialmente crítica e antimercadológica, dado o contexto histórico em que se encontrava e a situação político-econômica do país seria impossível que tomasse outro caminho.

Dessa forma, nos indagamos se suas praticas podem adequar-se a designação de pós-história e sua pretensa universalidade, proposta por Danto, que considera o contexto em que a obra se insere primordial e, mesmo não tendo os mesmos pressupostos, tais condições não excluem os pressupostos pós-históricos, a teoria de Danto, tratando só daquilo que conhece, pode compreender o que não conhece, mesmo que esteja em outro tempo ou território.

3.2 Nelson Leirner, o apropriador por excelência

Como já mencionado, artista paulistano Nelson Leirner foi pioneiro ao fazer uso do procedimento da apropriação. No início de sua carreira, produziu uma série chamada *Apropriações*, na qual pintava sobre objetos recolhidos por ele na rua como em *O Portão* de 1962 (FIG. 23).

Figura 23: Nelson Leirner, O portão (1962)



Fonte⁴⁷

⁴⁷ http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=O90. Acesso: 16 de março de 2017.

É o caso da obra *Autoretrato* (FIG. 24) de 1964, na qual o artista trabalhou um pedaço de madeira, fazendo uma espécie de *assemblage*, mesma proposta de outras obras desta mesma época.

Figura 24: Nelson Leirner, *Autoretrato* (1964)



Fonte⁴⁸

Posteriormente passou a adicionar outros elementos em suas obras. Em *Responda se puder* (FIG 25), de 1965, utilizou imagem que remete à cultura popular, produzida para os fins de comunicação de massa.

⁴⁸ http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=O90. Acesso: 16 de março de 2017

Figura 25: Nelson Leirner, Responda se puder (1965)

Fonte⁴⁹

O pioneirismo de Nelson ao trabalhar com o procedimento da apropriação abriu alas para uma nova arte brasileira. Sobre isso, Tadeu CHIARELLI (2002, p. 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. 72

O procedimento da apropriação ganharia papel de destaque em seus trabalhos, tendo tal prática sendo reiterada ao longo de sua vida e obra, sendo o artista contemporâneo mais velho em atividade no país, dedicando 55 anos à desmistificação da obra, como comenta Paula Alzugaray⁵⁰.

É exemplo deste direcionamento a obra *Acontecimento* (FIG.26), de 1965, onde 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 (ratoeiras), com exceção de um deles que se difere dos demais (rato). A repetição metódica desses objetos

⁴⁹ http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=O90. Acesso: 16 de março de 2017.

⁵⁰ Entrevista 2012 Revista SELECT. P.76 Numero 01. AGO/SET 2011. São Paulo. Editora Brasil 21.

acaba esvaziando-os, qual o procedimento utilizado por Warhol em suas imagens apropriadas, mas ao contrário desses artistas, a obra de Leirner não fala trata de o consumo ou exaltação de ícones da cultura de massa, o artista congelou ironicamente um *happening*, comentando sobre a própria arte e suas armadilhas, mas, sobretudo conforme comenta o próprio artista, tendo sempre em seu horizonte o momento político e estado de exceção pelo país atravessava à época.

Figura 26: Nelson Leirner, Acontecimento (1965)



Fonte⁵¹

⁵¹ http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=O90. Acesso: 16 de março de 2017.

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 frequentemente 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 (DUARTE, 1998, p.34-35).

Nelson Leirner foi dos primeiros artistas a trabalhar com apropriação, foi também um dos primeiros a realizar inserções, para darmos continuidade a análise suas obras faz-se necessária uma breve contextualização das origens do artista que nasceu em 1932 no bairro do Bom Retiro em São Paulo, filho dos imigrantes poloneses, dedicados à indústria têxtil, cujo pai era um mecenas e a mãe uma estudiosa de artes e pintura.

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 premiozinho 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, p. 31).

Com toda essa facilidade em entrar no circuito de arte, Nelson começou a questionar mesmo este 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 começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi o meu começo (...) (LEIRNER, 1976 apud CHIARELLI, 2002, p. 32).

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 mais polêmicos e contestador dos anos 1960 foi *O Porco* (1967) (FIG. 27) junto ao que seguiu a apresentação deste trabalho: o *Happening da Crítica*.

Figura 27: Nelson Leirner, O porco (1967)



Fonte⁵²

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). 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

⁵² <http://jornal.usp.br/wp-content/uploads/Nelson-Leirner-O-Porco-1.jpg>. Acesso: 16 de março de 2017.

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 ideia 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, p. 51).

Para Chiarelli a proposta apresentada em *O Porco* é bastante complexa e fazia referência às transformações que a sociedade ocidental passava. Numa operação que ainda guardava muito da noção de arte como representação do real, para Leirner o porco empalhado representava a natureza, e o pernil essa mesma natureza já instrumentalizada pela cultura. É claro que Leirner poderia ter pintado uma tela representando a oposição entre natureza e cultura, mas, caso assim o fizesse, provavelmente seu conteúdo seria reduzido às regras pictóricas que ele teria sido obrigado a obedecer. Juntando simplesmente um porco empalhado a um pernil, a proposta do artista ficava clara: havia um circuito que unia aqueles dois objetos e que ninguém se dava conta. A transformação da natureza em cultura, do porco em pernil⁵³, estava calcada numa série de etapas, de exploração da natureza e, também, do trabalho humano. Utilizando conceitos de representação (o porco empalhado representando a natureza) e apresentação/ representação (o pernil, como tal e como símbolo da cultura) (CHIARELLI, 2007).

Além da discussão sobre produto e sociedade de consumo, Nelson também comentava sobre a situação sociopolítica 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 ideia de Matéria e Forma (*Ibidem*, p.58).

Após sua obra ter sido aceita no salão, utilizou de seus contatos e influência para indagar publicamente os critérios de seleção do júri publicando a seguinte nota no *Jornal da Tarde* do dia 21 de dezembro de 1967, acompanhada da foto da obra *O Porco*:

⁵³ O pernil se perdeu no transporte, fazendo com que a obra fosse avaliada de forma incompleta.

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 Mario Pedrosa. Diz Nelson: “É a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num Salão” (LEIRNER, 1967, apud CHIARELLI, 2002, p.106).

O Porco, quando exposto, tornou-se metáfora, não objeto estético. O espectador, ao encontrar esses objetos, muitas vezes sem nenhuma intermediação que desse conta de sua contextualização, tende a compará-los com outros trabalhos na mesma exposição (pinturas, esculturas, desenhos etc.), sem entender a razão da presença de um objeto cotidiano - um indiscernível - no espaço expositivo. Ao compará-los com base nos parâmetros que se utilizam para decodificar as outras obras, é impossível sua compreensão.

Retomando Danto, a diferença entre objetos indiscerníveis é o conteúdo, ou seja, estar imbuído de atributos metafóricos. 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. (DANTO, 2005, p. 219).

Neste caso específico, pode-se recorrer à conclusão de Danto sobre as Brillo Boxes, uma vez que O Porco também “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” (DANTO, 2005, p.197).

Leirner buscou questionar os critérios deste julgamento que aceitou a sua obra, invertendo o emblemático caso da obra *Fountain*, de Duchamp, que sendo recusada no Salão Sociedade dos Artistas Independente, fez com que o autor abdicasse cargo no conselho da

sociedade e escrever posteriormente um artigo defendendo o ‘Sr. Mutt’, no caso, seu próprio pseudônimo.

Do júri apenas Mario Barata, Frederico Moraes e Mário Pedrosa responderam Publicamente, Walter Zanini enviou uma carta ao artista e Clarival Valadares não respondeu. Mario Barata, irritado, respondeu logo em seguida indicando algumas leituras 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, ao passo que a resposta de Mario Pedrosa, tornou-se um dos textos mais importantes e conhecidos do crítico: *Do porco empalhado, ou os critérios da crítica* (FERREIRA, 2006)⁵⁴. 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” (Ibidem, p.208)

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. Queria o jovem artista que o júri fosse negar validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de conseqüências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? (Ibidem, p.210).

O IV Salão de Brasília foi um dos primeiros a introduzir a categoria Objeto no regulamento, o Porco foi aceito, e apesar de não ter sido premiado seu êxito esta nos reflexos que gerou na forma de recepção da apropriação na arte, quanto a este fato, cito Leirner:

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

⁵⁴ Mário Pedrosa. *Do porco empalhado, ou os critérios da crítica*, 1968. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

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, 1976, apud CHIARELLI, 2002, p.113).

Leirner atingiu seus objetivos de falar de uma condição social ao maior número de pessoas possíveis usando um meio de comunicação de massa e seu conhecimento do mundo da arte. 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*, por considerar que os desdobramentos da obra não lhe pertenciam, pois se torna o proponente 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.

Na série Homenagem a Fontana (FIG. 28), Leirner faz referência ao artista ítalo-argentino Lúcio Fontana (1899 - 1968) (FIG. 29). Em suas obras, a superfície da tela recebia cortes precisos que revelavam a verdade material de sua superfície bidimensional, nasceram como objetos seriados de baixo custo, demarcam no momento em que o artista se desliga da noção de unicidade.

A apropriação executada por Leirner utiliza retângulo onde aparecem superfícies de tecido de cores diferentes sobrepostas, ao abrir e fechar dos zíperes que atravessam os planos de tecido modificam a composição e o conjunto de formas e cores que vemos, e ao invés de um único objeto, vinculado ao gesto do artista, surge uma obra que pode ser recriada segundo o uso de materiais indicados e a observação de um modelo.

Na primeira exposição das obras da série foi revelado ao público os cálculos por trás do valor de 112 cruzeiros novos atribuído à obra Homenagem à Fontana (1977), hoje sua obra mais bem avaliada.

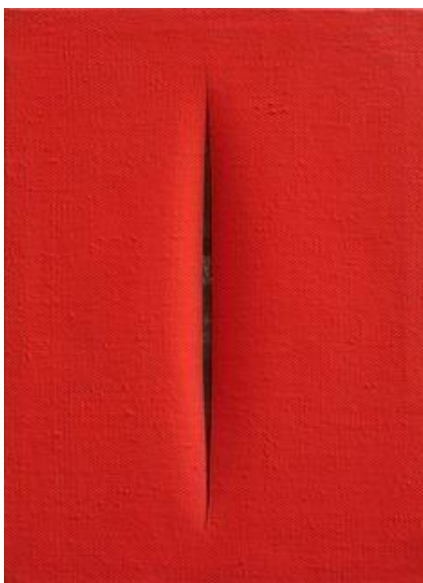
Figura 28: Nelson Leirner, Homenagem a Fontana II (1967)



Chassi.....	NCr\$6,00
Lona.....	NCr\$24,00
Zíperes.....	NCr\$12,00
Moldura.....	NCr\$25,00
Marceneiro.....	NCr\$10,00
Diversos.....	NCr\$5,00
Porcentagem galeria.....	NCr\$15,00
Remuneração artista.....	NCr\$15,00

Fonte⁵⁵

Figura 29: Lucio Fontana, Concetto Spaziale (1966)



Fonte⁵⁶

⁵⁵ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5979/homenagem-a-fontana-ii>. Acesso: 16 de março de 2017.

Na apropriação de Leirner, o espectador é convidado a recriar o gesto poético e autoral de Fontana através do abrir e fechar dos zíperes que ligam as faixas de tecido colorido, recriando a obra continuamente.

A obra *Matéria e forma* (FIG. 30), de Nelson Leirner, tem como proposição geral discutir a transformação de um objeto natural em um produto industrial, possui aproximação visual como uma obra de Joseph Kosuth, elaborada no mesmo ano de 1955, mas exposta ao público em somente em 1970, intitulada “Uma e três cadeiras”, tem como característica principal a mescla de três diferentes elementos que dizem respeito a uma mesma essência conceitual, uma cadeira comum, dobrável e de madeira; uma fotografia em prata coloidal da mesma cadeira, ampliada e tirada de dentro da própria galeria; e uma fotocópia de uma definição da palavra “cadeira”, retirada de algum dicionário de língua inglesa.

Ambos os artistas praticam de *readymade*, já que se apropriam de algo que já estava feito, a cadeira, realizado com finalidade prática, para elevá-lo à categoria de obra de arte. Com isso, a cadeira é tirada de seu contexto usual e recolocada em um ambiente de museu, provocando a transfiguração do objeto “cadeira” e a privação de sua função principal – agora compreendida como objeto a ser analisado e não sua função meramente utilitária ou mesmo estilística.

Figura 30: Nelson Leirner, *Matéria e forma* (1965)



⁵⁶ <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/15796>. Acesso: 16 de março de 2017.

Fonte⁵⁷

Figura 31: Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras (1965)

Fonte⁵⁸

Todo o percurso acima demonstra que o artista parte deste estudo, está intimamente vinculado ao tencionamento das noções de artista, de arte, e de história, e o esforço em ampliar seus limites, ao mesmo tempo em que busca conexões que possam sempre tornar vivo o exercício do pensamento, sob qualquer rótulo ou mesmo nenhum.

Cito Kosuth:

Nesse período [da história] do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidades espirituais do homem. Ou então, outra maneira de dizê-lo seria afirmar que a arte lida por analogia com o estado de coisas "além da física", onde a filosofia tinha que fazer asserções. E a força da arte é que mesmo a sentença anterior é uma asserção, e não pode ser verificada pela arte. A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte (2006. p. 225).

Apropriador e pós-histórico, Leiner diz utilizar “*conceitos antigos em trabalhos novos e novos objetos para conceitos antigos*”⁵⁹, sempre manteve uma linha de questionamento ao longo das décadas pois acredita que toda arte é questionadora, apesar da sociedade ter

⁵⁷ http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=O90. Acesso: 19 de fevereiro de 2017.

⁵⁸ https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965. Acesso: 19 de fevereiro de 2017.

⁵⁹ Video. <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/video.asp>

dessacralizado o artista através do consumo. Tal desmistificação do mito do artista pelo consumo é universal. Warhol tornou-se, ele próprio, produto, por este motivo Danto vê Warhol como o exemplo paradigmático, pois conseguiu se transmutar em produto, tal transmutação não é pretendida por Leirner.

3.3 Análise da obra *O Grande Combate*

A arte pós-histórica não se vê como a próxima etapa de uma narrativa evolutiva. Se na virada do século XX, as chamadas vanguardas desejavam uma ruptura com o passado, pretendendo a eclosão de uma nova arte, que não viesse a ser substituída, o mesmo não pode ser dito diante da efemeridade que o mundo contemporâneo apresenta.

A arte *pós-histórica* não nega o passado, nem mesmo a própria modernidade; é um modo poético de reunir realidades temporais distintas, aproximando-as: o passado está disponível para a livre colagem do artista. Para Belting, se pensarmos em um fim da modernidade, estamos sendo tão modernos quanto os modernos, pois estaremos reproduzindo o mecanismo epílogo-prólogo, fim-começo caro às vanguardas. O autor usará o termo “perda de enquadramento” para caracterizar o jogo do discurso que deve prosseguir de outra maneira em função a mudança do objeto, ou seja, da liberdade artística que se vivencia.

O grande Combate faz parte de uma trilogia de instalações realizadas entre 1984 e 1986, é a obra central analisada de modo a verificar se é possível inseri-la na designação de pós-história fechando assim essa pesquisa ao situá-la como um objeto específico da História da Arte.

Abaixo nota-se o obra sob dois ângulos diversos (FIGs. 32 e 33) em montagem exposta na Galeria Luis Strina entre os 21 de maio e 21 de junho de 1985, instalação composta pelo enfileiramento de setecentas peças de gesso, madeira e plástico num triângulo de doze por cinco metros, o texto de Agnaldo Farias discorre:

Figura 33: Nelson Leirner, O grande combate (1985)



Fonte⁶⁰

Figura 32: Nelson Leirner, O grande combate (1985)



Fonte⁶¹

O Grande Combate, 1985, Trata-se de uma multidão imóvel e silenciosa. É bem verdade que não possui o aspecto informe e anônimo desse tipo de agrupamento. Ao contrário, o que surpreende é a identidade irreduzível de cada um, o que concorre para a absoluta heterogeneidade do conjunto. Aliás, mais do que heterogêneo, o conjunto é espantoso, composto que é por um sem-número de figuras heteróclitas. Trata-se então, como já disse, de uma multidão na sua acepção mais precisa, tal como define o dicionário: Tipo de agrupamento social caracterizado pela pluralidade e heterogeneidade dos elementos que reúne e pelo contato físico ou imediato dos indivíduos, e que reage de maneira semelhante, mais ou menos impulsiva, aos mesmos estímulos. Bem, como conceito genérico é satisfatório, podendo ser aplicado, com algumas ressalvas, para a compreensão da obra (FARIAS, 1994, p.12).

A multidão é organizada, remete a uma procissão voltada para o mesmo ponto, uma parede azul onde se desenrola uma batalha aérea, como um grupo de expectadores dispostos em ordem crescente.

O grupo composto por representantes do *nosso bestiário íntimo e arquetípico* (FARIAS, 1994, p. 16): Exus, Sereias, Pombas-Giras, São Jorges matando dragões, cavalos alados, índios, romanos em bigas, Brancas de Neve, gatos, cachorros, aranhas, uma infinidade de encarnações dos nossos desejos, materializações fragmentadas daquilo que julgamos pertencer a nossa fantasia ou divindade. Materialização daquilo que nos causa de terror ou esperança, parte da

⁶⁰ <http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/nelson-leirner-1985/>. Acesso: 19 de fevereiro de 2017.

⁶¹ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12431/o-grande-combate>. Acesso: 19 de fevereiro de 2017.

fé que nos circunda que o artista afetuosamente retira do limbo onde a indiferença tem os depositado, para coloca-los lado a lado sem distinções ou hierarquias entre os símbolos religiosos e fantasias infantis, apenas como representantes de nós mesmos, daquilo que nos constitui.

Segundo Agnaldo Frias, somente na superfície a obra analisada pode ser confundido com a *Pop Art*, que pretendia o esvaziamento entre imagem e conteúdo, pois os nossos ícones, mesmo sob perigo, permanecem operantes e por este motivo encontram-se estáticos, frente a uma batalha da qual eles próprios podem ser o alvo. No que discordamos, visto que sob a perspectiva apresentada por Danto, o que se opera não é um esvaziamento de significação, mas sua transformação em outra. Desta forma, o que difere a *Pop Art* norte-americana da obra de Leirner advém de sua essência, mas si do contexto própria de cada uma dessas manifestações.

A dessacralização se que se dá pela repetição, pela serialidade em Warhol, em nosso contexto se inverte, gerando mais significados pois, de acordo com a teoria de Leirner, a união de dois elementos deve gerar um terceiro que tem até significado próprio quando a operação chega a bom termo.

A obra, apesar de seu afastamento da *Pop Art* norte-americana, se insere no discurso contemporâneo da arte pós-histórica, pluralista, conduz a pesquisa a voltar-se para o cotidiano, uma contaminação da vida no processo da arte. Segundo Danto, ao “completar a lacuna entre arte e vida”, os artistas “seriam profetas reconciliando homens e mulheres às vidas que já levavam e ao mundo em que já viviam” (DANTO, 2002, p. 25)⁶².

Promove o esvaziamento da importância dada à forma em prol do processo, as situações nunca são interpretadas de um ponto de vista estável, imutável, mas sim como um campo de ação, onde forças atuam em conjunto com o artista aberto para incorporar diferentes mídias, diferentes vozes, diferentes estímulos, acolhendo a impermanência e a precariedade, desta forma é impossível à arte nacional não estar impregnada de seu contexto sócio político.

⁶² “A idéia de trazer as Artes Eruditas para o mundo terreno (...) estava baseada integralmente no espírito dadá, que foi o primeiro dos movimentos do século a produzir uma arte que era contrária às Artes Eruditas de todas as maneiras. O espírito do Dada era uma recusa à altivez, um encorajamento à burla e à zombaria, e uma rejeição da beleza como forma de consolação. Seu repúdio às Artes Eruditas estava baseado no reconhecimento de que a Europa, que reivindicava sua superioridade cultural em termos de arte com relação ao resto do mundo, tinha sido responsável por um palco de horror sem precedentes, a Grande guerra, na qual milhares e milhares de jovens foram de encontro a suas mortes sem propósito” (DANTO, 2002, p.25 et. seq.).

Figura 34: Nelson Leirner, O grande desfile (1984)

Fonte⁶³

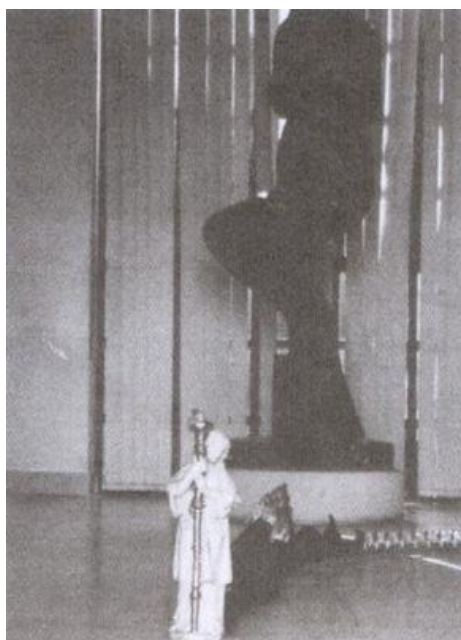
O Grande Desfile, 1984 (FIG. 34)- a primeira parte da trilogia, composta por uma série de imagens: esculturas populares de sereias, São Jorge, frades, elefantes, zebras, bois, leões, sacis-pererês, gatos, cachorros, Vênus, Brancas de Neve, anõezinhos, carros de combate, lagartixas, sapos e, muitos outros seres que apresentam uma identidade impossível de ser misturada à identidade do outro, mas ao mesmo tempo formam um grupo, uma espécie de grupo disforme, heterogêneo, porém muito organizado.

A ordenação em fila única, em determinados trechos se divide em duas e, depois os personagens voltam a encontrar-se em uma mesma linha, fato este que faz lembrar uma procissão, um grupo em deslocamento, por onde percorrem os olhos dos espectadores.

Leirner usa a repetição à exaustão como um fator de erudição, totalmente isento das conotações de bom gosto ou de mau gosto. Ele apresenta um gosto pessoal por esse tipo de operações conceitual. É uma obra de imenso simbolismo, pois ele mantém o significante e altera o seu significado, em função de um novo conceito (HERMANO, 2002).

⁶³ <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/instalacao.asp>. Acesso: 19 de fevereiro de 2017.

Figura 35: Nelson Leirner, O grande enterro (1986)



Fonte⁶⁴

O Grande Enterro (FIG. 35), 1986. Nelson executa a última parte da trilogia na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesta obra as peças são apresentadas enfileiradas, formando uma procissão, mas a narrativa é outra. Agora elas estão presentes em um grande enterro. A primeira e última peça têm uma vela acesa junto de si, acentuando o ritual fúnebre. As chamas de vela, que configuram a morte, simbolizam a luz da alma em sua força de ascensão e a perenidade da existência, que chega ao seu fim.

Não é um desfile comum e nem uma batalha. As peças são as mesmas, porém, assumem aqui um novo papel não desfazendo o anterior e, nem diminuindo a sua força, apenas transformando cada personagem que, assim como atores, assumem vários papéis, um após o outro (HERMANO, 2002).

As três instalações apresentadas reúnem centenas de objetos artesanais e industrializados, de colorido intenso e apelo kitsch, dispostos com solenidade, evocando senso de humor e ironia, aparentemente, cada um destes objetos investido de alguma carga emocional, quer alusão à religiosidade e os mitos.

Dessa forma, as mesmas peças podem repetir-se em momentos diferentes, mas passam a compor em O Grande Desfile, 1984, os fetiches de uma marcha triunfal; em O Grande Combate, 1985, transformam-se em épico

⁶⁴ <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/instalacao.asp>. Acesso: 19 de fevereiro de 2017.

com bombardeios plásticos na vanguarda, e o gesso dos anjos guardiões na retaguarda, que em *O Grande Enterro*, 1986, viraram integrantes de cortejo compungido (RIBEIRO, 1999, p. 60-61).

A observação dessas obras nos permite destacar características as quais se enquadram bem no que a teoria de Danto preconiza. Seus elementos são apropriações das mais diversas fontes do cotidiano, com significação evidente quando em seus contextos originais (figuras religiosas de diferentes matrizes, personagens de quadrinhos ou desenhos animados, reproduções de consagradas obras de arte etc.), no entanto, se diluem nas disposições que a obra apresenta. Ali, esses objetos coletivizados remetem, como assinalado pelo artista criador, à multidão, a procissões, a um caminhar comum. Assim, o autor nos coloca em perspectiva questões comuns presentes na vida dos indivíduos e que podem ser interpretadas como metáforas desta. Diferentes sujeitos, com diferentes origens, tomando partido em posições diametralmente opostas, como em *O Grande Combate*, pode ser metáfora para situações frequentes, como torcidas de times rivais ou posicionamento político. Seres que apresentam uma identidade impossível de ser misturada à identidade do outro, como em *O Grande Desfile*, que possuem a mesma origem e se destinam à mesma meta, por mais que tomem caminhos divergentes ao longo do percurso, eleva a perspectiva que a obra da trilogia anteriormente mencionada apresenta, evidenciando que, acima das diferenças, de uma forma geral, todos possuem semelhanças. Por fim, em *O Grande Enterro*, o próprio título escancara o fim comum de todo vivente, humano ou não, a obviedade da morte.

Danto entende que a arte pós-histórica é posterior a um grande processo que teve seu início no advento das narrativas mestras, e, posteriormente, à chamada era dos manifestos, quando a arte se atrela a sua história, de forma que esta propõe uma narrativa sempre progressiva e linear, até que esta também chega a seu fim. A partir de então, a arte toma contornos pós-históricos onde não há mais sucessão de movimentos um após o outro, a arte entra em sua fase pluralista, em que tudo pode ser arte, fase onde a ideia de retroalimentação, e progressão circular vai tomado corpo da produção artística, a arte passa a refletir sobre ela mesma e, com isso, seu escopo de inserção também é questionado, indo para além de seus limites tradicionais. Assim, a arte passa ser não mais atrelada a progressão histórica, mas ao contexto do ser humano, artista ou não, ou seja, à própria vida.

Aqui já fica bastante clara a pertinência da proposta de Danto da arte enquanto metáfora da vida, em que, no domínio da obra de arte, projetam-se objetos retirados

diretamente do convívio cotidiano, mas que são organizados de forma que representem a vivência diária, reforçada pelos títulos de cada obra, evocando o domínio de que se fala, ou seja, da vida de qualquer eventual espectador. Além disso, na obra também se projetam características da própria arte produzida na pós-história, a pluralidade de formas, a ausência de semelhança entre cada uma de suas manifestações, mas todos fazendo parte de um mesmo conjunto, assim, a obra é também metáfora de toda a arte que, como explicitado neste capítulo, é a vida do próprio autor.

É possível dizer que a obra de Leiner é coerente e circular e apesar de não evolutiva no sentido mais obvio do termo. Em vez de superação, ela busca um dialogo genuíno entre si e o espectador; em uma brincadeira giratória que conforma uma espécie de espiral, um eterno retorno, em que velhos temas surgem novamente, renovados e com carpintaria praticamente original, como comenta Lilia Mortiz Schwarcz (2011, p. 39).

Fim da Arte se dá como conforme o comentário de Nelson Leirner em entrevista para o Jornal O GLOBO:

Hoje a arte virou uma bagunça. O artista não é mais fruto do que ele quer fazer, mas do que o curador inventa. Você tem que escolher trabalhos que se adaptem aos temas da curadoria - dispara ele, aos 78 anos. - De um lado, minha companhia é sempre dos mortos, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Sou considerado não em função do meu trabalho atual, mas de algo de importância histórica. Do outro lado, sou o artista contemporâneo mais velho em atividade. Aí você vê a mexida na minha cabeça. Às vezes eu estou morto, às vezes eu estou vivo, às vezes estou entre o morto e o vivo (LEIRNER, 2011, p 20).

Esta seria a quebra de paradigma proposta pela arte pós-histórica e que está presente quando observamos trabalhos artísticos que aproximam realidades temporais muito distintas – o passado muito distante e o futuro muito distante reúnem referências do passado e do futuro, colocando-os em enfrentamento ambíguo. Os artistas liberam-se do peso da história: não há estilo contemporâneo, não há um critério apriorístico sobre a aparência que a arte deve ter; há, sim, uma livre apropriação de imagens.

Neste momento pós-histórico, legitimam-se todos os meios e todos os tempos e seus entrecruzamentos. O perfil contemporâneo é impuro e por esta razão, falta-nos uma unidade estilística para que formulemos um direcionamento narrativo, mas o combate entre a arte e a instituição permanece, apesar do pessimismo de Nelson Leirner.

O trabalho do artista revela sua potência na vontade de ressignificar as questões sociais e existenciais, por isso o uso desses objetos apropriados de outros meios e colocados em outras circunstâncias fazem parte do seu trabalho de questionar os símbolos da cultura, transportando da cultura popular o cotidiano e fugindo dos valores da tradição artística estabelecida, transcendendo o mundo para a obra de arte, se utilizando de uma iconografia local ou antropológica, como comenta Bueno (2007, p.64), para produzir espaços narrativos em suas obras.

Ao longo desta dissertação procuramos apresentar o contexto teórico e histórico em que a questão da apropriação se constrói na arte contemporânea, procurando alcançar como a questão se apresenta dentro do cenário nacional. Neste escopo a obra de Nelson Leirner, artista de origem paulista, se mostra seminal. Como iremos discutir agora, nos perguntamos aqui se Leirner pode simultaneamente fazer parte de um grupo que produziu arte como resposta às contradições provocadas pelo fracasso dos projetos de modernização dos anos cinquenta no Brasil e aos governos ditatoriais, ao mesmo tempo podendo ser considerado como detentor de uma produção artística pós-histórica.

Leirner, assim como de outros artistas brasileiros, não abandonou as investigações formais, apenas a manteve essencialmente crítica e antimercadológica, pois demonstrou ser mais propício para falar de conteúdos políticos e ideológicos de maneira diametralmente oposta à Pop Art, dado o contexto histórico em que se encontrava e a situação político-econômica do país seria impossível que tomasse outro caminho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, procuramos, através de um estudo sobre a teoria da arte, demonstrar que a apropriação é ponto fulcral na compreensão da arte pós-histórica, visando investigar se as teses de Danto, presentes em *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História* e *A transfiguração do Lugar-Comum* são capazes de dialogar com obras de arte de todas as épocas, tipos e locais.

Para tal, primeiramente, abordamos a construção da história da arte, identificando sua origem, verificando as narrativas mestras, de modo a investigar até que ponto a tese hegeliana de fim da arte se aplica ao autor estudado. Investigamos essas narrativas que decorrem na construção do modernismo, dando enfoque à prática de apropriação, conceito primordial para a ideia de arte pós-histórica, pluralista.

Foram verificadas mudanças no sistema da arte, desde a construção da própria história da arte até a busca por sua autonomia. A sociedade moderna que se desenvolvia passou a ser industrial e tal lógica atingiu os artistas que se viam cada vez mais compelidos a inovar, assim, ao adentrar no novo século, surgiram manifestos que se sobrepuseram sucessivamente até seu exaurimento.

Verificadas as relações entre pós-história e o pluralismo na arte contemporânea, foram apresentadas razões para a prática da apropriação de caráter progressivo ser vista como arte pós-histórica e traçamos uma linha até chegar à *Pop Art*, considerada pelo autor estudado como o mensageiro da profundidade filosófica da arte. A partir de então, houve um aprofundamento no conceito de metáfora, já que esta é um elemento necessário para a prática artística mencionada, a apropriação não se cumpre se não estiver imbuída de uma metáfora. Apresentamos, então, uma perspectiva advinda das Ciências Cognitivas destacando seu potencial corroborador da tese de Danto. A estrutura das metáforas se equivale àquelas atribuídas às artes, ou seja, não apenas representam o objeto; as propriedades do modo de representação devem fazer parte de sua compreensão. Danto considera metáforas pequenas obras de arte.

No contexto norte americano, originário da *Pop Art*, o objeto obra se utiliza da metáfora e transfigura a exacerbação do consumo, transmutando até mesmo o artista em ícone do consumo, Warhol tornou-se produto, tal transmutação não é pretendida por Leirner.

No contexto nacional, o artista Nelson Leirner se apropria de objetos que povoam o imaginário popular, nossos ícones, que, em alguns casos, já se encaminham para o esquecimento. Transfigura objetos de caráter afetivo retirando-os de um local de esquecimento para coloca-los como representantes da nossa identidade, daquilo que nos constitui.

A dessacralização se que se dá pela repetição, pela serialidade em Warhol, em nosso contexto se inverte, gerando mais significados, pois a união de dois elementos deve gerar um terceiro que tem significado próprio. A obra, apesar de sua oposição ao esvaziamento da *Pop*, identifica-se como arte pós-histórica, pluralista, uma contaminação da vida no processo da arte.

Portanto, a presente pesquisa é um estudo sobre a teoria da arte e a hipótese de trabalho aqui apresentada pretendeu mapear os pontos de possível convergência no que diz respeito à tese do *fim da arte* de Danto e a construção do conceito de pós-história, a relação entre arte, história e filosofia até a questão da apropriação na contemporaneidade. O objetivo de indicar os pontos de convergência entre a obra de Nelson Leirner e a tese de Arthur Danto encontra-se plenamente justificado, pois se faz necessária a investigação de contexto histórico e social específico para corroboração das teses, uma vez que proposta em contexto diverso tendo como base a historicidade. O uso de apropriações na arte modificou toda sua estrutura, sua linguagem e sua conceitualização, criando uma revolução artística que precisa ainda ser alvo de maiores e mais completas investigações, dada a sua inquestionável atualidade.

Finalizamos observando que se espera, assim, não esgotar o questionamento apresentado, abrindo a possibilidade para novas indagações e ampliando sua problemática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITA, Virginia H. A. *Arthur Danto: Narratividade Histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo*. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP*, nº 1, 2003. pp.145-159.

ANJOS, Moacir. *Adoração — Nelson Leirner. Catálogo de Exposição*. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Arte 21 — Escritório de Arte e Projeto Culturais, 2003.

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

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. v. 1. (Obras escolhidas) São Paulo: Brasiliense, 1987.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução Roney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOGALHEIROS, Manuel. *Uma abordagem da metáfora em Nelson Goodman*. *Revista Rhêtorikê*. Nº 2. Abril de 2009. pp. 105-109.

BOURRIAUD, Nicholas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

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

BORNHEIM, G.A. Uma Temática Hegeliana: a morte da arte. In: *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: VAPÊ, 1998.

BUENO, Guilherme. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teorias de Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/Coleção/Justaposição, 2002. In: *APROPRIAÇÕES e Coleções (2002 : Porto Alegre, RS)*. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento337632/apropriacoes-e-colecoes-2002-porto-alegre-rs>>. Acesso em: 03 de Mai. 2017.

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

_____. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2003.

_____. *Considerações breves sobre a arte contemporânea e o papel da instituições* Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo.2007. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=847. Acesso em: 03 de junho 2016.

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

DANTAS, Arthur. Nelson Leirner: ser ou não ser artista? *Revista + SOMA*, nº 6. São Paulo: Kultur Studio, jul. 2008. pp. 48-55.

DANTO, A. *The Journal of Philosophy*. volume 61, issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-Firt Annual Meeting (oct. 15, 1964). pp.571-584.

_____. *The Artworld*, in Margolis, J., (ed), *Philosophy LookS at the Arts*, Philadelphia, Temple University Press, 1987. pp. 155-167. Primeira publicação em *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964.

_____. – *Beyond The Brillo Box – The Visual Arts in Post Historical Perspective*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1992.

_____. O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

_____. O filósofo como Andy Warhol. *ARS*. v. 2, n. 4. São Paulo, 2004. pp. 99-115.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Andy Warhol*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*. In: *Revista do Mestrado em História da Arte EBA – UFRJ*, 1998. pp.125-152.

DICKIE, George. *Definindo arte: intensão e extensão*. In: *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. KIVY, P. (Org.). São Paulo: Paulus, 2008. pp. 63-83.A

DICKIE, George. *Teoria institucional da arte. Introdução à estética*. Tradução: Vítor Guerreiro; revisão científica de Desidério Murcho. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.B

DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de arte, 2008.

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

DUARTE, Rodrigo. *A plausibilidade da pós-história no sentido estético*. In: *Trans/Form/Ação* vol.34. Marília, SP, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400010. Acesso em: 25 de maio 2012

FARIAS, Agnaldo. *O fim da arte segundo Nelson Leirner*. Realização de Secretaria de Estado da cultura. São Paulo: Paço das Artes, 1994.

FARIAS, Agnaldo. *Nelson Leirner*. In: SCHWARZ, Lilia Moritz. *Nelson Leirner – A arte do avesso*. São Paulo: Andrea Jakobsson, 2012.

FERRARI, Lilian. *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006. São Paulo: Jorge Zahar.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.

ETCHEVERRY, Carolina. *Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964)*. An. mus. paul. [online]. vol.18, n.1. ISSN 0101-4714. 2010. pp.207-228.

GONÇALVES, R. *Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GREENBERG, C. et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Vanguarda e kitsch*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001a.

_____. *Pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001b.

_____. *Estética doméstica – Observações sobre a arte e o gosto*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

GULLAR, Ferreira. - *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. 2ªed .Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1978.

GURGEL, Diogo. *A metáfora na obra de arte: estudo 1*. Viso Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética. ISSN 1981-4062 Nº 12, jul-dez/2012.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Vols. II São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle. 2ed. vol.I. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1999.

HERMANO, Vera. Palestra com o tema *A Apropriação na obra de Nelson Leirner*, na UNIRIO, em 12 de setembro de 2002. In: http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio2.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=IM83 Acessado em 15 de janeiro de 2017.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KOSUTH, Joseph. *A arte depois da Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1970, 2nd edition.

LAGNADO, Lisette. *O combate entre a natureza fetichista da arte e sua historização*. In: PEDROSA, Adriano (Org.). *Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo*: 48. Biennale di Venezia - Padiglione Brasile. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999. p. 42-43

LEIRNER, Nelson. *Nelson Leirner: 2011-196=50anos. Catálogo de Exposição*. Sesi-SP Editora. São Paulo. 2011.

_____. *Ser Ou Não Ser Artista?* Revista +Soma. n° 7. julho de 2008. São Paulo.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

MOREIRA, Ruth. *Aura e Autoria na Apropriação pós-moderna - um pequeno ensaio comparativo entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg*. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/05.htm>. Acesso em 20 maio de 2013.

OITICICA, Hélio. *Parangolé: da anti-arte as apropriações ambientais de Oiticica*. In: *GAM – Galeria de Arte Moderna*. n° 6. Rio de Janeiro, maio de 1967. p. 27.

OITICICA, Hélio, *Esquema geral da Nova Objetividade*, 1967. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2006. São Paulo: Jorge Zahar.

_____. *Situação da vanguarda no Brasil, 1966*. In: FERREIRA, Gloria. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, 2006:1967, p. 168. Rio de Janeiro: Funarte.

PARSONS, Michael; *Interpretação da arte através de metáforas*. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 286-292, set./dez. 2011.

PEDROSA, Mario. *Do porco empalhado, ou os critérios da crítica*, 1968. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, 2006. Rio de Janeiro: Funarte.

PRADO. *Anos 1960: Caio Prado Jr. e A Revolução Brasileira*. *Rev. bras. Hist.* [online]. vol.19, n.37. ISSN 0102-0188. 1999. pp.245-277. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881999000100012>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2012.

REIS, José Carlos. *História e Teoria*. Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

RODRIGUES, Simone. *Jorge de Lima, Fotomontagista*. Texto Curatorial In: *A Pintura em Pânico: Fotomontagens de Jorge de Lima*, p. 8. 2010.

RIBEIRO, Maria Isabel Branco. Nelson Leirner. In: *POR que Duchamp?* Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

SCHWARZ, Lilia Moritz in: . *Nelson Leiner: 2011-196=50anos*. Catálogo. Sesi-SP Editora. São Paulo. 2011.

SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia, metrópoles*. Cidade Aberta, São Paulo: Studio Nobel, 1993.

SÜSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e O Fim da Arte. *Kriterion* [online]. Vol.55, n.129, pp.349-362. ISSN 0100-512X, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2014000100019>. Acesso em: 22 de setembro de 2016

TUFANO, Douglas. *Modernismo, Literatura Brasileira (1922-1945)*. São Paulo: Paulus, 2003.