

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP
Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE
Curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria

FABIANA PIRES SCIAROTTA

**A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO:
ARTE E VIDA NA PRODUÇÃO DE JAC LEIRNER**

São Paulo
2013

FABIANA PIRES SCIAROTTA

**A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO:
ARTE E VIDA NA PRODUÇÃO DE JAC LEIRNER**

Monografia apresentada à Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Régis Barreto

São Paulo
2013

FABIANA PIRES SCIAROTTA

**A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO:
ARTE E VIDA NA PRODUÇÃO DE JAC LEIRNER**

Monografia apresentada à Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Régis Barreto

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

*Para meu avô Alberto Fabiano,
uma perda inestimável ao longo deste caminho.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Denise e Francisco, pelo amor e apoio incondicionais.

À minha avó Célia, pelo afeto e companheirismo.

Ao meu irmão Pedro.

À professora Elaine Caramella, por nos guiar pelo universo das artes visuais.

À professora Sonia Régis, pela atenção, pelo aprendizado e pela orientação cuidadosa.

Aos professores com quem tive a oportunidade de ter aula.

E aos colegas que caminharam comigo ao longo desta jornada.

Leirner é a artista brasileira que, com mais intensidade, vivencia uma verdadeira promiscuidade entre sua biografia e o circuito da arte (e tudo que isso significa): o que seria de seus trabalhos sem sua vivência num país como o Brasil, sem o fato de ser uma fumante inveterada, de viajar ininterruptamente cumprindo seus compromissos profissionais, sem os contatos com muitas pessoas ligadas ao campo da arte? Seu trabalho é um diário de bordo formalizado com ironia “artística”, mas sempre produto da performance do indivíduo Jac Leirner no mundo.

(Tadeu Chiarelli)

RESUMO

Na segunda metade do século XX, a arte passou por profundas mudanças: pouco a pouco, a arte contemporânea tomou o lugar da arte moderna. Embora ainda necessite de uma definição mais precisa, a arte de nosso tempo tem por características a abdicação dos critérios estéticos; a aceitação da multiplicidade de estilos, formas, práticas e programas; a interdisciplinaridade; a polifonia; a contaminação de linguagens; e o entrelaçamento com a vida. Como os artistas dos dias atuais sentem-se livres para fazer aquilo que desejam, para quaisquer finalidades que desejam ou mesmo sem nenhuma finalidade, a arte contemporânea assume formas e nomes diversos. Dentre as inúmeras possibilidades da arte contemporânea, analisa-se nesta pesquisa a prática da apropriação, que abrange ao menos três procedimentos: posse de objetos cotidianos ou de imagens preexistentes; uso desses objetos e imagens na elaboração de trabalhos artísticos; e deslocamento desses trabalhos para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais. O objetivo da pesquisa é investigar como a posse, o uso e o deslocamento de imagens preexistentes e, sobretudo, de objetos cotidianos contribuem para a convergência entre a esfera da arte e a esfera da vida. Para cumprir com esse objetivo, estabelece-se uma definição para a prática da apropriação e faz-se uma revisão histórica, mostrando que a referida prática surgiu nos primórdios do século XX e consolidou-se na segunda metade desse mesmo século, concomitantemente com o advento da arte contemporânea, tendo sido adotada ao longo de todo esse tempo por diferentes movimentos – cubismo, surrealismo, arte pop, minimalismo, novo realismo, arte *povera*, apropriação – e artistas – Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Joseph Beuys, entre outros. Examina-se, também, como a prática da apropriação subverteu alguns conceitos que estavam arraigados nas belas-artes desde o Renascimento, tais como originalidade, autenticidade, gesto e autoria. Por fim, analisa-se a produção de Jac Leirner, artista brasileira que, desde o início de sua carreira nos anos 1980, dedica-se à prática da apropriação, focando-se em três de seus trabalhos: *Os cem* (1986), *Pulmão* (1987) e *Foi um prazer (a, b, c)* (1997). Cada trabalho foi elaborado a partir da apropriação e da acumulação de um elemento distinto: cédulas de dinheiro, maços de cigarro e cartões de visita. Além da prática da apropriação, esses três trabalhos compartilham o entrelaçamento entre a arte e a vida.

Palavras-chave: arte contemporânea, apropriação, objetos cotidianos, Jac Leirner.

ABSTRACT

In the second half of the 20th century, art underwent profound changes: little by little, contemporary art took the place of modern art. Although it still needs a more precise definition, the art of our time presents the following characteristics: abdication of aesthetic standards, acceptance of the multitude of styles, forms, practices and programs, interdisciplinary, polyphony, contamination of languages and interlacement with life. As the artists of today feel free to do what they want, for any purpose they wish for or even without any purpose, contemporary art takes many forms and names. Among the numerous possibilities of the contemporary art, it is analyzed in this research the practice of appropriation, which involves at least three procedures: the possession of everyday objects or preexisting images; the use of these objects and images in the creation of artistic works; and the displacement of those works to the specialized space of museums, galleries and cultural centers. The objective of the research is to investigate how the possession, use and displacement of preexisting images and, especially, everyday objects contribute to the convergence between the sphere of art and the sphere of life. To accomplish this objective, it is provided a definition for the practice of appropriation and it is made an historical review, showing that this practice arose in the beginning of the 20th century and was consolidated in the second half of that same century, concurrently with the advent of contemporary art, having been adopted throughout all this time by different art movements – cubism, surrealism, pop art, minimalism, new realism, *povera* art, appropriationism – and artists – Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Joseph Beuys, among others. In addition, it is inquired how the appropriation overthrew some concepts that were rooted in the fine arts since the Renaissance, such as originality, authenticity, gesture and authorship. Finally, it is analyzed the production of Jac Leirner, Brazilian artist that since the beginning of her career in the 1980's dedicated herself to the practice of appropriation, focusing on three of her works: *The hundred* (1986), *Lung* (1987) and *Nice to meet you (a, b, c)* (1997). Each work was created from the appropriation and accumulation of a distinct element: bank notes, cigarette packs and visiting cards. Besides the practice of appropriation, these three works share the interlacement between art and life.

Keywords: contemporary art, appropriation, everyday objects, Jac Leirner.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>São Mateus</i> (c. 800 d.C.).....	26
Figura 2	<i>São Mateus</i> (c. 830 d.C.).....	26
Figura 3	Sandro Botticelli <i>O nascimento de Vênus</i> (1485)	28
Figura 4	Édouard Manet <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> (1863).....	30
Figura 5	Ticiano Vecellio <i>O concerto campestre</i> (1505-1510)	30
Figura 6	Marcantonio Raimondi <i>O julgamento de Páris</i> (1520).....	31
Figura 7	Marcantonio Raimondi <i>O julgamento de Páris</i> (1520) – Detalhe	31
Figura 8	Édouard Manet <i>Olympia</i> (1865).....	32
Figura 9	Giorgione <i>Vênus dormida</i> (1507-1510)	33
Figura 10	Ticiano Vecellio <i>Vênus de Urbino</i> (1538).....	33
Figura 11	Pablo Picasso <i>Les demoiselles d'Avignon</i> (1907)	38
Figura 12	Pablo Picasso <i>Copo e garrafa de Suze</i> (1912)	39
Figura 13	Pablo Picasso <i>Natureza morta com cadeira de palha</i> (1912)	39
Figura 14	Marcel Duchamp <i>Roda de Bicicleta</i> (1913) <i>Terceira versão</i> (1951)	41
Figura 15	Marcel Duchamp <i>Fonte</i> (1917).....	43
Figura 16	Marcel Duchamp <i>L.H.O.O.Q.</i> (1919)	43
Figura 17	Kurt Schwitters <i>Tinta invisível</i> (1947)	45
Figura 18	Alberto Giacometti <i>Bola Suspensa</i> (1930).....	47
Figura 19	Salvador Dalí <i>Telefone-lagosta</i> (1936)	48
Figura 20	Meret Oppenheim <i>Objeto (café da manhã de pele)</i> (1936)	48
Figura 21	Jasper John <i>Bandeira</i> (1954-1955)	49
Figura 22	Robert Rauschenberg <i>Cama</i> (1955).....	50
Figura 23	Robert Rauschenberg <i>Buffalo II</i> (1964)	50
Figura 24	Richard Hamilton <i>O que torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes?</i> (1956)	53
Figura 25	Andy Warhol <i>Marilyn Monroe Dourada</i> (1962).....	54
Figura 26	Andy Warhol <i>Díptico de Marilyn</i> (1962).....	54
Figura 27	Andy Warhol <i>Latas de Sopa Campbell's</i> (1962).....	55
Figura 28	Andy Warhol <i>Caixa de Brillo</i> (1964).....	57
Figura 29	Carl Andre <i>Alavanca</i> (1966)	59
Figura 30	Arman <i>Arteriosclerose</i> (1961)	61
Figura 31	Michelangelo Pistoletto <i>Vênus dos trapos</i> (1967)	62
Figura 32	Joseph Beuys <i>Como explicar imagens a uma lebre morta</i> (1965).....	63
Figura 33	Nelson Leirner <i>Matéria e forma</i> (1966).....	67
Figura 34	Nelson Leirner <i>O porco</i> (1980).....	67
Figura 35	Cédula de 100 cruzeiros (anverso reverso).....	75
Figura 36	Jac Leirner <i>Os cem</i> (1986)	79

Figura 37	Cildo Meireles <i>Quem matou Herzog?</i> (1975).....	80
Figura 38	Maço de cigarro Marlboro	82
Figura 39	Jac Leirner <i>Pulmão</i> (1987).....	83
Figura 40	Mira Schendel <i>Sem título</i> (1966) Série <i>Droguinhas</i>	84
Figura 41	Jac Leirner <i>Foi um prazer (a,b,c)</i> (1997).....	87
Figura 42	Jac Leirner <i>Foi um prazer (a,b,c)</i> (1997) – Detalhe 1	87
Figura 43	Jac Leirner <i>Foi um prazer (a,b,c)</i> (1997) – Detalhe 2	88
Figura 44	Jac Leirner <i>Foi um prazer (a,b,c)</i> (1997) – Detalhe 3	88
Figura 45	Mira Schendel <i>Sem título (Toquinho)</i> (1973).....	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	O ADVENTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	16
1.2	O ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E VIDA.....	19
1.3	A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO EM ANÁLISE.....	20
2	APROPRIAÇÃO DE OBJETOS COTIDIANOS E IMAGENS PREEXISTENTES: ANTECEDENTES, DEFINIÇÃO, HISTÓRICO E QUESTÕES	23
2.1	OS ANTECEDENTES DA PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO.....	24
2.2	OS PRIMEIROS PASSOS	34
2.3	UM CAMINHO SEM VOLTA.....	48
2.4	A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO NOS EUA: ARTE POP E MINIMALISMO	52
2.5	A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO NA EUROPA: NOVO REALISMO, ARTE <i>POVERA</i> E JOSEPH BEUYS.....	60
2.6	A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO E NOVAS QUESTÕES.....	64
3	JAC LEIRNER E A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO	66
3.1	A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO COMO POÉTICA.....	67
3.2	O ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E VIDA EM TRÊS TRABALHOS.....	75
3.2.1	<i>Os cem</i> (1986).....	75
3.2.2	<i>Pulmão</i> (1987)	81
3.2.3	<i>Foi um prazer (a, b, c)</i> (1997)	85
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94



1 INTRODUÇÃO

1.1 O ADVENTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Por vários séculos, a moldura e o pedestal desempenharam um importantíssimo papel na arte: esses elementos protegiam, respectivamente, a pintura e a escultura do ambiente que as cercava, estabelecendo uma fronteira entre realidade e ficção, mundo real e mundo representado, vida e arte. Tudo aquilo que um artista almejava representar deveria ser desenhado na superfície da tela em branco ou delineado em materiais como argila, madeira, mármore e bronze. Quando, nas décadas iniciais do século XX, a arte moderna passou a privilegiar a abstração em detrimento da figuração, a moldura e o pedestal perderam seu sentido. “Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência” (GULLAR, 1960, s/p). A expansão da pintura e da escultura para além dos limites anteriormente impostos pela moldura e pelo pedestal pode ser considerada como um dos primeiros sintomas de que a arte seguiria por novos rumos, buscando, entre outras coisas, um maior entrelaçamento com a vida.

De acordo com o filósofo norte-americano Arthur Danto (2006: 3-4), a segunda metade do século XX presenciou uma “mudança histórica transcendental” nas condições de produção das artes visuais. Embora os atores e as instituições pertencentes ao circuito da arte – museus, galerias, escolas, publicações, críticos, curadores, colecionadores etc. – tenham permanecido relativamente estáveis, o conjunto de práticas até então estabelecido e legitimado foi substituído por outro conjunto, que até hoje necessita de uma definição mais precisa. Falando de modo mais claro, a arte moderna foi sucedida pela arte contemporânea.

Para Danto (2006: 6), essa sucessão não ocorreu abruptamente, mas, sim, de forma paulatina e sem um marco fundador. “É característico da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira não insidiosa, sem *slogans* ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo”. Diferentemente do referido autor, a professora de filosofia e artista plástica francesa Anne Cauquelin (2005) afirma de forma mais categórica que houve uma ruptura entre a arte moderna e a contemporânea.

Para a autora, o cerne dessa ruptura estaria numa mudança de conjuntura: enquanto a arte moderna desenvolveu-se durante a prevalência do regime de consumo, a arte contemporânea floresceu juntamente com o regime de comunicação. O primeiro regime caracteriza-se por um sistema tripartite de produção, distribuição e consumo; já o segundo é constituído por uma rede complexa de comunicação, na qual todos estão conectados e por onde as informações circulam de forma veloz, buscando atingir a ubiquidade. Vejamos mais detalhadamente como ocorreu essa mudança de regimes.

Do século XIV até o surgimento do modernismo na segunda metade do século XIX, os artistas dedicaram-se a representar o mundo – pessoas, paisagens, acontecimentos históricos – tal como ele se apresentava ao olhar. Ao longo de seis séculos, a mimese foi o grande paradigma das artes visuais, sendo condição necessária para que uma pintura ou uma escultura fosse considerada obra de arte.



A arte moderna teria nascido na França por volta de 1860. Renegando a arte feita até então e buscando romper justamente com a mimese, os modernos tinham por objetivo pensar e testar os meios e métodos de representação. Sendo assim, o tema principal da arte moderna era a própria arte. É válido salientar que, pouco a pouco, a arte moderna foi espalhando-se por outros países europeus e dividindo-se em um leque variado de movimentos. Cada movimento costumava lançar manifestos com seus princípios e ideologias, bem como tentava impor-se aos outros, alegando que a arte “verdadeira” era aquela que produzia.

Ainda na segunda metade do século XIX, a burguesia francesa cresceu e enriqueceu, tornando-se uma potencial consumidora de obras de arte. Responsável pela circulação de telas e esculturas, a Academia de Belas Artes francesa não conseguiu dar conta do aumento do número de trabalhos nem de compradores. Os artistas começaram, então, a contestar a hegemonia da Academia, defendendo um sistema de compra e venda menos rígido e centralizador, baseado no liberalismo econômico.

Além do modo como o domínio da arte era gerido, os valores e preceitos acadêmicos também passaram a ser contestados. Os artistas modernos perceberam, por exemplo, que “a pretensão da arte tradicional, [...] de representar a natureza tal como a vemos, se baseava numa concepção errônea. No máximo, [os artistas] admitiram que a arte tradicional encontrara um meio de representar homens ou objetos sob condições muito artificiais” (GOMBRICH, 2009: 512). Em claro repúdio à Academia de Belas Artes, artistas franceses como Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935) fundaram, em 1884, a Sociedade de Artistas Independentes. De 1886 até o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Sociedade organizou anualmente um salão de artes, que se diferenciava do oficial por não contar com um comitê de seleção nem realizar a distribuição de prêmios: mediante o pagamento de uma taxa, qualquer artista podia expor seus trabalhos na mostra.

As discordâncias entre os artistas modernos e os acadêmicos contribuíram para o surgimento de um mercado de arte independente e privado, no qual *marchands* e críticos assumiram os papéis de protagonistas, intermediando a relação entre os artistas-produtores e os colecionadores-consumidores. De um lado, os *marchands* encarregavam-se de fazer a propaganda dos artistas e de suas obras, de atizar a demanda e de escoar as mercadorias. De outro, os críticos dedicavam-se a acompanhar o trabalho dos artistas, a formular e emitir opiniões, a delinear a opinião pública, a distinguir e hierarquizar as obras e a estabelecer preferências. Embora tenham se libertado do crivo daqueles que compunham o júri dos salões, os artistas-produtores viam-se agora submetidos ao juízo de valor – e aos recursos financeiros – dos colecionadores-consumidores.

Contudo, Cauquelin (2005) afirma que não foi a progressão linear do regime de consumo que desencadeou as características da arte contemporânea, e sim o aparecimento e a consolidação de um novo regime – o regime de comunicação. Assim como outros campos, a arte foi sacudida pelas novas comunicações e pelos efeitos que produziram.

No regime de comunicação, os atores que integram o circuito da arte – em especial, artistas, críticos, *marchands*, galeristas e colecionadores – formam uma rede complexa e assumem a cada

momento um papel diferente. Nessa rede, um ator é mais ou menos ativo conforme o número de ligações diretas e indiretas que estabelece com os demais atores. É preciso salientar que os artistas e suas obras são tratados pela rede de comunicação simultaneamente como elemento constitutivo (sem o artista e sua obra, a rede não tem razão de existir) e produto (sem a rede, nem o artista nem a obra têm existência visível).

O artista que entra ou “é posto” na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela. Ou seja, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo de nomeação que mantém a rede em ondas. Mas essa exigência de renovação e de individualização contradiz constantemente outra exigência: a da repetição, da redundância. Com efeito, para que sua obra sature a rede e seja mostrada em toda parte ao mesmo tempo, é preciso que seja reconhecida por um signo de identidade. É preciso, então, que se repita. Que faça eco de si mesma. Entre inovação e repetição obrigatória instala-se então uma espécie de desgaste, não de seu talento – estamos supondo que o artista o tenha –, mas de sua exposição cegante, exaustiva, sobre a qual nenhuma exibição ou operação de descoberta pode mais ser feita. Excessivamente descoberto, ele não está mais protegido da comunicação que digeriu sua obra e ele. (CAUQUELIN, 2005: 77)

Assim sendo, a realidade da arte contemporânea constrói-se dentro das redes de comunicação, e não sobre a qualidade das próprias obras. Para Cauquelin (2005), os trabalhos de arte contemporânea não são mais divididos entre academismo e vanguarda – eles dividem-se entre dentro ou fora da rede.

É válido salientar que Cauquelin (2005) acredita que já havia indícios da arte contemporânea na arte moderna. No domínio da arte, a ruptura costuma ficar a cargo de figuras singulares que tomam atitudes que, num primeiro momento, aparentam ser desarmonizadoras, mas que, com o passar do tempo, revelam uma nova realidade. A autora francesa apelida essas figuras singulares de “embreantes”. Em linguística, o referido termo designa uma unidade que possui dupla função, remetendo-se, ao mesmo tempo, ao enunciado e ao enunciador.

Para ela, dois artistas considerados modernos podem carregar esse *status*¹: o francês Marcel Duchamp (1887-1968) e o norte-americano Andy Warhol (1928-1987). Embora tenham atuado predominantemente durante o regime de consumo, Duchamp e Warhol colocaram em xeque os pensamentos filosóficos e os critérios estéticos até então vigentes e foram pioneiros ao usar a rede de comunicação para divulgar seu trabalho. Segundo a autora (2005: 127) “[...] os embreantes abalaram o campo da atividade artística, introduziram um novo jogo, desprezando os valores tradicionais da estética, lançaram palavras de ordem, apontaram direções, até mesmo diretivas”. Articular a esfera da arte à esfera da comunicação não foi o único mérito de Duchamp e de Warhol. O artista francês elaborou o conceito de *readymade*, que se refere ao deslocamento de objetos industrializados tal como são para espaços dedicados à arte. Já o artista norte-americano incorporou à sua produção

¹ Além de Marcel Duchamp e de Andy Warhol, Cauquelin também considera o *marchand* e galerista norte-americano Leo Castelli (1907- 1999) como um “embreante”.

imagens de artigos de consumo e de ícones da cultura pop e da política².

A professora e pesquisadora brasileira Lucia Santaella (2009: 132) argumenta que o fim das utopias também contribuiu para o advento da arte contemporânea. “Até os anos 1960 – momento em que o modernismo, iniciado um século antes pela arte impressionista, chegava ao seu crepúsculo – artistas, críticos e curadores ainda acreditavam que a arte podia mudar o mundo. Da descrença nesse sonho brotou a arte depois das utopias”. As vanguardas artísticas que proliferaram durante a primeira metade do século XX tinham um espírito utópico: seu desejo era transformar o mundo e marcá-lo com a insígnia do poder modificador da arte. “Por trás do desfile incessante de ‘ismos’, aninhava-se a busca por um mais além, a busca impulsionada pela aposta no projeto da modernidade que queria se ver cumprida” (SANTAELLA, 2009: 136).

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e seus desdobramentos limaram as pretensões dos modernos. A década de 1960, particularmente, presenciou diversos acontecimentos frustrantes, dentre os quais se destacam o acirramento da Guerra Fria, disputa política, econômica, diplomática, espacial e esportiva que colocou em lados opostos os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), nações que assumiram o *status* de superpotências após o encerramento do enfrentamento bélico e que representavam, respectivamente, o sistema econômico capitalista e socialista; a construção do Muro de Berlim em agosto de 1961 pelos alemães orientais, separando a parte comunista da capital alemã da parte capitalista; o envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã (1957-1975), conflito armado entre o governo ditatorial do Vietnã do Sul e a Frente de Libertação Nacional (FLN), exército de guerrilheiros comunistas que contava com o suporte do Vietnã do Norte, país socialista aliado dos soviéticos.

1.2 O ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E VIDA

O crítico inglês Michel Archer (2012) defende que a consciência acerca da existência da arte contemporânea deu-se somente em meados da década de 1970. Até aquele momento, a maioria das obras de arte continuava sendo classificada como pintura ou como escultura, ainda que os trabalhos produzidos pelas vanguardas europeias e a ascensão da fotografia como uma expressão artística já tivessem colocando em dúvida esse “duopólio”. Mas com a profusão cada vez mais rápida e crescente de “estilos, formas, práticas e programas”, houve um afrouxamento das categorias de classificação e a hegemonia da dupla pintura-escultura chegou ao fim.

² O trabalho de Marcel Duchamp e de Andy Warhol serão analisados mais detidamente no capítulo *Apropriação de objetos cotidianos e imagens preexistentes: antecedentes, definição, histórico e questões*.

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecido como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Inversamente, parece, com frequência, que pouco se pode fazer para impedir que mesmo o resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendido como arte. Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, ao lado dos artistas tradicionais há aqueles que utilizam fotografia e vídeo, e outros que se engajam em atividades tão variadas como caminhadas, apertos de mão ou o cultivo de plantas. (ARCHER, 2012: IX)

A arte contemporânea propõe um entrelaçamento entre a arte e a vida. Para que esse entrelaçamento se concretizasse, os artistas seguiram os “ensinamentos” de Duchamp e Warhol, bem como abdicaram dos critérios estéticos, o que os tornou livres para abusar da variedade de estilos, da interdisciplinaridade, da polifonia e da contaminação de linguagens. E mais: os artistas contemporâneos não têm pudores em recorrer à arte do passado – eles reinterpretem e desenvolvem temas e gestos propostos principalmente pelas vanguardas modernistas.

Isso tudo permitiu que a arte assumisse diversas formas e nomes: arte conceitual, *land-art*, arte ambiental, *body-art*, *performance*, arte política, instalação etc. Não há, hoje, nenhuma limitação *a priori* de como as produções artísticas devam aparecer.

Com a multiplicação das práticas, foi preciso reconhecer que o significado de um trabalho de arte não está necessariamente contido nele; muitas vezes, esse significado emerge do contexto em que o trabalho está inserido – seja esse contexto político, social ou formal. Por isso, teorias psicanalíticas, filosóficas, sociológicas, entre outras, têm ganhando peso na formulação do pós-modernismo crítico.

Enfim, sem as amarras da história e da estética, os artistas ficaram livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade.

1.3 A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO EM ANÁLISE

Dentre as inúmeras possibilidades existentes na arte contemporânea, a pesquisa centrar-se-á num conjunto de procedimentos que apareceu ainda durante a arte moderna e que se tornou corriqueiro nas últimas décadas: a posse de objetos cotidianos ou de imagens preexistentes; a utilização desses objetos e dessas imagens na elaboração de trabalhos artísticos; e o deslocamento desses trabalhos para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais. Aqui, esse conjunto de procedimentos será designado como “prática da apropriação”.

A apropriação, entendida de forma ampla como “o ato ou o efeito de apropriar-se de algo”, é inerente à criação artística, pois os trabalhos de arte não surgem do “nada”, mas de uma combinação de *insights*, apropriações, procedimentos e reflexões. A escolha específica da “prática da apropriação” como objeto de estudo dá-se por dois motivos principais. Primeiro: apesar de ser uma prática consolidada, ainda é pouco estudada. O professor, crítico e curador brasileiro Tadeu Chiarelli (2002: 21) observa que, “apesar do extremo interesse que vários artistas, em várias partes do mundo, vêm nutrindo sobre as práticas da apropriação e do colecionismo – incorporando-as e/ou tornando-as constitutivas de suas poéticas –, praticamente nada ainda foi escrito sobre o assunto no Brasil”. Segundo: a prática da apropriação evidencia uma das mais importantes – senão a mais importante – característica da arte contemporânea: o entrelaçamento da arte com a vida. Posto isso, o objetivo da pesquisa é investigar como a posse, o uso e o deslocamento de imagens preexistentes e, sobretudo, de objetos cotidianos contribuem para a convergência entre a esfera da arte e a esfera da vida.

Para cumprir com esse objetivo, estabelecemos uma definição para a prática da apropriação; fazemos uma revisão de como a posse, o uso e o deslocamento de objetos cotidianos e de imagens preexistentes aparecem na História da Arte; e analisamos a produção de Jac Leirner (1960), artista brasileira que, desde o começo de sua trajetória profissional, se apodera de objetos cotidianos a fim de elaborar seus trabalhos artísticos.

A pesquisa está organizada em dois grandes capítulos. No capítulo *Apropriação de objetos cotidianos e imagens preexistentes: antecedentes, definição, histórico e questões*, mostramos como o ato ou efeito de apropriar-se de algo aparece em três momentos específicos da História da Arte: arte medieval, arte renascentista e primórdios da arte moderna. Em seguida, definimos de forma minuciosa a prática da apropriação e analisamos seus três procedimentos: posse, uso e deslocamento. O capítulo também traz uma revisão histórica, mostrando como a apropriação de objetos cotidianos e de imagens preexistentes surgiu nos primórdios do século XX e consolidou-se na segunda metade desse mesmo século. Ao longo dessa revisão, são examinados diferentes movimentos – cubismo, surrealismo, arte pop, minimalismo, novo realismo, arte *povera* e apropriação – e artistas – Pablo Picasso (1881-1973), Marcel Duchamp, Kurt Schwitters (1887-1948), Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), Andy Warhol, Joseph Beuys (1921-1986), entre outros. Por fim, discutimos como a prática da apropriação subverteu alguns conceitos que estavam arraigados nas belas-artes desde o Renascimento, tais como originalidade, autenticidade, gesto e autoria.

Já o capítulo *Jac Leirner e a prática da apropriação* centra-se na produção da artista brasileira Jac Leirner. Inicialmente, mostramos como a posse, o uso e o deslocamento de objetos cotidianos aparecem em sua poética e debatemos algumas questões que surgem em decorrência

da adoção desse conjunto de procedimentos pela referida artista. Posteriormente, são analisados três trabalhos que integram o portfólio de Leirner: *Os cem* (1986), *Pulmão* (1987) e *Foi um prazer (a, b, c)* (1997). Cada trabalho foi elaborado a partir da apropriação e da acumulação de um elemento distinto: cédulas de dinheiro, maços de cigarro e cartões de visita. Ao longo da análise, o entrelaçamento entre arte e vida é revelado e discutido.



2

**APROPRIAÇÃO DE
OBJETOS COTIDIANOS
E IMAGENS
PREEXISTENTES:
ANTECEDENTES,
DEFINIÇÃO, HISTÓRICO
E QUESTÕES**

Apropriação*Século XV | substantivo feminino*

1. ato ou efeito de apropriar(-se), de se tornar próprio, adequado; adequação, pertinência

Apropriar*Século XIV | verbo*

1. tomar para si, tomar como propriedade; arrogar-se a posse de; apoderar(-se), assenhorear(-se)
2. tornar(-se) próprio ou conveniente; adequar(-se), adaptar(-se)

(Dicionário Houaiss)

2.1 OS ANTECEDENTES DA PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO

Os trabalhos artísticos não são concebidos do “nada”, mas de uma combinação de *insights*, apropriações, procedimentos e reflexões. Os fatos do mundo provocam na mente dos artistas uma série de ideias. Para operacionalizá-las, eles selecionam e apoderam-se de elementos que fazem parte do seu consciente e de seu universo referencial: conceitos, materiais e meios de produção, formas da natureza, mitos e crenças, fatos históricos e corriqueiros, e, até mesmo, objetos cotidianos, imagens preexistentes e produções anteriores. De posse dos elementos que selecionaram, agem de forma a concretizar o trabalho que idealizaram. Convém salientar que, a todo o momento, os artistas refletem sobre aquilo que estão fazendo e sobre os resultados que estão alcançando, a fim de traçar os caminhos pelos quais vão continuar seguindo. Posto isso, podemos sustentar que o ato ou o efeito de apropriar-se de algo é inerente à criação artística. Vale à pena analisarmos como a apropriação aparece em três momentos específicos da História da Arte: arte medieval, arte renascentista e primórdios da arte moderna.

Com duração de aproximadamente dez séculos (476-1453), a Idade Média³ ficou marcada pelo feudalismo⁴, pela sociedade estamental e pelo teocentrismo. Principal instituição feudal, a Igreja Católica exerceu ao longo dos tempos medievais uma hegemonia política, ideológica, espiritual e cultural. Por isso, boa parte dos trabalhos realizados nessa época apresenta um cunho religioso: seguindo as determinações do clero, os artistas arrogavam-se temas e personagens bíblicos, e os retratavam nas pinturas, nas esculturas, nas iluminuras, nos objetos

³ Para fins didáticos, a História do Ocidente é dividida em cinco grandes períodos: Pré-História (do surgimento do homem até a invenção da escrita em 4000 a.C.), Idade Antiga (de 4000 a.C. até a queda do Império Romano em 476 d.C.), Idade Média (de 476 d.C. até a tomada da cidade de Constantinopla pelos turcos em 1453), Idade Moderna (de 1453 até o início da Revolução Francesa em 1789) e Idade Contemporânea (de 1789 até os dias atuais). As expressões “Idade Média” e “Idade Moderna” foram criadas no século XV pelos renascentistas, que desejavam mostrar seu repúdio ao feudalismo e ao teocentrismo. Vale lembrar que, para evidenciar esse repúdio, os renascentistas também chamavam a Idade Média de “Idade das Trevas” (VICENTINO, 2000).

⁴ Feudalismo foi um modo de produção que tinha por base uma economia agrária, não comercial e autossuficiente.

sacros e na arquitetura das igrejas. Como ainda não havia um padrão imagético estabelecido, os artistas lançavam mão de sua própria imaginação ou se inspiravam em pessoas com as quais conviviam para representar anjos, santos e personagens presentes na Bíblia. Vale lembrar que esses trabalhos assumiam uma função bastante específica: eram objetos de culto e de devoção. Por esse motivo, o filósofo norte-americano Arthur Danto (2006: 4) não os qualifica como obras de arte.

Não que aquelas imagens [produzidas na Idade Média] deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. Elas nem eram pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por um artista – seres humanos colocando marcas em superfícies – mas eram vistas como tendo uma origem miraculosa [...].

Os conceitos de autoria e de originalidade também não faziam parte do vocabulário dos medievais. Para elaborar seus trabalhos, os artistas, muitas vezes, recorriam e apoderavam-se daquilo que já havia sido feito anteriormente. De acordo com o historiador da arte e professor austríaco E. H. Gombrich (2009), os devotos, ao fazerem suas encomendas, pediam aos mestres que seguissem modelos existentes, e os artistas não se consternavam disso, pois criar novos métodos não era algo que lhes ocorresse. O próprio Gombrich nos dá um exemplo desse tipo de apropriação em seu célebre livro *A História da Arte* (2009).

Presente em uma Bíblia produzida na corte do imperador Carlos Magno, a ilustração *São Mateus* data de 800 d.C. e traz a imagem do referido santo sentado diante de uma mesa escrevendo o evangelho. A mão esquerda de São Mateus segura um tinteiro feito de chifre, enquanto a mão direita empunha uma pena. Os livros gregos e romanos costumavam trazer o retrato de seu autor no frontispício. Por isso, Gombrich (2009: 163-164) acredita que a ilustração do evangelista escrevendo deva ser uma cópia desse tipo de retrato. “O modo como o santo está envolto em sua toga na melhor maneira clássica, a forma como a sua cabeça está modelada em muitas tonalidades de luz e cor, convence-nos de que o artista medieval se empenhou de corpo e alma para conseguir uma versão acurada e meritória de um modelo venerado”. Além dessa, Gombrich apresenta-nos uma outra ilustração que também carrega o título de *São Mateus*, mas que foi elaborada trinta anos depois da primeira, em 830 d.C. Em razão das semelhanças estruturais, ele acredita que os autores das duas imagens inspiraram-se no mesmo exemplo. Todavia, o responsável pela confecção da imagem menos antiga não se limitou a copiar fielmente o modelo existente – ele fez questão de imprimir-lhe seus sentimentos. Embora a apropriação de aspectos de trabalhos anteriores fosse comum, os artistas medievais tinham margem para



Figura 1: *São Mateus* (c. 800 d.C.) | De um evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Aachen | Kunsthistorisches Museum (Viena, Áustria).

Fonte: Gombrich (2009: 164).



Figura 2: *São Mateus* (c. 830 d.C.) | De um evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Reims | Biblioteca Municipal (Épernay, França).

Fonte: Gombrich (2009: 165).

mostrar seus conhecimentos e habilidades.

Transformações ocorridas a partir do século X – crescimento demográfico, êxodo rural, ressurgimento das cidades, renascimento comercial, desenvolvimento da economia monetária e mercantil, centralização do poder político, constituição da classe burguesa – decretariam o fim do feudalismo e da hegemonia da Igreja Católica, e lançariam as bases da Idade Moderna (1453-1789) e de um movimento cultural que receberia de seus próprios integrantes o nome de “Renascimento”⁵. O movimento renascentista germinou primeiramente nas cidades-Estado italianas de Florença, Veneza, Roma e Milão, e perdurou da metade do século XIV ao final do século XVI, sendo dividido em três grandes períodos: *Trecento* (anos trezentos), *Quattrocento* (anos quatrocentos) e *Cinquecento* (anos quinhentos).

Os renascentistas defendiam uma cultura laica, racional, científica e, sobretudo, antropocêntrica. O homem deveria ser considerado o centro do universo – e não o divino e extraterreno, como preconizava o teocentrismo. Para isso, os renascentistas buscaram subsídios na cultura greco-romana, resgatando valores da Antiguidade Clássica que condiziam com o novo mundo urbano-comercial. A historiadora da arte e socióloga brasileira Elisa Byington (2009: 9) resume o espírito do Renascimento: “A ideia, carregada de otimismo e fervor revolucionário, vinha acompanhada da imagem inaugural de ‘trazer à luz’, subtrair ao esquecimento a grandiosidade da cultura do passado, sepultada pelas ‘trevas’ da Idade Média.

⁵ Há autores que consideram que, ao longo da História, ocorreram vários renascimentos artísticos.

Louvava-se o presente como reencarnação da Antiguidade áurea e abominava-se o passado imediatamente anterior, considerado obscurantista pela sensibilidade dos humanistas”. A professora e pesquisadora brasileira Lúcia Santaella (2009: 134) lembra que “A concepção de arte, que alimentou a história da arte no Ocidente dos 1400 até o século XIX, foi forjada no Renascimento, quando se deu a codificação não só dos sistemas artísticos visuais – o desenho, a pintura, a gravura, a escultura e a arquitetura – quanto também da música, prenunciado o desenvolvimento histórico do tonalismo”.

O conceito de imitação foi crucial para todo o Renascimento. Apesar do significado que carrega, ele não excluía a ideia de originalidade – ideia que, como vimos, não existia na arte medieval. Na metade do século XV, Giorgio Vasari, considerado o primeiro historiador da arte, definia como pressuposto da arte renascentista – que ele designava como “moderna” – “imitar com invenção nova”. Isso significava que os artistas deveriam seguir os exemplos dados pela natureza e pela Antiguidade e, ao mesmo tempo, superá-los. A busca pela superação abria espaço para a liberdade, para a invenção e para a originalidade do artífice. “Imitar não significa copiar, mas assimilar princípios; indicava limites e oportunidades para a invenção. [...] As obras produzidas não deviam ser iguais, mas se parecer com modelos tal como os filhos aos pais, segundo exemplo da época” (BYINGTON, 2009: 17). Entretanto, havia controvérsias sobre a oportunidade e os limites da imitação. Para exercê-la, era necessário “engenho” e “juízo”, talento e capacidade crítica.

Embora com menos ênfase em relação aos medievais, os artistas renascentistas também se apropriavam de temas e personagens bíblicos. No entanto, buscavam dar às divindades, aos santos e aos anjos características mais próximas às do homem, contrapondo-se, assim, aos dogmas da Igreja Católica. Para além do cristianismo, os renascentistas passaram a se apoderar de mitos gregos e romanos. Produzido pelo artista florentino Sandro Botticelli (1446-1510), *O nascimento de Vênus* (1485) é considerado a primeira pintura do Renascimento com temática exclusivamente leiga e mitológica. A respeito da apropriação da mitologia pelos artistas renascentistas, Gombrich (2009: 263-264) comenta:

Os poetas clássicos tinham sido conhecidos durante toda a Idade Média, mas somente durante o período da Renascença, quando os italianos tentaram apaixonadamente reconquistar a antiga glória de Roma, os mitos clássicos se tornaram populares entre os leigos educados. Para esses homens, a mitologia dos admiradores gregos e romanos representava algo mais do que alegres e bonitas histórias da carochinha. Estavam tão convencidos da sabedoria superior dos antigos, que acreditavam existir nessas lendas clássicas alguma verdade profunda e misteriosa. O cliente que encomendou a pintura de Botticelli para a sua casa de campo era membro da família dos Médici. Ou ele mesmo ou um dos seus eruditos amigos explicou provavelmente ao pintor o modo como os antigos tinham representado Vênus surgindo do mar. Para esses letrados, a história do nascimento de Vênus era o símbolo do mistério através do qual a mensagem divina da beleza veio ao mundo. Pode-se imaginar que o pintor se dedicou ao trabalho com reverência, a fim de representar esse mito de um modo condigno.

Pertencente ao panteão romano, Vênus⁶ é a deusa da beleza e do amor. Há duas versões sobre seu nascimento: ela seria filha dos deuses Júpiter e Dione ou teria sido gerada pelas espumas do mar. Foi nessa segunda versão que Botticelli se inspirou: situada no centro da tela, Vênus emerge do mar sobre uma concha. Ela está sendo impelida para a praia pelo sopro de Zéfiro, deus conhecido como Vento Oeste, e da ninfa Clóris. Na areia, a Primavera, espírito que representa uma das quatro estações do ano, estende-lhe um manto púrpura estampado com flores. É interessante salientar que, para retratar Vênus, Botticelli copiou a pose de uma famosa estátua da Roma antiga: a deusa esconde o corpo com as mãos e com o longo cabelo.



Figura 3: Sandro Botticelli | *O nascimento de Vênus* (1485) | Têmpera sobre tela | 172,5 x 278,5 cm | Uffizi (Florença, Itália).
Fonte: Gombrich (2009: 265).

⁶ Na mitologia grega, Vênus recebe o nome de Afrodite.

O advento da Primeira Revolução Industrial (segunda metade do século XVIII) e da Revolução Francesa (1789) afetou não apenas a ordem política, econômica e social, mas também a arte. Vale à pena destacar três mudanças ocorridas no mundo artístico. Primeira: a pintura e a escultura deixaram de ser um ofício comum, cujo conhecimento era passado de mestre para aprendiz, e tornaram-se disciplinas a serem ensinadas por professores a alunos no ambiente acadêmico. Segunda: as academias começaram a organizar exposições anuais para mostrar – e vender – o trabalho de seus membros para o grande público. Terceira e mais importante para o nosso estudo: os artistas passaram a rejeitar os temas religiosos, mitológicos e alegóricos, e começaram a retratar assuntos ligados à história, ao cotidiano ou a sua própria imaginação. “A ruptura na tradição abria-lhes [aos artistas] um campo ilimitado de opções. Cabia ao artista plástico decidir se queria pintar paisagens ou cenas dramáticas do passado, se preferia temas inspirados em Milton ou nos clássicos, se adotava a maneira comedida da ressurreição clássica de David ou a maneira fantástica dos mestres românticos” (GOMBRICH, 2009: 503). Em outras palavras, o universo referencial dos artistas havia mudado – e eles passaram a tomar emprestados os elementos desse novo universo para produzir suas obras.

Para pensarmos a questão da apropriação nos primórdios da arte moderna, cabe aqui analisar dois trabalhos do artista francês Édouard Manet (1832-1883): *Le Déjeuner sur l'herbe* [Almoço sobre a relva] (1863) e *Olympia* (1863). No final da década de 1840, Manet inscreveu-se como aluno no registro de copistas que trabalhavam no Museu do Louvre (Paris, França) e ingressou no estúdio do pintor acadêmico Thomas Couture (1825-1879), onde permaneceu por seis anos. Ao longo da década de 1850, o referido artista esteve em alguns países da Europa – em especial Holanda, Itália e Áustria – para conhecer de perto o trabalho realizado pelos grandes mestres, copiou obras importantes e produziu suas primeiras telas.

Elaborada em 1863, *Le Déjeuner sur l'herbe* é uma composição que possui três partes principais. No centro, em meio à vegetação à beira do Rio Sena, dois homens vestidos à moda de seu tempo e uma mulher nua, que olha direta e fixamente para o espectador, estão sentados sobre a relva. Manet baseou-se em três pessoas reais para retratar as figuras acima mencionadas: seu irmão Eugène; seu futuro cunhado Ferdinand Leenhoff; e sua então modelo preferida Victorine Meurent. No canto inferior esquerdo, há uma natureza-morta: sobre um tecido azul, descansam um chapéu de palha, uma cesta parcialmente virada e alimentos. Ali também se encontra uma pequena rã. Ao fundo, uma jovem usando um vestido simples refresca os pés na água do rio.

Para fazer *Le Déjeuner sur l'herbe*, Manet inspirou-se abertamente em ao menos duas obras renascentistas. A temática foi retirada da pintura *O concerto campestre* (1505-1510), cuja autoria paira, hoje em dia, sobre o pintor italiano Ticiano Vecellio (1490-1576). Já a composição foi pautada pela gravura *Julgamento de Páris* (1520), do italiano Marcantonio Raimondi (1480-1534), que tomou como base uma pintura homônima do também italiano Rafael Sanzio (1483-1520).



Figura 4: Édouard Manet | *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) | Óleo sobre tela | 208 x 265 cm | Museu d'Orsay (Paris, França).
Fonte: <[http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7123&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx_commentaire_pi1[showUid]=7123&no_cache=1)>. Acesso em: 10/11/2012.



Figura 5: Ticiano Vecellio | *O concerto campestre* (1505-1510) | Óleo sobre tela | 118 x 138 cm | Museu do Louvre (Paris, França)
Fonte: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pastoral-concert>>. Acesso em 10/11/2012.



Figura 6: Marcantonio Raimondi | *O julgamento de Páris* (1520) | Gravura | Biblioteca Nacional (Paris, França).

Fonte: <[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953298k.r](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953298k.r?r=paris+marcantonio+raimondi.langPT)>. Acesso em: 10/11/2012.



Figura 7: Marcantonio Raimondi | *O julgamento de Páris* (1520) – Detalhe | Gravura | Biblioteca Nacional (Paris, França).

Fonte: <[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953298k.r](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953298k.r?r=paris+marcantonio+raimondi.langPT)>. Acesso em: 10/11/2012.

Édouard Manet apropriou-se de obras clássicas para promover inovações e questionar os valores burgueses. Em termos estilísticos, as rupturas propostas pelo artista foram várias: formas simplificadas e pouco lineares; pinceladas soltas, amplas e construtivas; identificação entre luz e cor; relação entre as manchas de cor; preferência pelas zonas de cores lisas e pelo modelado plano; ausência de *chiaroscuro*, de relevo e de volume; contiguidade entre os corpos sólidos e o espaço que os contém. Em termos de conteúdo, ele não deixou por menos: pintou as quatro figuras tal como elas eram, e não como alegorias ou divindades. “A obra moderna chocou as sensibilidades da época ao colocar mulheres nuas ao lado de homens vestidos, de uma maneira que se considerou indecente. Chocante foi também o modo como Manet pintou a tela, pois aos espectadores passaram despercebidas as sutis referências a mestres anteriores” (REYNOLDS, 1991: 76).

Em 1865, Édouard Manet apresentou ao Salão de Paris uma segunda pintura que havia feito em 1863: *Olympia*. A tela retrata uma jovem completamente nua, que repousa sobre uma cama enquanto lança seu olhar para o espectador. Ao seu lado, uma criada negra segura um buque de flores; aos seus pés, um gato preto atíça-se. Temática e composição foram retiradas das pinturas *Vênus dormida* (1507-1510) e *Vênus de Urbino* (1538), assinadas, respectivamente,

por Giorgione (1477-1510) e pelo já mencionado Ticiano⁷, e abertamente atualizadas. “A pose do nu é essencialmente a mesma, e os acessórios dão a impressão de terem sido escolhidos como formas modernas de seus protótipos renascentistas: orquídeas no lugar de rosas, gato no lugar de cão. A negra e flores em vez de servas trazendo roupas de um distante *cassone* [baú]” (CLARK, 2004: 146). É importante salientar que a mulher retratada não era uma deusa nem uma alegoria – era baseada em uma mulher real e de identidade facilmente reconhecível: a modelo Victorine Meurent, que também aparece em *Le Déjeuner sur l’herbe*. Mesmo tendo se inspirado num trabalho anterior, Manet deu a *Olympia* características inéditas, tais como as pinceladas soltas, o modelado plano, a ausência dos jogos de luz e sombra, e a inclusão de elementos típicos do dia a dia moderno.



Figura 8: Édouard Manet | *Olympia* (1865) | Óleo sobre tela | 130 x 190 cm | Museu d’Orsay (Paris, França).

Fonte: <[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1\[showUid\]=4042](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=4042)>. Acesso em: 10/11/2012.

⁷ Para produzir *Vênus de Uribe*, Ticiano inspirou-se em *Vênus dormida*, de Giorgione.



Figura 9: Giorgione | *Vênus dormida* (1507-1510) | Óleo sobre tela | 108,5 x 175 cm | Gemäldegalerie Alte Meister (Dresde, Alemanha).
Fonte: <<http://arte-historia.com/giorgione-pinturas-venecianas-del-cinquecento>>. Acesso em: 10/11/2012.



Figura 10: Ticiano Vecellio | *Vênus de Urbino* (1538) | Óleo sobre tela | 120 x 165 cm | Uffizi (Florença, Itália).
Fonte: Spence (2010: 18).

Em ambas as telas, a apropriação deu-se de duas maneiras. Por um lado, Manet tomou para si trabalhos existentes e transferiu temas e estruturas ali presentes para suas próprias obras. Por outro, arrogou-se elementos cotidianos e pessoas reais para atualizar suas obras em relação às anteriores. Com essa dupla apropriação, o grande objetivo de Manet era criticar a hipocrisia da sociedade burguesa, que aceitava que deuses gregos e romanos fossem retratados desprovidos de qualquer vestimenta, mas que repudiava a representação de pessoas reais desnudas.

2.2 OS PRIMEIROS PASSOS

Embora o ato ou efeito de apropriar-se de algo possa ser considerado inerente à criação artística e esteja claramente presente na arte ao menos desde a Idade Média, o termo “apropriação” só foi efetivamente moldado como conceito e incorporado ao vocabulário artístico na década de 1970. Desde então, historiadores e críticos de arte o têm empregado para designar uma prática que se tornou recorrente entre um número significativo de artistas, a saber: a utilização de elementos como objetos cotidianos e imagens preexistentes na elaboração de trabalhos artísticos. Para Chiarelli (2002: 21), por exemplo, “Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos”.

A prática da apropriação engloba ao menos três procedimentos⁸. Primeiro: posse do objeto ou da imagem pelo artista, que o retira do fluxo normal do cotidiano. Geralmente, o artista apodera-se de um determinado objeto ou de uma determinada imagem em razão de seus aspectos estéticos ou de seu valor simbólico. É válido destacar que há artistas que não se contentam com um único exemplar do objeto ou da imagem e, por isso, passam meses ou mesmo anos colecionando-os. Segundo: uso do elemento apropriado na criação e na elaboração do trabalho artístico. Alguns artistas utilizam os objetos e as imagens tal como foram produzidos ou encontrados; outros preferem manipulá-los, modificando suas características originais ou incorporando a elas novos fatores. Terceiro: concluído o trabalho, o artista desloca-o para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais. Dessa forma, objetos e imagens que inicialmente faziam parte do cotidiano passam a integrar o mundo da arte.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora e artista plástica brasileira Cláudia Teixeira Marinho (1997) lembra que o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard argumentava que todos os objetos possuem duas funções: ser utilizado e ser possuído. No primeiro caso, o objeto assume uma utilidade prática e objetiva no mundo. No segundo caso, abstraído do uso,

⁸ Etapas e diretrizes adotadas pelos artistas ao longo da construção de seu trabalho.

assume um estatuto subjetivo e torna-se objeto de paixão. Nessa forma de relação, o objeto pode ser organizado numa coleção ou tomado para personalizar o indivíduo que o detém. Quando usados para fazer arte, os objetos e as imagens perdem a função para o qual foram feitos, mas, em compensação, ganham novos sentidos.

Com a consolidação do termo “apropriação”, é válido distingui-lo de outros conceitos e práticas, como citacionismo, releitura e ressignificação. O citacionismo ocorre quando um artista reproduz ou faz referência explícita ou implícita a outros trabalhos, a outros artistas, a movimentos ou técnicas (ITAÚ CULTURAL, 2005). Já a releitura e a ressignificação são conceitos muito próximos: o artista parte de um trabalho ou de um objeto já existente e o transforma para construir seu próprio trabalho, criando novas possibilidades de significado e interpretação (BARBOSA, 2005). Apesar de terem definições diferentes, apropriação, citacionismo, releitura e ressignificação muitas vezes se interligam e se confundem dentro de um mesmo trabalho.

O crítico e curador norte-americano David Evans (2009: 12-13) destaca duas exposições que desempenharam um papel-chave na divulgação da prática da apropriação: *Pictures [Fotografias]* e *Endgame: Reference and Simulation in Recent Picture and Sculpture [Endgame: Referência e Simulação na Pintura e na Escultura Recentes]*. Realizada na galeria nova-iorquina Artists Space (EUA) em 1977, *Pictures* costuma ser lembrada como a primeira curadoria que trouxe à luz a arte que se baseia na posse – muitas vezes, não autorizada – de objetos e imagens. Curada pelo professor de história da arte norte-americano Douglas Crimp, a mostra reuniu obras de cinco artistas: Troy Brauntuch (1954), Jack Goldstein (1945-2003), Sherrie Levine (1947), Robert Longo (1953) e Philip Smith (1952). Todos eles tinham um processo de criação parecido: tomavam para si fotografias produzidas pela mídia de massa e depois as reusavam para elaborar seus trabalhos. “Uma de suas principais premissas [dos cinco artistas] consiste no adicionar à estrutura narrativa da imagem a possibilidade de recorrência autoral e simultaneamente a automatização da representação do mesmo dentro do mesmo, destacando o efetivo aumento do poder da imagem pela alternância ilimitada de uma cadeia de referentes que ela passa a constituir” (MARQUES, 2007: 218). Ao adotarem esse tipo de prática, esse grupo de artistas objetivava questionar a imagem como momento de mediação da experiência estática.

Se, em 1977, Crimp apresentou ao público uma pequena amostra da prática da apropriação, nove anos mais tarde, a curadora norte-americana Elizabeth Sussman foi responsável pela primeira tentativa de prover uma visão mais ampla desse fenômeno. Em 1986, ela organizou no Instituto de Arte Contemporânea de Boston (Boston, EUA) a exposição *Endgame: Reference and Simulation in Recent Picture and Sculpture*, que reuniu trabalhos de vinte e cinco artistas e um catálogo multiautoral.

No período que separa essas duas exposições, tomou corpo nos EUA um movimento denominado apropriaacionista, que tinha como principal fundamento “o questionar do meio dentro

do próprio meio”. Os apropriaacionistas tomavam para si imagens preexistentes – especialmente fotografias – e assumiam que a cópia era uma “reativação e reinvenção do original”, não havendo, portanto, uma distinção entre criação e imitação, entre invenção e repetição.

Em alguns casos confundidos como ato de pirataria ou plágio, as práticas artísticas de apropriação trabalham na substituição e atualização contextual do referente e na respectiva sobreposição de sentidos, reversão da mensagem e transferência de autorias. Mais do que sustentaram uma lógica da adição, as estratégias de apropriação, adotadas por uma geração de artistas em finais da década de 1970 e no decorrer da década de 1980, revelam um ato contínuo de apagamento do referente apropriado, sem procurarem a sua posterior validação, mas antes a recusa da estabilização de seu poder. Ao procurarem eliminar o que consideravam como uma condição de excesso imagético, através da recuperação e reutilização do objeto, os apropriaacionistas circunscrevem grande parte dos referentes utilizados ao universo da arte e dos meios de comunicação. (MARQUES, 2007: 217)

Em suma, os apropriaacionistas buscavam, por um lado, conferir um novo significado e uma nova autoria a imagens já existentes e, por outro, criticar a predominância da imagem na cultura ocidental. Integrante do movimento, a artista norte-americana Sherrie Levine dedicou-se, entre outras coisas, a fotografar imagens feitas por outros fotógrafos. Depois de concluir esse primeiro procedimento, a artista reproduzia as fotografias que tirou no mesmo meio das originais e apresentava-as como sendo suas. Seu trabalho mais conhecido é *After Walker Evans* [*Ao modo de Walker Evans*], exibido pela primeira vez na galeria nova-iorquina Metro Pictures Gallery (Nova York, EUA), em 1980. Para produzir o referido trabalho, a artista fotografou um catálogo que reunia imagens feitas pelo fotógrafo norte-americano Walker Evans (1903-1975). Evans ganhou notoriedade por ter registrado a situação de pobreza que os camponeses norte-americanos enfrentaram durante a grande depressão econômica, que perdurou de 1929 até o início da década de 1940. Marques (2007: 241) acredita que, ao reproduzir fotografias fotograficamente, Sherrie Levine “questiona diretamente os conceitos de autoria, propriedade, unicidade e reprodução”.

Além de integrar conceitos curatoriais e batizar um movimento artístico, a apropriação foi muito debatida nas antologias que surgiram nos EUA na década de 1980, dando conta de que transformações vinham ocorrendo na arte desde a década anterior.

Em razão das duas mostras acima mencionadas, do surgimento do movimento apropriaacionista e da publicação dessas antologias, a prática da apropriação costuma ser associada a um momento específico – do final dos anos 1970 ao final dos anos 1980 –, a um lugar determinado – os EUA, mais especificamente a cidade de Nova York – e a um grupo certo de artistas que desejavam ser pós-modernos.

Apesar dessas associações, a apropriação de objetos cotidianos e de imagens preexistentes pode ser encontrada desde o início do século XX. Sem a pretensão de esgotar o tema, faremos aqui uma análise retrospectiva em que destacaremos artistas e movimentos que se dedicaram a essa prática.

Artistas que fundaram o movimento cubista, o espanhol Pablo Picasso (1881-1973) e

o francês George Braque (1882-1963), foram pioneiros na incorporação de objetos cotidianos às obras de arte. Nascido na cidade de Paris na primeira década do século XX, o cubismo, assim como outros movimentos de vanguarda, rejeitava o princípio da imitação da natureza e, como consequência, negava as noções de perspectiva e de modelagem. Na concepção do crítico e ensaísta italiano Giulio Carlo Argan (2010: 529), a atitude do cubismo é “revolucionária, mas não subversiva: rejeita o princípio da imitação e nega o valor e a autoridade da natureza como realidade revelada, mas justamente por isso realça a criatividade da arte e investiga e valoriza os processos pelos quais, no decorrer da história, essa criatividade se realizou: linha, forma, cor etc.”. Os cubistas buscaram representar a realidade por meio de formas e planos geométricos, fragmentando corpos, paisagens e objetos para que fossem reconstituídos pelo olhar do espectador.

No desejo de transmitir a estrutura total do objeto, os cubistas começaram a decompor as formas em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e se sucedem. Tentavam sugerir a representação do objeto sob todos os seus aspectos, de face e perfil, em suma, na sua totalidade, como se tivesse sido contemplado sob diferentes ângulos de vista ou tivéssemos dado uma volta em seu derredor. (CAVALCANTI apud TELES, 2009: 149)

O cubismo divide-se em duas fases: analítica e sintética. Durante o cubismo analítico, os artistas dedicaram-se a pesquisar a decomposição dos objetos, o estilhaçamento dos planos e os efeitos do monocromatismo. Uma obra pertencente a essa fase merece atenção especial, pois é tida como o marco inaugural do cubismo: *Les demoiselles d'Avignon* [*As damas de Avignon*] (1907). Elaborada por Pablo Picasso, a tela traz um quinteto de mulheres cujos rostos e corpos foram desenhados e pintados de forma distorcida e disforme⁹. “O contato com trabalhos anteriores de Picasso ou de outros artistas radicais da época pouco há de ter preparado os que se depararam com *Les demoiselles de Avignon* em Paris no ano de 1907. Trata-se de uma obra chocante e nada convencional” (COTTINGTON, 1999: 12). É válido destacar que o artista espanhol se inspirou em máscaras ibéricas e africanas para compor a face das mulheres.

Apesar das distorções e das deformidades, é fácil identificar em *Les demoiselles d'Avignon* o contorno das cinco damas. Mas, no decorrer de pouco tempo, isso mudaria: a fragmentação e a decomposição seriam levadas ao extremo, tornando quase impossível a tarefa de reconhecer e, conseqüentemente, remontar figuras e objetos.

⁹ O nome “Avignon” faz referência não à cidade situada no sudeste do território francês, mas a uma rua localizada num bairro da cidade de Barcelona, na Espanha.



Figura 11: Pablo Picasso | *Les demoiselles d'Avignon* (1907) | Óleo sobre tela | 243,9 x 233,7 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766>. Acesso em: 10/11/2012.

A segunda fase do cubismo surgiu justamente como uma reação a essa radicalização. Para tornar as figuras e os objetos novamente reconhecíveis, os artistas lançaram mão da colagem, procedimento técnico que remonta ao século XII e que consiste na justaposição de pedaços de papel, de imagens e de objetos num mesmo suporte. Mais especificamente, os cubistas agregaram à superfície das telas elementos tão heterogêneos como recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho e caracteres tipográficos. “O que ficou conhecido como cubismo ‘sintético’ iniciou-se com a invenção e a manipulação do *papier-collé* (colagem). Esse meio permitiu-lhes [aos artistas] transferir para duas dimensões o sistema e signos não ilusionistas da profundidade espacial, da superfície, da transparência [...]” (COTTINGTON, 1999: 59). A referida técnica tinha por objetivo enfatizar o caráter plano da pintura em contraposição àquela de concepção renascentista, que usava o artifício da perspectiva para representar a profundidade.

Pablo Picasso dedicou-se com afinco à colagem. Vale à pena analisar aqui *Copo e garrafa de Suze* e *Natureza morta com cadeira de palha*, trabalhos elaborados em 1912.



Figura 12: Pablo Picasso | *Copo e garrafa de Suze* (1912) | Papéis colados, guache e carvão | 65 x 450,2 cm | Kemper Art Museum | (St. Louis, EUA).

Fonte: <<http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/1105%20#lightbox-popup-1>>. Acesso em: 10/11/2012.



Figura 13: Pablo Picasso | *Natureza morta com cadeira de palha* (1912) | Óleo sobre tela, palha e corda | 29 x 37 cm | Museu Nacional Picasso (Paris, França).

Fonte: <http://www.musee-picasso.fr/homes/home_id_239_82_u112.htm>. Acesso em: 10/11/2012.

Copo e garrafa de Suze traz uma combinação de pedaços de papel, recortes de jornal, desenhos feitos com carvão, além do rótulo de uma bebida francesa chamada *Suze*. Os pedaços de papel e os recortes de jornal cobrem praticamente toda a superfície da tela. No centro, eles foram arranjados de modo a aparentarem o tampo de uma mesa, um copo e uma garrafa. Sobre a representação da garrafa, Pablo Picasso colocou o rótulo de *Suze*, aperitivo alcoólico em cuja composição há uma erva denominada genciana. As propriedades medicinais dessa erva foram descobertas por Gêncio¹⁰, rei que governou a Ilíria, região localizada nos Balcãs, entre 181 e 168 a.C. Durante seu reinado, Gêncio promoveu uma guerra malsucedida contra Roma. Ao tomar para si o rótulo de *Suze* e ao colocá-lo em sua colagem, Picasso não agiu ao acaso. Na época em que ele produziu o referido trabalho, uma nova disputa armada havia eclodido nos Balcãs. Por isso, a maioria dos recortes de jornais por ele usados também faz referência a essa região e ao conflito.

Os jornais não falavam em outra coisa, e, nessa série, Picasso parece ter feito uso deliberado e reiterado das referências de cabeçalho aos desenvolvimentos diários do conflito. Aqui, os recortes de jornal que cobrem a metade da superfície do quadro, cercando um papel azul oval (representação não ilusionista do tampo de uma mesa visto de certo ângulo), consistem em despachos da frente de batalha e no relato de uma passeata contra a guerra, realizada pelos socialistas de Paris. Esses recortes constituem o fundo formal, e seu conteúdo, o fundo figurativo de uma vida privada, simbolizado não só pelos objetos na mesa – uma garrafa de papel branco (isto é, transparente) do aperitivo popular *Suze* e um copo, sendo que aquela projeta uma sombra de papel preto –, mas também pela maneira esotérica como eles são representados, sua inacessibilidade a qualquer um fora do grupo subcultural. Trazidos ao primeiro plano pela posição que ocupam no centro da imagem, os contornos desses objetos são definidos por mais

¹⁰ A palavra “genciana” deriva de Gêncio.

um recorte; todavia, esse é retirado não do noticiário da guerra, mas do folhetim romântico do dia. A combinação de signos visuais e verbais se lê, portanto, como uma justaposição – na verdade, um deslocamento – desse discurso de acontecimentos públicos e o mundo privado do jogo criativo e da experiência afetiva. (COTTINGTON, 1999: 70-71)

Ao apropriar-se do rótulo de *Suze* e dos recortes de jornal, bem como ao introduzi-los na tela, o artista espanhol estabeleceu uma conexão entre a arte e o mundo real – mais especificamente, a um fato antigo (o reinado de Gêncio) e outro que estava ocorrendo (o conflito armado nos Balcãs).

Já em *Natureza morta com cadeira de palha* (1912), Pablo Picasso delimitou o espaço imagético com uma corda. É relevante pensar que o artista usou um objeto cotidiano como moldura para separar o espaço de representação do mundo real. Ao fazer isso, talvez ele tenha querido mostrar aos espectadores que as duas esferas não estão tão separadas assim. Parte da tela é ocupada por objetos pintados de forma fragmentada, a ponto de termos dificuldades de recompô-los. Na outra parte, há um pedaço de uma cadeira feita de palha. No canto superior esquerdo, destacam-se as letras J, O e U.

Por meio da justaposição de imagens e de objetos dos quais se apropriavam, os cubistas conseguiam tecer referências à vida em toda a sua variedade e banalidade, e puderam explorar as diferenças entre representação e realidade. E mais: atacaram os limites das belas-artes, primeiro, por usarem objetos do cotidiano como matéria-prima; segundo, por redimensionarem a importância do gesto do artista. Até então, era o gesto do artista que transformava uma matéria em obra. Ao usar matérias já existentes e prontas, os artistas retiraram a importância do gesto, o que abriu um campo enorme de exploração para seus sucessores.

Se os cubistas lançaram as bases da apropriação de objetos cotidianos e imagens preexistentes, Marcel Duchamp (1887-1968) – um dos dois artistas classificados como “embreante” por Cauquelin (2005) – radicalizou essa prática. Duchamp tornou-se conhecido por romper com a pintura, por declarar-se um antiartista e por elaborar o conceito de *readymade*, que se refere ao deslocamento de objetos industrializados tal como são para o mundo da arte. “A noção de *readymade* integra a proposta de manipulação e recontextualização da própria história do objeto enquanto elemento *dado* e propõe ao artista o não fazer pelo apropriar-se do já *feito*, utilizando o desfasamento que se funda entre a própria coisa e o seu duplo, entre o sentido e a sua imagem, para formar o espaço de apropriação” (MARQUES, 2007: 1969).

Alguns aspectos merecem atenção. Um: Duchamp dizia não levar em conta nenhum critério estético no momento em que selecionava os itens que passariam do espaço cotidiano para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais. A escolha do objeto dava-se ao acaso e à ocasião, sem qualquer influência da emoção estética. Dois: a intervenção do artista sobre o objeto era mínima. Três: ao serem retirados de seu contexto habitual e transferidos

para espaços físicos dedicados à arte, os objetos industrializados perdiam sua função prática e ganhavam novos sentidos. Quatro: o aparecimento do *readymade* pode ser considerado fruto direto das características “ultrapassadas” da pintura: o ofício lento e progressivo do pintor não condizia com a velocidade imposta pelas máquinas e pelos processos mecânicos de reprodução.

O primeiro *readymade duchampiano* recebeu o título de *Roda de Bicicleta* (1913) e consistia numa roda de bicicleta afixada sobre um banco branco. O trabalho foi apresentando primeiramente na França e, em seguida, no *Armory Show*, primeira grande mostra de arte moderna organizada na cidade de Nova York (EUA), em 1913, pela Associação Norte-Americana de Pintores e Escultores. “A chegada do *readymade*, por onde quer que aportasse, era sempre traumática. Impossível manter-se indiferente às inovações que tal conceito implicava, e a revolução que propunha diante do fazer artesanal da pintura” (CANONGIA, 2005: 15).

Observando *Roda de bicicleta*, é possível alegar que o *readymade* privilegia o deslocamento em relação aos outros dois procedimentos da apropriação – posse e uso. Duchamp pouco interferiu nos objetos que compunham esse trabalho: apenas afixou a roda de bicicleta ao banco e, em seguida, transferiu esse conjunto da esfera do cotidiano para a esfera da arte. Já em *Fonte* e *L.H.O.O.Q.* (1919), o artista francês parece ter chegado mais próximo da prática da apropriação tal como a definimos.



Figura 14: Marcel Duchamp | *Roda de Bicicleta* (1913) | *Terceira versão* (1951) | Roda de metal e banco de madeira | 129,5 x 63,5 x 41,9 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81631>. Acesso em: 11/11/2012.

Quatro anos depois de *Roda de Bicicleta*, Duchamp traria a público um *readymade* ainda mais controverso: *Fonte* (1917). Tratava-se de um urinol feito de louça e posicionado de forma invertida, em cuja lateral havia a assinatura de um suposto artista chamado “R. Mutt”¹¹. Em 1917, Duchamp inscreveu tal peça num concurso promovido pela Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York, da qual ele fazia parte. As obras vencedoras seriam expostas no espaço expositivo do edifício Grand Central Palace de 9 de abril a 6 de maio de 1917. O júri do concurso – do qual o próprio artista francês fazia parte – rejeitou a obra, alegando que não identificava nela nenhum sinal de labor artístico. Mas era justamente na ausência do labor artístico que se escondia uma crítica ao sistema da arte. Em consonância com o espírito dadaísta¹², Duchamp mostrava que os objetos não possuem valor em si; eles ganham valor em virtude de uma assinatura que afirma uma autoria, do local onde são exibidos e do juízo de valor proferido pelas pessoas. Ao adquirir esses atributos, um objeto industrializado poderia ser alçado à condição de obra de arte.

Já em *L.H.O.O.Q.* (1919), o artista francês tomou posse de um cartão-postal com a imagem da *Monalisa* (1502), obra mais conhecida e mais reproduzida do artista italiano Leonardo da Vinci (1452-1519). Na sequência, fez uso da imagem apropriada: com um lápis, desenhou um bigode e um cavanhaque sobre o rosto da dama florentina retratada por Leonardo. Por fim, batizou o trabalho com um nome sugestivo: *L.H.O.O.Q.* A pronúncia consecutiva das letras L, H, O, O e Q em francês assemelha-se à frase obscena “*Elle a chaud au cul*” [“*Ela tem fogo no rabo*”].

¹¹ O historiador da arte e professor norte-americano William Camfield explica a origem do nome R. Mutt: “[Duchamp] escolheu um urinol do salão de exibição de J. L. Mott Iron Works, um dos maiores industriais de acessórios da casa de banho. [...] Duchamp rodou o urinol a 90 graus da sua posição convencional, inscreveu-lhe o nome ‘R. Mutt’ e deu-lhe o título de *Fountain*. [...] ‘Mutt’, disse [Duchamp], vem de Mott mas para usá-lo seria demasiadamente próximo por isso alterei-o para Mutt, depois [*sic*] do *cartoon* diário ‘Mutt and Jeff’ que aparecia na altura... e adicionei Richard [jargão francês para carteiras]...o oposto de pobreza, mas também não tanto, apenas R. MUTT” (CAMFIELD apud MARQUES, 2007: 170).

¹² Fundado oficialmente em 14 de julho de 1916 em Zurique, na Suíça, o dadaísmo ou, simplesmente, dadá foi um movimento artístico-literário de cunho niilista que utilizava a mistificação, o riso, a incongruência e a provocação em prol de três objetivos: negar os valores tradicionais e todas as formas culturais; denunciar o absurdo e o arbitrarismo reinantes no mundo da época, palco da Primeira Guerra Mundial (1914-1918); criar uma antiarte e uma antiliteratura. Seus líderes – o poeta romeno Tristan Tzara (1896-1963), os escritores alemães Hugo Ball (1886-1927) e Richard Hülsenbeck (1892-1971), o pintor romeno Marcel Janco (1895-1984) e o pintor alsaciano Hans Arp (1886-1966) – e seus simpatizantes reuniam-se no Cabaret Voltaire, pequeno teatro de variedades onde eram promovidos encontros dedicados à música, à dança, à poesia e às artes russa e francesa. Os dadaístas manifestavam-se intencionalmente de forma desordenada, radical, escandalosa, aleatória, ilógica e irracional: a literatura e arte deveriam desprender-se das amarras racionalistas – seu resultado deveria derivar do automatismo psíquico, que seleciona e combina elementos ao acaso. Prova disso é uma das versões que o próprio Tzara conta em relação à nomeação do movimento: “Encontrei o nome casualmente ao meter uma espátula num tomo fechado do *Petit Larousse* e lendo logo, ao abrir-se, a primeira linha que me saltou à vista: DADÁ” (TZARA apud TELES, 1973: 169). Assim sendo, o sentido original da palavra dadá não guarda nenhuma conexão direta com o conteúdo programático do movimento. Embora seu berço oficial tenha sido Zurique, o dadaísmo – ou, no mínimo, a atitude antiarte e antiliteratura – também esteve presente em outras cidades, tais como: Barcelona (Espanha), Berlim, Colônia, Munique (Alemanha), Paris (França) e Nova York (EUA).



Figura 15: Marcel Duchamp | *Fonte* (1917) | *Terceira versão* (1964) | Urinol de louça | 35,6 cm de altura | Museu de Arte Moderna de São Francisco, SFMoMA (São Francisco, EUA).

Fonte: <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/interactive_features/37>. Acesso em: 10/11/2012.

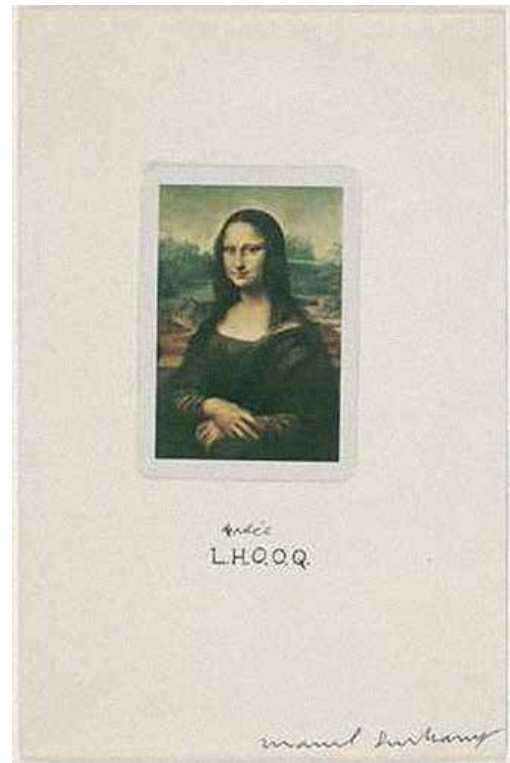


Figura 16: Marcel Duchamp | *L.H.O.O.Q.* (1919) | Cartão postal e tinta | 0,20 x 0,13 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37231>. Acesso em: 10/11/2012.

A escolha de um urinol e de um cartão-postal com a imagem da *Monalisa* não foram feitas ao acaso – embora esse elemento tenha sido encampado por Duchamp em diversos de seus trabalhos. O mesmo se pode dizer em relação aos títulos zombeteiros e irônicos. Ao apresentar ao mundo artístico trabalhos que tinham por base ora um objeto indiscreto ora um ícone da História da Arte transfigurado, Marcel Duchamp dava um golpe fatal na sacralização de pinturas e esculturas, e promovia uma ruptura entre a estética e a arte. A curadora e crítica brasileira Ligia Canongia (2005: 15-16) resume muito bem o impacto que o *readymade* teve para a arte:

Com o *readymade* dava-se o derradeiro golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma, ele é a própria agonia da ideia de modernidade, pois dismantela os princípios e técnicas que regularam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção do objeto artístico. O *readymade* impõe-se como uma arte de subversão que se rebela contra o formalismo e as convenções burguesas, que Duchamp acreditava ainda vigorarem nos movimentos da modernidade.

Há um consenso de que a obra de Marcel Duchamp foi seminal para o surgimento e o desenvolvimento da arte contemporânea. De acordo com Chiarelli (2002: 21), a ação do artista francês “teria múltiplas consequências no campo da história da arte, sobretudo após a Segunda

Guerra Mundial (1939-1945). Ela influenciou uma série de artistas, no mundo todo, que passou a utilizar o *readymade* como uma tática artística contra a sociedade e a arte burguesas”. O crítico inglês Michel Archer (2012: 3) tem a mesma visão: “Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definiria a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles”. Canongia (2005: 23) endossa os comentários expostos acima: “Duchamp tem a verve da contemporaneidade, apesar de ser um artista moderno. O *readymade* é a matriz das intervenções contemporâneas. Se a ideia era liberar a arte de regras, normas e procedimentos sistêmicos e prefixados, o *readymade* o faria de forma luminar”.

Também merece atenção o trabalho realizado por Kurt Schwitters (1887-1948), multiartista alemão que manteve uma relação de proximidade com os dadaístas, embora não se considerasse um deles. Como acreditava que seus trabalhos artísticos e literários não se enquadravam nos movimentos e nas denominações existentes, Schwitters classificava-os como “Merz”. A referida palavra não tem nenhum significado; ela foi pinçada de uma colagem na qual as letras M, E, R e Z apareciam posicionadas lado a lado – as letras foram recortadas de um anúncio do Banco do Comércio (Kommerzbank). Para Schwitters, Merz era também um movimento de vanguarda que preconizava uma ruptura com os valores estéticos, sociais e políticos vigentes.

A produção de Kurt Schwitters nas artes visuais e na literatura é vasta; aqui, são suas colagens que nos interessam. Para realizá-las, Schwitters recolhia e guardava aquilo que encontrava ao acaso e que havia sido jogado fora: bilhetes de bonde, envelopes, solas de sapato, trapos, fitas, arames, penas, embalagens, cartões etc. Após tomar posse desses restos e sucatas, o artista alemão usava-os como matéria-prima para elaborar suas colagens, dispondo-os de modo a sugerir relações entre as partes. Este é o caso de *Tinta invisível* (1947), na qual pedaços de jornais, de anúncios e de rótulos foram justapostos sobre um papel. Kurt Schwitters, todavia, preocupava-se mais com as formas que suas obras ganhariam do que com os materiais que reciclava para compô-las: “O material utilizado é irrelevante; o essencial é a forma. Por isso utilizo qualquer material, contanto que a obra exija” (SCHWITTERS apud MACCHI, 2009: s/p). Devido à sua preocupação com a forma e com a estruturação do quadro, o artista considerava os objetos que recolhia a partir de suas características plásticas – cor, forma e textura – e propunha um sistema de relação em que as características de um objeto legitimavam a presença do outro. Era a partir das cores, formas e texturas dos objetos que o artista criava no plano pictórico zonas de luz e sombra, sobreposição de planos, contrastes cromáticos e tonais.



Figura 17: Kurt Schwitters | *Tinta invisível* (1947) | Colagem sobre papel | 25,1 x 19,8 cm | Espólio do artista.
Fonte: Gombrich (2009: 601).

A apropriação aparece, ainda, em outro movimento de vanguarda: o surrealismo. Inicialmente uma empreitada literária, o movimento surrealista alcançou as artes visuais quando o escritor francês André Breton (1896-1966) escreveu e lançou em 1925 o manifesto *Surrealismo e pintura*. O surrealismo – seja na literatura, seja nas artes visuais – buscou estabelecer uma comunicação com o irracional e com o ilógico, desorientando e reorientando deliberadamente a consciência por meio do inconsciente, que recebeu a alcunha de “maravilhoso”. Os surrealistas pregavam que o maravilhoso sobrevivia espontaneamente nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão: na infância, na loucura, na insônia e na alucinação provocada por drogas; nas chamadas sociedades primitivas, cujos integrantes supostamente viveriam mais próximos dos instintos naturais do que aqueles que pertenciam às sociedades ditas civilizadas; e, acima de tudo, nos sonhos. Segundo Breton, a prática do automatismo era o caminho principal de acesso ao maravilhoso. “Surrealismo. S.m. Automatismo psíquico puro, por meio do qual alguém se propõe a expressar – verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira – o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de

qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON apud BRADLEY, 2001: 21).

De acordo com a definição de Breton, a poesia, a prosa e a pintura surrealistas deveriam originar-se do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que ocorressem à mente. Para os poetas e escritores, isso significava confiar no poder da linguagem; para os pintores, acreditar na força criativa da linguagem visual. Posto isso, os artistas visuais começaram a investigar métodos que provocassem um curto-circuito no aparato racional da mente e que gerassem imagens de modo inconsciente, tais como: o desenho automático de manchas e rabiscos, o acaso, o trabalho em colaboração, a analogia entre pintura e poesia, a pintura com areia, a esfrega (*frottage*)¹³, a raspadura (*grattage*)¹⁴, o decalque¹⁵, o cadáver delicado (*cadavre exquis*)¹⁶ e a colagem.

Dentre esses métodos, a colagem é, novamente, aquele que mais nos interessa. Max Ernest (1891-1976), artista alemão responsável pela criação do dadaísmo na cidade de Colônia (Alemanha), apresentou a colagem aos surrealistas. As primeiras colagens de Ernest surgiram quando ele se deparou com uma coleção de catálogos dedicados aos mais variados temas. Obcecado pelas imagens que ilustravam os catálogos, o artista decidiu desenhar sobre elas. “Ali, eu encontrara, lado a lado, elementos de figuração tão remotos que o absurdo total da coleção provocou uma súbita intensificação de minhas faculdades visionárias, trazendo à tona uma sucessão ilusória de imagens contraditórias, duplas, triplas, múltiplas, amontoando-se umas sobre as outras com a persistência e a velocidade que são peculiares às memórias do amor e às cisões à soleira do sonho” (ERNEST apud BRADLEY, 2001: 27). Feitos os desenhos sobre as imagens, Ernest os recortou e os justapôs a figuras retiradas de velhos jornais de ciências naturais, assim aproximando de forma aleatória e artificial duas ou mais realidades estranhas entre si. É interessante destacar que Max Ernest e outros artistas surrealistas usavam como definição de colagem uma frase escrita pelo poeta Isidore Ducasse (1846-1870), mais conhecido como conde de Lautréamont, na obra *Os cantos de Maldoror* (1868-1869): “belo como o encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecações”. A beleza da colagem está em desvendar a conexão existente entre elementos tão estranhos entre si que foram colocados ao acaso num mesmo espaço.

Além de usarem imagens preexistentes para produzirem suas colagens, os surrealistas também criaram trabalhos a partir de objetos cotidianos. O objeto surrealista foi inventado e formalizado pelo artista espanhol Salvador Dalí (1904-1989), que se inspirou numa obra de Alberto Giacometti (1901-1966), artista suíço que participou do movimento surrealista durante cinco anos. Em 1930, Giacometti criou a escultura *Bola suspensa*: uma esfera presa a uma estrutura suspensa por uma corda de violino paira sobre um objeto em formato de cunha. A obra demanda a participação

¹³ Técnica em que um papel, colocado sobre uma superfície áspera ou irregular, é friccionado com lápis ou carvão.

¹⁴ Técnica em que uma superfície coberta por uma demão bem espessa de tinta ainda fresca é raspada em camadas.

¹⁵ Técnica em que guache, nanquim ou tinta a óleo é espalhado sobre uma superfície lisa e não aderente; em seguida, papel ou tela é aplicado sobre a base entintada e imediatamente retirado.

¹⁶ Jogo verbal ou visual no qual um papel com uma frase ou uma imagem é passado de mão em mão para ser completado.

do espectador: “A esfera parece pedir que a rolem sobre a cunha, engendrando estranhas metáforas sexuais ao se mover. Tudo indica que o tema é o desejo e sua frustração: o espectador não consegue empurrar a bola e esta nunca se ajeita direito sobre a cunha” (BRADLEY, 2001: 43).



Figura 18: Alberto Giacometti | *Bola suspensa* (1930) | Gesso e metal | 60 cm de altura | Coleção Particular.

Fonte: <<http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2012/06/presenca-de-alberto-giacometti.html>>. Acesso em: 11/10/2012

No artigo *Objetos surrealistas*, publicado na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* [*O Surrealismo a Serviço da Revolução*], em 1931, Dalí lista seis categorias de objetos surrealistas: objetos de funcionamento simbólico (origem automática); objetos transubstanciados (origem afetiva); objetos a serem projetados (origem onírica); objetos embrulhados (fantasias diurnas); objetos mecânicos (fantasias experimentais); e objetos moldados (origem hipnagógica). O artista espanhol, no entanto, só discute a primeira categoria de objeto, na qual ele insere *Bola suspensa*, bem como outras obras produzidas pelos surrealistas.

De acordo com Fiona Bradley (2001: 46), curadora do museu londrino Tate Gallery (Londres, Inglaterra), a listagem estabelecida por Dalí desencadeou uma “torrente de criatividade”, que culminou numa exposição realizada em 1936 na galeria parisiense Galerie Charles Ratton (Paris, França): “Os objetos surrealistas tendiam a basear-se mais na composição de peças do que na modelagem. Podendo ser feito com facilidade, representaram uma empreitada criativa que reforçou a união do grupo e atraiu novos colaboradores. Os melhores combinavam o engenho dos *readymades* de Duchamp com os achados inesperados e por vezes desconcertantes dos jogos como o do ‘cadáver delicado’”.



Figura 19: Salvador Dalí | *Telefone-lagosta* (1936) | Plástico, gesso policromado e técnica mista | 17,8 x 33 x 17,8 cm | Tate Gallery (Londres, Inglaterra).

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>>. Acesso em: 11/11/2012.



Figura 20: Meret Oppenheim | *Objeto (café da manhã de pele)* (1936) | Xícara, pires e colher revestidos de pele | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4416&page_number=1&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em: 11/11/2012.

Telefone-lagosta (1936) e *Objeto (café da manhã de pele)* (1936) são bons exemplos de objetos surrealistas. O primeiro deles foi elaborado pelo próprio Salvador Dalí. Notando semelhanças de formato e de textura, o artista espanhol pousou uma lagosta feita de plástico sobre o fone de um aparelho telefônico. Já o segundo carrega a assinatura da artista suíça-alemã Meret Oppenheim (1913-1985) e consiste num conjunto de xícara, pires e colher revestido de pele. Pensando na prática da apropriação, tanto Dalí como Oppenheim tomaram posse de coisas utilitárias – um telefone e uma xícara, respectivamente –, interferiram em suas características originais – seja acrescentando uma lagosta de plástico, seja um revestimento de pele – e, por fim, inseriram-nos no mundo da arte.

2.3 UM CAMINHO SEM VOLTA

Depois das vanguardas europeias, a apropriação de objetos cotidianos e imagens preexistentes, e seu uso na elaboração de trabalhos artísticos tornaram-se um caminho sem volta. Em 1953, o pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) cunhou o termo “*assemblage*”¹⁷ para designar as produções que combinavam e relacionavam materiais, objetos e imagens díspares sobre um mesmo suporte. Uma diferença significativa entre *assemblage* e colagem está no fato de a primeira aproximar-se da tridimensionalidade inerente às esculturas, enquanto a segunda restringe-se ao bidimensional. De acordo com Archer (2009), há duas ideias-chave associadas ao referido termo. Primeira: os materiais, os objetos e as imagens empregados na constituição dos *assemblages* nunca perdem por completo sua identificação com o mundo comum, local de onde foram retirados, nem seu sentido original. Além disso, eles podem ser reconhecidos dentro do conjunto mais amplo

¹⁷ Em francês, *assemblage* significa união, montagem, reunião de coisas.

do qual passam a fazer parte. Segunda: a conexão dos *assemblages* com o cotidiano permitiu que os artistas começassem a lançar mão de uma gama de matérias-primas e de técnicas até então não consideradas compatíveis com o fazer artístico. Vale salientar que o *assemblage* conquistou tanta relevância que, em 1961, o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA (Nova York, EUA) realizou uma exposição intitulada *The Art of Assemblage* [*A arte do assemblage*].

Ainda em meados da década de 1950, as criações dos artistas norte-americanos Jasper Johns (1930) e Robert Rauschenberg (1925-2008) foram denominadas “neodadá”, por lidarem com temas derivados do mundo cotidiano. “[Jasper Johns e Robert Rauschenberg] Agregavam às telas objetos cotidianos, elementos díspares, colhidos a esmo e sem qualquer pretensão ‘estética’, que faziam a pintura dialogar imediatamente com a esfera mundana” (CANONGIA, 2005: 16-17).

O trabalho mais conhecido de Jasper Johns é *Bandeira* (1954-1955), que consiste numa pintura da bandeira dos EUA. O procedimento adotado por Johns possui uma peculiaridade em relação aos artistas até aqui analisados: em vez de apropriar-se dos objetos em si, ele transformava-os em pintura. Ao transferi-la da esfera tridimensional para a bidimensional, Johns mostra ao espectador que a bandeira, além de ser um objeto e um símbolo, também é uma combinação formal de cores, linhas e formas geométricas. Segundo Canongia (2005: 27-28), Jasper Johns “intelectualiza o ato duchampiano de escolha, experimenta a condição quase impossível de conexão do *readymade* com o universo da pintura, e, mesmo parecendo inertes, suas imagens mantêm-se, ainda assim, orgânicas, e com certa sensorialidade”. É interessante pensar que os procedimentos de Johns e Duchamp seguem por vias opostas: enquanto este renegava a pintura alçando objetos utilitários à condição de arte, aquele transformava coisas banais – como bandeiras, letras, números, mapas e alvos – em pinturas.



Figura 21: Jasper Johns | *Bandeira* (1954-1955) | Encáustica, óleo e colagem sobre tela montada em madeira compensada | 107,3 x 153,8 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78805>. Acesso em: 11/11/2012.

Robert Rauschenberg, por sua vez, deu vida à *combine-painting*, técnica que se caracteriza pela combinação de pintura e de objetos diversos sobre um mesmo suporte. *Cama* (1955) foi o primeiro exemplar de *combine-painting*: rabiscados a lápis e manchados com diferentes cores de tinta a óleo, um travesseiro, um lençol e uma colcha foram dispostos sobre um suporte de madeira tal como numa cama comum. Nota-se que, no referido trabalho, a prática da apropriação aparece em suas três etapas: posse, uso e deslocamento de elementos rotineiros. Para o crítico jamaicano Edward Lucie-Smith (2006: 94), o procedimento adotado por Rauschenberg assemelha-se ao do compositor experimental norte-americano John Cage (1912-1992): “Uma das ideias básicas de Cage é ‘desfocar’ a mente do espectador: o artista não cria uma obra separada e fechada, mas sim algo que torna o espectador mais aberto, mais consciente de si mesmo e de seu ambiente”. De maneira parecida, as *combing-paintings* permitem que o espectador faça múltiplas leituras e associações na medida em que não há temas predeterminados ou sentidos últimos que organizem o conjunto de objetos e as pinturas.

Vale lembrar que, após as *combing-paintings*, Rauschenberg produziu uma série de telas contendo símbolos e desenhos pintados, além de um leque variado de imagens em serigrafia. Essas imagens eram retiradas tanto da História da Arte como dos meios de comunicação (jornais, revistas e boletins de TV). Um exemplo desse tipo de trabalho é *Buffallo II* (1964), no qual uma fotografia famosa do ex-presidente norte-americano John F. Kennedy divide o espaço da tela com a imagem de uma águia, de uma garrafa de Coca-Cola, de um helicóptero militar, de um astronauta de paraquedas, de chaves, além de pinceladas de tinta a óleo. Todas as imagens remetem a fatos da História norte-americana dos anos 1960, como o assassinato do próprio Kennedy em novembro de 1963, a chegada do homem à Lua pela primeira vez em 1969 e a Guerra do Vietnã (1957-1975).



Figura 22: Robert Rauschenberg | *Cama* (1955) | Óleo e lápis sobre travesseiro, lençol e cobertor sobre suporte de madeira | 191,1 x 80 x 20,3 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMa (Nova York, EUA).
Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78712>. Acesso em: 11/11/2012.

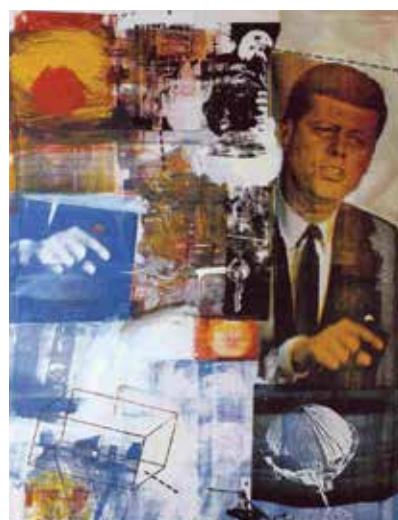


Figura 23: Robert Rauschenberg | *Buffalo II* (1964) | Óleo e serigrafia sobre tela | 248,3 x 182,9 cm | Coleção Particular.
Fonte: McCarthy (2002: 73).



Ligia Canongia (2005: 26-27) faz uma interessante análise do trabalho de Robert Rauschenberg, considerando-o como um elo entre o expressionismo abstrato¹⁸ e os movimentos que viriam a surgir.

Rauschenberg, de certa forma, ainda mantinha o fluxo gestual do Expressionismo Abstrato, mas, ao contexto clássico da pintura, acoplava objetos reais escolhidos ao acaso dentro de seu próprio ateliê, como garrafas, relógios, ventiladores, escadas. Reunia, assim, elementos díspares em um universo unívoco, tentando dar coesão plástica a gêneros desconexos, em obras que ele chamava de *combine-paintings*. O ato de combinar o “incombinável”, de imbricar na mesma imagem pintura e objeto, remonta certamente às colagens cubistas e às relações fortuitas dos *assemblages* dadá, mas faz parte também de um esforço de dessacralizar o legado convencional do Expressionismo Abstrato e introduzir objetos da produção de massa, em conluio com as sociedades de consumo americanas. Esses elementos acoplados, totalmente banais e desprovidos de interesse estético, objetos sem emoção e sem passado, não só contradiziam a subjetividade exacerbada do Expressionismo Abstrato, como enalteciam a “indiferença” duchampiana. O curioso é que Rauschenberg fazia essas inclusões ordinárias em trabalhos que ainda mantinham certa pulsão expressionista, criando imagens de grande ambivalência. Não tinha mais o vigor subjetivo do movimento precedente, que pretendia, inclusive, criticar, mas também ainda não tinha a objetividade radical do pop, que parecia anunciar. O trabalho de Rauschenberg ficava assim num limbo transitivo entre as duas correntes, guardando características da primeira, embora negativas, e da segunda, ainda que incipientes.

Assim como a pintura, a escultura também passou por transformações na década de 1950. O artista norte-americano David Smith (1906-1965) é um dos responsáveis pela quebra das convenções até então vigentes. Tendo iniciado sua carreira como pintor, Smith voltou-se para a escultura no início dos anos 1930. Sem habilidade para lidar com o bronze, liga metálica considerada refinada e bastante usada nas belas-artes, o artista optou por trabalhar com vigas em “I” e com lâminas de aço industrial, que manipulava e moldava por meio de técnicas pertencentes originalmente à indústria. “Disfarçar” os materiais que usava não era uma preocupação de Smith. Aliás, não raro, o artista dava-lhes um polimento rústico, para que o brilho original do metal se sobressaísse. Seus trabalhos são considerados os primeiros exemplares de *junk sculptures*, isto é, esculturas feitas com refugo industrial, sucatas e outros materiais descartados. Dessa forma, aquilo que era considerado lixo também começou a ser apropriado pelos artistas.

¹⁸ Movimento artístico que surgiu e se desenvolveu na cidade de Nova York (EUA) depois da Segunda Guerra Mundial. Um dos principais expoentes do expressionismo abstrato foi o artista norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), que criou uma técnica que foi batizada pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg (1906-1978) como *action painting*. Primeiramente, Pollock esticava as telas sem o chassi sobre uma parede ou sobre um piso duro. Em seguida, conforme a ação e o ritmo espontâneos de seu corpo, ora despejava, ora gotejava sobre as telas uma tinta fluida ou uma pasta composta por areia, cacos de vidros e outros materiais. Dessa forma, ele produzia de forma inconsciente e subjetiva pinturas livres e abstratas constituídas por um emaranhado de cores e linhas.

2.4 A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO NOS EUA: ARTE POP E MINIMALISMO

Archer (2005) defende que os impulsos evidentes nas obras produzidas no final dos anos 1950 – em especial, o interesse pelo corriqueiro e por um novo senso visual – levaram a duas direções: à arte pop e ao minimalismo. Vejamos cada uma delas.

A arte pop nasceu na Inglaterra na década de 1950 a partir de uma série de debates que um grupo autodenominado *Independent Group* [*Grupo Independente*] promovia no Instituto de Arte Contemporânea de Londres. Formado por artistas, críticos e arquitetos, o referido grupo questionava algumas diretrizes da arte moderna e tinha um grande fascínio pela cultura popular urbana – sobretudo, a norte-americana. Para Lucie-Smith (2006), a arte pop inglesa foi, por um lado, uma reação contra o romantismo solene que predominou na produção visual da Inglaterra ao longo dos anos 1940 e, por outro, uma manifestação de apreço pelos EUA, que depois da Segunda Guerra Mundial era visto pelos ingleses, que ainda padeciam com as consequências do conflito armado, como um Eldorado. Membro do grupo, o crítico Lawrence Alloway (1926-1990) cunhou o termo “pop” – uma abreviação para “popular” – e foi um dos responsáveis por lançar os fundamentos teóricos do movimento. Para ele, as belas-artes precisavam responder ao gosto do público sob pena de se tornarem irrelevantes.

Em 1956, o *Independent Group* realizou na Whitechapel Art Gallery uma exposição intitulada *Este é o amanhã*. Logo na entrada, o público deparava-se com *O que torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes?* (1956), colagem concebida pelo artista Richard Hamilton (1922-2011) para ser inicialmente um pôster e uma ilustração do catálogo da exposição. Na colagem, um homem com corpo musculoso e uma mulher seminua estão inseridos num cômodo repleto de móveis, artefatos e produtos diversos. A maioria das imagens foi recortada de anúncios presentes em revistas populares. Em uma das mãos, o homem carrega um pirulito gigante, em cuja embalagem há, em letras maiúsculas, a palavra “pop”¹⁹. O professor norte-americano David McCarthy (2002: 7-8) descreve as inovações presentes no trabalho de Hamilton.

Ao reconhecer a existência desse material [os anúncios] e usá-lo numa colagem, Hamilton sugeria não só que o reino dos meios de comunicação de massa era digno de inclusão nas categorias mais elevadas da cultura ocidental, mas também que as distinções culturais tradicionais – entre elevado e inferior, elitista e democrático, único e múltiplo – poderiam ser um resquício de uma sensibilidade estética antiga e agora obsoleta [...]. Hamilton estava claramente consciente de que as rápidas mudanças no estilo e nas propensões do mercado no pós-guerra eram cuidadosamente projetadas através da propaganda. Ao usar tão obviamente esses anúncios em sua colagem, ele chamava a atenção tanto para as correntes da moda quanto para os muitos públicos cujo acesso mais imediato à cultura visual não se dava através de museus e galerias, mas sim de revistas populares. Ele tirou as imagens preexistentes de seus

¹⁹ A tradução de pirulito para o inglês é *lollypop*.

contextos originais e as transpôs, sem mudá-las, para uma composição nova, cuidadosamente organizada. Os anúncios retêm conseqüentemente algo de sua identidade original – eles apregoam as mercadorias – e agora funcionam também como acessórios comerciais num verossímil interior doméstico pós-guerra.



Figura 24: Richard Hamilton | *O que torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes?* (1956) | Colagem sobre papel | 26 x 25 cm | Coleção Particular.
Fonte: < <http://revistaescola.abril.com.br/arte/pratica-pedagogica/imagens-cotidiano-542977.shtml>>. Acesso em: 11/11/2012.

Hamilton e sua colagem lançaram as bases que sustentariam a arte pop: popular, transitória, consumível, descartável, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, glamourosa, chamativa e um grande negócio. A essa lista podemos acrescentar a apropriação.

Já nos EUA, a arte pop emergiu no início dos anos 1960 e foi um fenômeno eminentemente norte-americano – seja em termos dos envolvidos, seja em termos do conteúdo. “O nacionalismo contribuiu para o sucesso súbito e esmagador da arte pop americana, na qual os americanos encontraram um reflexo verdadeiro da sociedade que os cercava, além de uma afirmação da singularidade do ponto de vista deles. Não é exagero afirmar que a arte pop levou à construção, ou reconstrução, da história da arte americana [...]” (LUCIE-SMITH, 2006: 115).

Na década de 1960, a economia dos EUA pulsava em ritmo acelerado: depois de terem vivido um período de recessão e austeridade em razão da quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, os norte-americanos estavam consumindo de forma frenética revistas populares, cinema, televisão, música pop e *rock'n roll*, eletrodomésticos e automóveis. Estimulado pela propaganda e pelos meios de comunicação, o consumo era tido como um indicador de sucesso financeiro e bem-estar psicológico. O sonho americano não era mais definido pela liberdade política, e sim pelo número de mercadorias que um cidadão poderia consumir.

Conscientes de que se opor à indústria e aos meios de comunicação seria uma atitude anacrônica e romântica, os artistas pop optaram por aderir ao sistema capitalista e aos ícones mercantis e publicitários. Dessa forma, a arte pop estabelecia suas diferenças com o expressionismo

abstrato. Enquanto este movimento ficou marcado pela abstração e pela subjetividade, aquele se interessou por retratar de maneira objetiva e figurativa a vida urbana, bem como a banalidade do cotidiano, que se faziam presentes em fotografias de jornais, anúncios, letreiros comerciais, histórias em quadrinhos e filmes. Para retratar esses temas, os artistas pop recorriam a formas e desenhos simples, a cores fortes e saturadas, a contornos e delineamentos nítidos, a superfícies rasas, à transferência direta de imagens preexistentes para o suporte, ao *nonsense* da repetição e à ampliação em escala.

Dentre os integrantes do movimento pop norte-americano, um deles chama mais atenção: Andy Warhol (1928-1987) – o outro artista classificado como “embreante” por Cauquelin (2005). Se Duchamp apropriava-se de objetos cotidianos propriamente ditos e deslocava-os da esfera do real para a esfera da arte, Warhol preferiu tomar para si e reproduzir a imagem de artigos de consumo conhecidos e fotografias de pessoas famosas.

Formado em *design* pelo Instituto de Tecnologia de Carnegie, em Pittsburgh (EUA), Andy Warhol começou sua carreira criando ilustrações, materiais gráficos e anúncios publicitários. Seu fascínio pelos astros de Hollywood começou ainda nos anos 1950, quando produzia colagens para homenageá-los. Mas, segundo McCarthy (2002: 44), foi só em 1962 que o artista norte-americano encontrou o tema e o veículo certos para refletir sobre a fama. “A ocasião da morte de Marilyn Monroe e a adoção da serigrafia deram a Warhol seu primeiro grande ícone e um veículo apropriado para renomeá-la [a fama]”. Com apenas 36 anos, Marilyn Monroe foi encontrada morta em 5 de agosto de 1962 em sua casa, na Califórnia (EUA). Logo após o fatídico episódio, Warhol apropriou-se do fotograma de um anúncio para o qual Marilyn havia posado em 1953, a fim de divulgar o filme *Niagara* (1953). Em seguida, ele cortou o fotograma de forma a deixar apenas o rosto da atriz em evidência e o imprimiu numa série de telas. Desse processo resultaram, por exemplo, *Marilyn Monroe Dourada* (1962) e *Díptico de Marilyn* (1962). No primeiro trabalho, a imagem da atriz aparece uma única vez; já no segundo, aparece cinquenta vezes.



Figura 25: Andy Warhol | *Marilyn Monroe Dourada* (1962) | Serigrafia sobre tinta sintética sobre tela | 211,4 x 144,7 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79737>. Acesso em: 11/11/2012.



Figura 26: Andy Warhol | *Díptico de Marilyn* (1962) | Serigrafia sobre tinta polimerizada sintética sobre tela | 208,3 x 289,6 cm | Tate Gallery (Londres, Inglaterra).

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-21>>. Acesso em: 11/11/2012.

Em *Marilyn Monroe Dourada*, Warhol pintou uma tela de 221,4 cm de altura por 144,7 cm de largura de dourado e fixou a imagem da atriz no centro. O diminuto tamanho da imagem contrasta com as dimensões da tela. Como o próprio título revela, *Díptico de Marilyn* é um díptico: cada uma de suas partes apresenta 25 imagens da atriz, organizadas numa matriz 5 x 5. Do lado esquerdo, todas as imagens são coloridas; do lado direito, aparecem em tons monocromáticos de cinza, ficando cada vez mais esmaecidas conforme foram colocadas da esquerda para a direita. McCarthy (2002: 42) observa que, para produzir essas duas obras, o artista norte-americano apropriou-se não só da imagem preexistente de um ícone do cinema, mas também de elementos da História da Arte:

Seja isolada num fundo dourado para evocar o alheamento de um ícone bizantino, como em *Marilyn Monroe Dourada*, seja repetida obsessivamente em tons monocromáticos de cinza para sugerir a corrida acalorada de uma impressora, por exemplo, no painel direito do díptico de Marilyn, as imagens funcionavam para enquadrar Marilyn em seu tempo e em seu veículo de expressão preferido. Além do mais, as referências estilísticas à veneração religiosa nessas duas serigrafias – um fundo dourado e o formato de díptico – confundiam deliberadamente as distinções entre Marilyn como uma Madalena e como uma Madona dos tempos modernos. Era para ser tanto a corporificação do prazer carnal quanto a imagem da perfeição etérea e santa, especialmente porque no díptico seu semblante aparece e desaparece da vista.

Além de retratos preexistentes de Marilyn Monroe e de outras pessoas conhecidas, como do cantor Elvis Presley, do líder revolucionário Ernesto Che Guevara, da primeira-dama norte-americana Jac Kennedy e do ditador chinês Mao Tse Tung, Andy Warhol arrogou-se a imagem de produtos que faziam parte do dia a dia dos norte-americanos, como o refrigerante Coca-Cola, a sopa enlatada Campbell's e a esponja de aço Brillo.



Figura 27: Andy Warhol | *Latas de Sopa Campbell's* (1962) | Tinta sintética sobre trinta e duas telas | 50,8 x 40,6 cm cada | Museu de Arte de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79809>. Acesso em: 11/11/2012.

Archer (2012: 54) conta uma anedota a respeito do motivo pelo qual Warhol escolheu pintar a embalagem da sopa Campbell's: "Quando perguntaram a Warhol 'Por que você começou a pintar latas de sopa?', ele respondeu 'Porque eu costumava tomá-las. Eu almocei a mesma coisa todo dia durante vinte anos, eu acho, sempre e sempre a mesma coisa'. Warhol, portanto, apoderou-se de um elemento que, além de fazer parte do cotidiano, fazia parte de *seu* cotidiano. O trabalho *Latas de Sopa Campbell's* (1962) é formado por trinta e duas telas. Medindo 50,8 cm de altura por 40,6 cm de largura, cada tela traz a imagem da lata de sopa Campbell's. A única diferença existente entre elas é o nome do sabor da sopa. Como a Campbell Soup Company produzia trinta e dois sabores diferentes de sopa, Warhol grafou em cada tela o nome de um sabor, tais como "tomate", "queijo", "vegetal" e "feijão". Na primeira apresentação do trabalho, o artista organizou as telas sobre uma prateleira que foi afixada à parede. É provável que, ao ver o trabalho, o público sentia-se diante de uma gôndola de supermercado, tendo que decidir qual sabor de sopa, entre tantas opções disponíveis, levaria para casa.

Dois anos mais tarde, Andy Warhol adotou estratégia semelhante para trazer a público o trabalho *Brillo Box* (1964), referência direta à esponja de aço Brillo. Warhol e seus assistentes confeccionaram dezenas de caixas de madeira medindo 43,3 cm de altura, 43,2 cm de largura e 36,5 cm de profundidade. As seis faces das caixas foram pintadas de modo a parecerem com a embalagem cartonada da esponja de aço Brillo. É interessante observar que aqui ainda houve um trabalho artesanal, embora serial, de produzir cada uma das caixas – em vez de tomar as embalagens já existentes e transferi-las para o mundo da arte. Numa sala da galeria nova-iorquina Stable Gallery (Nova York, EUA), Warhol organizou 120 caixas "falsas" de Brillo em pilhas tal como as originais eram encontradas nos supermercados. Assim como havia feito com a exibição de *Latas de Sopa Campbell's*, o artista buscou reproduzir um ambiente real num espaço expositivo. Uma prova de que Andy Warhol quebrou quaisquer barreiras que ainda pudessem existir entre o cotidiano e a arte é que ele foi processado por James Harvey, responsável pelo *design* da caixa Brillo original. Harvey acusou Warhol de violar os direitos autorais. A pesquisadora portuguesa Susana Lourenço Marques (2007: 203) relata o ocorrido:

A acusação de James Harvey tinha como principal argumento a indiferenciação entre ambas as caixas e o fato de reivindicar a autoria formal sobre o objeto, a caixa Brillo, enquanto embalagem industrial. A defesa de Warhol sustenta, no entanto, que este se tinha apropriado da caixa Brillo sem pretender anular sua autoria como objeto gráfico, transformando-a num objeto artístico, conferindo-lhe uma nova autoria e trabalhando as condições de recepção da obra, não circunscrita à sua relação autoral. Warhol não tinha como objetivo alternar autorias da obra mas substituir a autoria da criação da marca pela autoria da ideia da sua repetição e a possibilidade dessa confrontação se realizar dentro da esfera artística.



Figura 28: Andy Warhol | *Caixa de Brillo* (1964) | Tinta sintética e serigrafia sobre madeira | 43,3 x 43,2 x 36,5 cm | Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA (Nova York, EUA).

Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81384>. Acesso em: 11/11/2012.

Convém ressaltar que Andy Warhol considerava a arte como um negócio qualquer. Por isso, ele não hesitava em nomear seu ateliê de “A Fábrica”, em associar o trabalho realizado por seus assistentes a uma linha de produção, em reproduzir suas criações em série e em classificar as obras de arte como mercadorias à semelhança de latas de sopa e caixas de esponja de aço. Ao escolher reproduzir de maneira seriada personalidades e produtos que a maioria das pessoas conhecia, Warhol estava rompendo as fronteiras entre o mundo real e a arte e, ao mesmo tempo, potencializando as possibilidades de venda de seus trabalhos.

Esse era um mundo estranhamente duplicado de objetos à venda. As coisas representadas nas pinturas estavam disponíveis a pessoas de quase todas as classes, enquanto as próprias pinturas, que se mostravam altamente vendáveis como mercadorias de arte, estavam igualmente disponíveis, especialmente quando reproduzidas como gravuras, pôsteres, e cartões postais. Desse modo os artistas pop podiam usar o sucesso de mercado de certos produtos amplamente conhecidos para ajudar a vender seu próprio trabalho. Assim, um modo de ter sucesso nos negócios era vender aos clientes a imagem de seus próprios gostos reempacotados e santificados pela aura das belas-artes (MCCARTHY, 2002: 31-32).

Em suma, Warhol e a pop arte promoveram uma esteticização do cotidiano.

A arte minimal²⁰, por sua vez, foi deflagrada nos EUA em meados da década de 1960. Não existe um consenso se o minimalismo se constituiu ou não como um movimento. O professor inglês David Batchelor (2001: 6), por exemplo, prefere considerá-lo apenas como um rótulo:

²⁰ A expressão “arte minimal” foi cunhada pelo filósofo britânico Richard Wollheim, que em 1965 publicou o ensaio *Minimal Art*. No ensaio, Wollheim comentava que certas obras produzidas naquele momento por alguns artistas norte-americanos possuíam “um conteúdo mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie, ou porque a diferenciação que chegam a exibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, não vem do artista, mas de uma fonte não artística, como a natureza ou a fábrica” (WOLLHEIN apud ARCHER, 2012: 45-46). A arte minimal também ficou conhecida pelos seguintes nomes: minimalismo, ABC Art, arte elementar, arte estruturalista, arte modular, arte redutiva, arte serial, escultura gestáltica e estruturas primárias.

“[Desde os anos 60] Quase todo o trabalho aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência em geral abstrata foi ou é provável que seja rotulado de minimal num ou noutra momento”. Já para Ligia Canongia (2005), a arte minimal foi, sim, um movimento, pois sustentava um corpo de princípios bem delimitados e discutia questões coesas. Apesar dessa divergência, Batchelor e Canongia concordam que cinco artistas norte-americanos foram os principais representantes da arte minimal: Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928) e Robert Morris (1931).

Os trabalhos elaborados pelos artistas supracitados tinham algumas características em comum: tridimensionalidade, formas geométricas elementares (em especial, quadrados, retângulos e cubos), aparência neutra e monocromática, impessoalidade, desprovimento de conteúdo simbólico e – aquela que mais nos interessa aqui – uso de elementos que até então não eram considerados artísticos. Para além dos objetos cotidianos e das imagens preexistentes, os minimalistas introduziram no mundo das artes materiais de caráter industrial, tais como: aço, tijolo, madeira compensada, alumínio, cobre, luz fluorescente e espelhos. Esses materiais não eram esculpidos nem modelados pelos artistas, mas soldados, aparafusados, colados, cavilhados ou simplesmente reunidos ou empilhados de modo regular, simétrico ou em grades. Ou seja, para produzirem suas obras, os minimalistas apropriavam-se não só dos materiais, mas também de técnicas e procedimentos industriais. É interessante destacar que não havia entre os integrantes do minimalismo uma preocupação em modificar ou disfarçar as matérias-primas com as quais lidavam para que elas assumissem a aparência de algo que não eram. Aliás, seu interesse por um determinado material residia justamente nas qualidades que ele apresentava – e não nas utilidades e nos usos que poderia ter. Ao evitarem disfarces e efeitos decorativos, e ao valorizarem os atributos de suas matérias-primas, os minimalistas almejavam eliminar de seus trabalhos qualquer possibilidade de metáfora, subjetividade ou emoção – aspectos muito presentes, por exemplo, no expressionismo abstrato.

Normalmente, as obras minimalistas eram pensadas para ocupar um lugar preciso, com o qual deveriam formar um todo perceptível e unívoco. Por isso, elas não costumavam ser produzidas nem montadas em ateliê, mas, sim, no próprio espaço onde seriam expostas²¹. Ali elas eram diretamente apoiadas na parede ou colocadas sobre o chão, sem o intermédio de molduras ou pedestais. Não havia, portanto, expedientes que separassem os trabalhos do espaço expositivo e, conseqüentemente, do mundo real. A arte minimal propunha uma via de mão dupla: introduziu elementos da realidade na arte e buscava conectar a arte com a realidade. Na concepção de Canongia (2005: 65), esse é o ineditismo e o legado mais importante da arte minimal: “O sentido do objeto minimal está na relação da forma com o meio físico onde se dá a sua observação, na

²¹ Vale destacar que Donald Judd, Sol LeWitt e outros artistas delegavam a produção e a montagem das obras a terceiros, que deveriam seguir as especificações por eles fornecidas.

conexão com o espaço da experiência, na acepção do espaço como campo visual, constituinte, estruturalmente, na própria obra. O sentido do objeto nasce no e do espaço público, instituindo uma interdependência notável entre o objeto e o lugar”. É bom salientar que o nascimento desse sentido também dependia do olhar e da participação do espectador que, ao poder transitar em torno ou por entre as obras, não ficava limitado à experiência retiniana, podendo vivenciar o espaço da galeria e seu próprio corpo. O minimalismo, portanto, convocava a relação recíproca entre material, lugar e fruição.

Elaborada por Carl Andre, *Alavanca* (1966) reúne as principais características associadas à arte minimal. O trabalho é composto por 137 tijolos refratários, material empregado comumente pela indústria e pela construção civil por ser capaz de suportar variações bruscas de temperatura, esforços mecânicos e ataques químicos. Andre apropriou-se deliberadamente de um elemento não considerado artístico para estruturar sua obra, retirando-o do fluxo do cotidiano e dando-lhe uma função diferente daquela para a qual foi produzido. Aliás, a opção pelos tijolos refratários provavelmente não se deu por suas competências, mas por seus atributos físicos: forma retangular, cor acinzentada, solidez. Medindo 11,4 cm de altura, 22,5 cm de largura e 6,4 cm de profundidade cada, os tijolos foram dispostos lado a lado, formando uma única linha horizontal ao longo do chão. É de se imaginar que a obra era montada diretamente no espaço expositivo, não havendo preparação prévia em ateliê. Há de se notar, também, que não havia um pedestal ou outro elemento separando os tijolos do chão. Ao observar e circundar o trabalho, o espectador não detecta nenhuma ideia ou emoção; ele é o que é: uma linha de tijolos refratários acomodados sobre o piso. Convém ressaltar que Andre justificava seu interesse pela horizontalidade pelo fato de ter sido vigia de cargas em ferrovias dos EUA, o que lhe ofereceu visões infinitas das planícies até os horizontes.

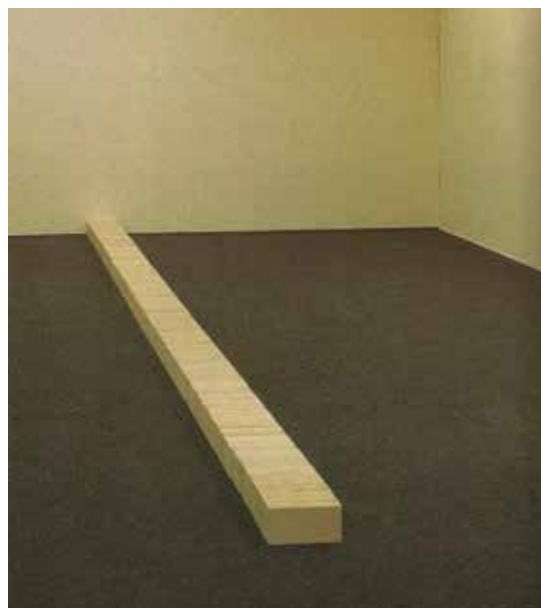


Figura 29: Carl Andre | *Alavanca* (1966) | 137 tijolos refratários | 11,4 x 22,5 x 883,9 cm (dimensão total) | National Gallery of Canada (Otawa, Canadá).
Fonte: Batchelor (2011: 58).

2.5 A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO NA EUROPA: NOVO REALISMO, ARTE *POVERA* E JOSEPH BEUYS

Paralelamente às artes pop e minimal, dois movimentos surgidos na Europa na década de 1960 também contaram com integrantes que se apropriavam de objetos cotidianos e usavam-nos na elaboração de trabalhos artísticos: novo realismo e arte *povera*.

Considerado um equivalente do neodadaísmo norte-americano, o novo realismo foi fundado oficialmente na França, em 27 de outubro de 1960, data em que artistas franceses como Yves Klein (1928-1962) e Arman (1928-2005) assinaram a seguinte declaração: “Os novos realistas se conscientizaram de sua singularidade coletiva. Novo realismo = novas abordagens perceptivas do real. Assinado: Arman, Dufrière, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Tinguely e Villeglé”. Meses antes da oficialização do novo realismo, Klein, Arman e alguns outros artistas participaram de uma exposição na cidade de Milão (Itália) denominada *Novos Realistas*, para a qual o crítico francês Pierre Restany escreveu um pequeno manifesto com os princípios que viriam a unir o grupo.

Percebendo a crise dos meios tradicionais e o esgotamento da pintura abstrata, os novos realistas defendiam a criação de uma expressividade que correspondesse à nova realidade política, econômica, social e cultural caracterizada predominantemente pelo estabelecimento da Guerra Fria, pela hegemonia econômica conquistada no pós-guerra pelos EUA, pelos avanços industriais e tecnológicos e pela massificação da cultura e dos meios de comunicação. Em suma, os artistas que compunham o novo realismo tinham por objetivo estabelecer uma ligação entre a esfera da arte e o restante do mundo. Para alcançar tal objetivo, eles apropriavam-se dos mais distintos elementos pertencentes à realidade – desde cartazes publicitários, fotos de revistas, imagens cinematográficas e objetos cotidianos até espaços e paisagens – e os introduziam em seus trabalhos, que incluíam colagens, *assemblages*, instalações e *happenings*²².

Arman, por exemplo, iniciou em 1958 uma série denominada *Accumulations* [*Acumulações*]. Para realizá-la, o artista tomava para si e colecionava um grande número de objetos do mesmo tipo. *Arteriosclerose* (1961) é uma das produções que integra essa série e consiste numa caixa de madeira preenchida com garfos e colheres de metal – vários deles com sinais de ferrugem. Já o trabalho *Le Plein* (1960) pode ser considerado como o ponto culminante da prática da apropriação e acumulação de objetos. Em 1960, o artista despejou em todos os espaços da galeria parisiense Iris Clert (Paris, França) o conteúdo recolhido por várias carroças de refugo, criando ali um depósito de lixo. *Le Plein* contrapôs-se a *Le Vide*, trabalho que Yves Klein realizou em 1958, deixando a mesma galeria completamente vazia.

²² Criado no final dos anos 1950 pelo artista norte-americano Allan Kaprow (1927-2006), o termo *happening* refere-se a um tipo de manifestação artística que combina artes visuais, elementos teatrais, canto, dança etc., aberto a improvisações e a participação do público e desprovido de continuidade.



Figura 30: Arman | *Arteriosclerose* (1961) | Garfos, colheres e caixa de madeira | 45,7 x 71,1 x 7,6 cm | Coleção do artista.
Fonte: <<http://www.armanstudio.com/fernandez-arman-arteriosclerose-235-3-17-eng.html>>. Acesso em: 11/11/2012.

Já a arte *povera*²³ surgiu na Itália no final da década de 1960. A expressão foi cunhada em 1967 pelo crítico italiano Germano Celant, que organizou na galeria genovesa La Bertesca (Gênova, Itália) uma exposição com trabalhos produzidos por artistas oriundos de diferentes regiões da Itália: Alighiero e Boetti (1940-1994), Luciano Fabro (1936-2007), Jannis Kounellis (1936), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935-1968), Giovanni Anselmo (1934), Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (1933), Gilberto Zorio (1944), entre outros. Celant descreveu o trabalho desses artistas como antiformais, particulares, difíceis de entender e interessados na natureza essencial dos materiais usados. Por sinal, os materiais predominantemente usados por esses artistas eram considerados simples, artesanais e pobres: madeira, trapos, jornais, terra, areia, cordas, metais, entre outros. Certos artistas também lançavam mão de materiais vivos – animais e plantas –, que se decompunham com o passar do tempo, dando aos trabalhos um caráter efêmero. A opção pelo uso desses materiais “pobres” não era em vão: os artistas queriam romper com as dicotomias arte-vida, novo-velho, natural-industrializado. Os principais centros de produção e de irradiação da arte *povera* foram as cidades de Turim e de Roma.

Vênus dos trapos (1967) é um exemplo de arte *povera*. Produzido por Pistoletto²⁴, o trabalho justapõe objetos aparentemente desconexos: uma estátua em tamanho real da deusa Vênus e uma volumosa pilha de retalhos coloridos, que o artista havia usado anteriormente para limpar outras obras de sua própria autoria. A estátua foi posicionada de frente para os trapos, podendo o espectador ver apenas suas costas. O que chama a atenção nessa obra é o contraste entre os objetos: a estátua é um elemento clássico que remete a qualidades como dureza, formalidade, rigidez e monocromia, enquanto os pedaços de tecido são elementos contemporâneos, maleáveis, disformes e coloridos.

²³ Em italiano, *povera* significa pobre.

²⁴ Pistoletto produziu várias versões de *Vênus dos trapos*.



Figura 31: Michelangelo Pistoletto | *Vênus dos trapos* (1967) | Estátua clássica de Vênus e trapos | 150 x 280 x 100 cm | Castello di Rivoli | Museo d'Arte Contemporanea (Rivoli, Itália).

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200/text-summary>>. Acesso em: 11/11/2012.

De acordo com Lucie-Smith (2006: 166), “Não se pode entender a arte povera como um ‘movimento de arte’ fechado, organizado segundo as mesmas linhas de outros da época (final da década de 1960 e início da década de 1970), mas sim como a fase inicial de uma tentativa de alterar a natureza da arte e mudar sua relação com o público”. Archer (2012: 93) partilha a mesma opinião: “A arte *povera* desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista do que buscava poesia na presença de materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado. O observador destas obras de arte, confrontado com o fato de sua existência, devia sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam”.

É importante destacar, por fim, o trabalho do multiartista alemão Joseph Beuys (1921-1986), considerado por Archer (2012: 203) como a “única figura europeia” que, na virada da década de 1970 para a de 1980, poderia ser equiparada à de Andy Warhol. Para realizar suas obras e *performances*, Beuys costumava lançar mão de dois elementos atípicos: gordura e feltro. O alçamento desses elementos à condição de matéria-prima está diretamente relacionado a uma história que o próprio artista teria protagonizado. Em 1944, o avião da força aérea alemã que Joseph Beuys pilotava foi abatido e caiu na Criméia, região localizada no continente asiático. Beuys foi encontrado inconsciente e semicongelado por um grupo de genuínos tártaros, que o enrolou num cobertor de feltro e o manteve aquecido com gordura animal.

Além do feltro e da gordura, Joseph Beuys incorporou outros itens pertencentes à esfera mundana, inclusive animais vivos e mortos, à sua prática artística. Vejamos. O artista realizou ao menos duas *performances* marcantes: *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965) e *Coiote*, “*Eu gosto da América e a América gosta de mim*” (1974). A primeira delas ocorreu em 1965, na galeria Schmela, situada na cidade de Düsseldorf, na

Alemanha. Calçado com sapatos cuja sola era feita de feltro e cobre, e com a cabeça besuntada com mel e folhas de ouro, Beuys caminhava pelo espaço expositivo carregando em seus braços uma lebre morta, a quem mostrava as obras expostas. Depois de certo tempo, ele sentou-se sobre um banco e conversou de forma confidencial com o animal. À distância, o público observava as ações de Beuys por meio de uma janela. A segunda *performance* foi realizada em 1974, na galeria René Block, em Nova York, nos EUA. Enrolado em feltro, o artista foi transportado, de ambulância, do aeroporto nova-iorquino, onde desembarcou, diretamente para a galeria, onde passou cinco dias enclausurado junto a um coioote texano vivo. Terminada a *performance*, ele foi levado novamente para o aeroporto.

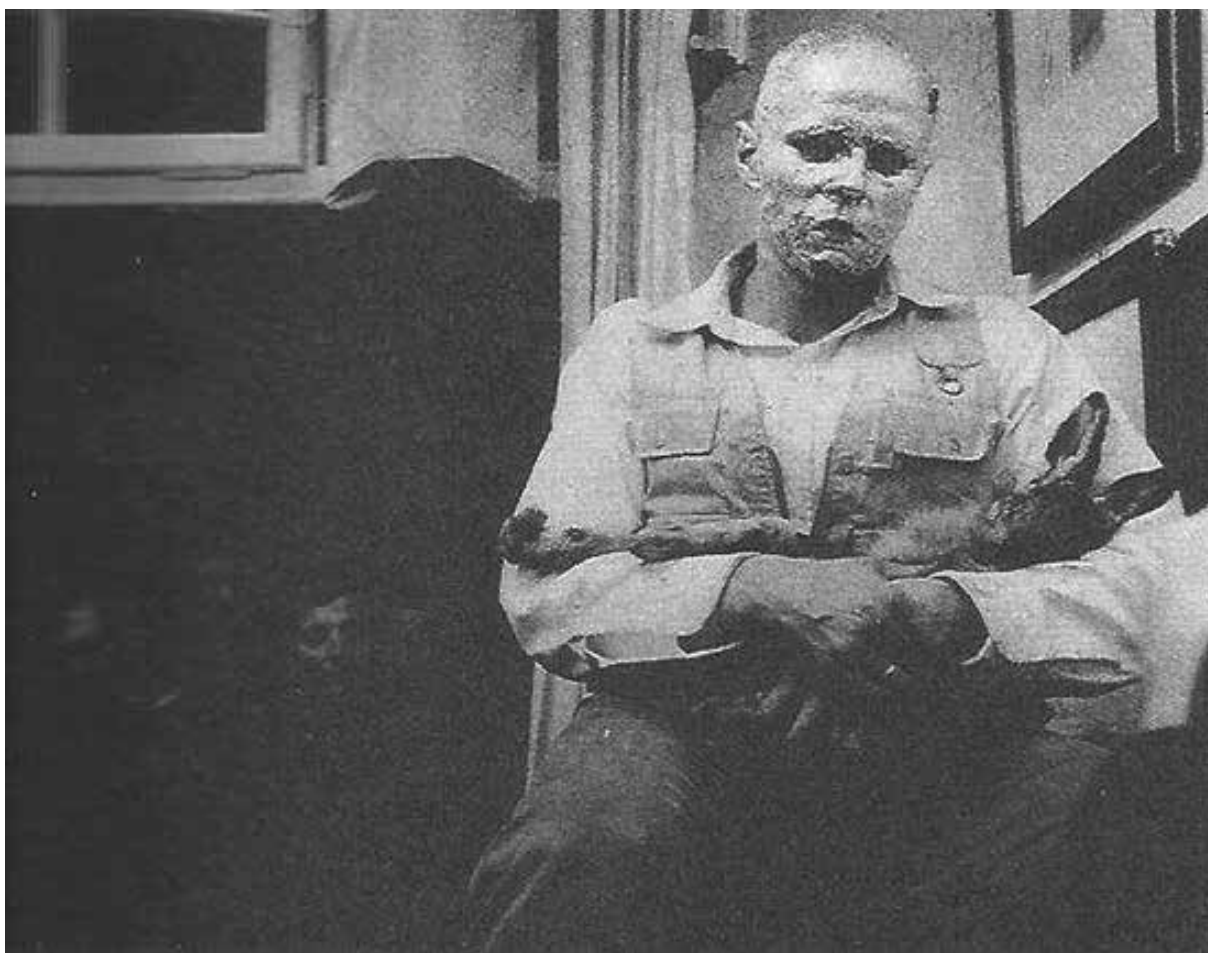


Figura 32: Joseph Beuys | *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965) | Performance.

Fonte: Archer (2012: 115).

Além de explorar suas propriedades físicas e químicas, Joseph Beuys acreditava que cada elemento do qual ele se apropriava tinha um simbolismo, um significado e, até mesmo, um poder mágico e terapêutico.

2.6 A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO E NOVAS QUESTÕES


A apropriação de objetos cotidianos e de imagens preexistentes, e seu uso na elaboração de trabalhos artísticos subverteram alguns conceitos que estavam arraigados nas belas-artes desde o Renascimento e que dificilmente podem ser tratados de forma separada: originalidade, autenticidade, gesto e autoria. De acordo com Byington (2009: 30), entre os séculos XV e XVI, os artistas ganharam um novo *status*, diferenciando-se dos artesãos: pouco a pouco, a sociedade renascentista passou a considerar que as artes visuais exigiam um trabalho prévio de ideação enquanto o artesanato se restringia a um mero trabalho manual. “O processo subtraiu progressivamente as artes figurativas – tradicionalmente, consideradas como trabalho manual e servil – do âmbito das artes mecânicas, entre as quais estavam confinadas, para incluí-las na esfera das artes liberais, fruto de exercício do pensamento do espírito, prerrogativa das classes sociais mais altas”. Essa mudança trouxe várias implicações à arte. Como visto anteriormente, o lema dos renascentistas era “imitar com invenção nova”: os artistas não deveriam se limitar a copiar os exemplos existentes (imitar) – eles também deveriam superá-los (invenção nova). Em outras palavras, os artistas deveriam lançar mão do trabalho intelectual e gestual para inventar, isto é, criar coisas originais e autênticas. Um trabalho – seja artístico, literário, científico ou de qualquer outro gênero – era considerado original e autêntico quando pensado e feito pelo próprio autor, sem a necessidade de recorrer a trabalhos já existentes. Cópias, imitações, derivações, repetições e tudo aquilo gerado por uma operação técnica sem qualquer ato ideativo eram classificados como falsos. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1994: 167).

A introdução dos conceitos de original e autêntico nas belas-artes fez que a autoria e a assinatura que comprova essa autoria ganhassem valor. “A consciência da individualidade do artista, a percepção de sua habilidade e a determinação do cliente em adquirir a obra acabaram por se materializar, na segunda metade do século [XV], na assinatura que os mestres, com renovada autoestima, introduzem nas peças” (BYINGTON, 2009: 42-43). Ao ser idealizada pela mente do artista e elaborada por seus gestos, uma obra alcançava o *status* de objeto único e singular e era revestida de uma aura. Vale lembrar que o conceito de aura foi introduzido pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1994: 170) no artigo *Pequena história da fotografia* (1931) e depois reiterado no clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936): “[Aura] É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Em outras palavras, aura “é uma conjugação específica

de espaço e tempo e que qualifica uma distância incomensurável entre espectador e obra” (MARQUES, 2007: 12). Estar diante de uma obra era como estar diante de seu autor.

O advento de tecnologias que permitiam a reprodutibilidade técnica de um trabalho fez que o original perdesse seu *status*, uma vez que se tornou mais fácil acessá-lo por meio de cópias e múltiplos. Assim como o advento de novas tecnologias, o surgimento e a consolidação da prática da apropriação também contribuíram para a revisão de certos conceitos e valores. Ao adotarem tal prática, os artistas estão tomando para si objetos ou imagens que foram produzidos por outrem. Esse “simples” ato coloca em dúvida o quarteto originalidade, autoria, autenticidade e gesto, primeiro porque os artistas arrogam-se coisas já existentes, ou seja, que não são originais; segundo porque os artistas não são os autores dos objetos e das imagens que usam para elaborar seus trabalhos; terceiro porque, muitas vezes, os artistas não manipulam nem fazem interferências nos objetos e imagens apropriados, passando-os para a esfera da arte tal como são – seu gesto sobre o objeto é restrito ou mesmo nulo.

Apesar do estabelecimento de novas formas de proceder, a originalidade, a autoria, a autenticidade e o gesto não foram extintos: eles concentram-se agora no modo como o artista elucubra seu trabalho e no modo como organiza os objetos ou imagens dos quais se apropriou. É exatamente assim que Marcel Duchamp define o *readymade*: “uma obra de arte criada não por obra da mão ou habilidade do artista, mas antes pelo seu cérebro e a sua vontade” (DUCHAMP apud MARQUES, 2007: 169). É possível aplicar essa definição a todos os trabalhos resultantes da prática da apropriação.



3 JAC LEIRNER E A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO

3.1 A PRÁTICA DA APROPRIAÇÃO COMO POÉTICA

Com o advento da arte contemporânea, a prática da apropriação tornou-se cada vez mais comum entre um número cada vez maior de artistas. No Brasil não foi diferente. Nelson Leirner (1932), cuja carreira artística teve início na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, pode ser considerado um dos primeiros artistas contemporâneos brasileiros a ter adotado o trio de procedimentos posse-uso-deslocamento.

Cinquenta anos depois de o artista francês Marcel Duchamp ter inscrito o *readymade Fonte* (1917) num concurso promovido pela Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York, Nelson Leirner enviou para o IV Salão Nacional de Brasília²⁵ duas obras: *Matéria e forma* (1966) e *Porco com presunto* (1967)²⁶. Os trabalhos consistiam, respectivamente, numa cadeira de madeira incrustada num tronco e num porco empalhado aprisionado num engradado de madeira. O artista comprou o porco empalhado de um taxidermista paulistano e, durante certo tempo, usou-o para enfeitar a sala de sua casa.



Figura 33: Nelson Leirner | *Matéria e forma* (1966) | Cadeira e tronco | 182 x 132 x 90 cm | Coleção Particular.

Fonte: <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=090>. Acesso em: 18/11/2012.



Figura 34: Nelson Leirner | *O porco* (1980) | Porco empalhado e engradado de madeira | 83 x 159 x 62 cm | Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP, Brasil).

Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/default.aspx?mn=153&c=acervo&letra=N&cd=2426>>. Acesso em 18/11/2012.

²⁵ Há divergências em relação ao nome correto do salão.

²⁶ Posteriormente, Nelson Leirner mudou o título *Porco com presunto* para *O porco*, pois o presunto que originalmente fazia parte do trabalho desapareceu durante seu transporte para Brasília.

Diferentemente do que ocorrera com o *readymade* duchampiano, *O porco* foi aceito pelo júri do salão, composto pelos críticos Clarival do Prado Valadares, Frederico Moraes, Mario Barata, Mário Pedrosa e Walter Zanini. A aceitação da referida “obra” foi o mote para que Leirner colocasse em prática uma ação que ele denominou de *Happening da crítica* (1967). Em 21 de dezembro de 1967, o artista publicou no *Jornal da Tarde* uma imagem do porco empalhado juntamente com uma nota intitulada *Qual é o critério?*. A nota trazia o seguinte texto: “O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar aos membros do júri a seguinte pergunta ‘Qual era o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?’” (LEIRNER apud FREIRE, 2006: 36-37). É interessante destacar que Leirner concluía o texto ironicamente ressaltando que “[Essa era] a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num salão” (LEIRNER apud LOPES, 2011: 35). O professor, crítico e curador brasileiro Agnaldo Farias (2011: 18-19) analisa o questionamento proposto por Nelson Leirner:

Aceito no salão, Leirner, ao invés de se contentar com o reconhecimento expresso pelo aval que o júri dava ao seu trabalho, publicou na imprensa uma carta aberta aos jurados, explicando que seu propósito ao enviar aquele porco era saber se ele era arte ou não. Um propósito dos mais cínicos, já se vê, posto que seu desejo era examinar a tautologia segundo a qual é arte tudo aquilo que os críticos – ou jurados – definem como tal, ou, ainda, a formulação igualmente tautológica segundo a qual tudo o que um artista faz é arte, do mesmo modo que arte é tudo aquilo que foi feito por um artista. Mas até um porco empalhado? Com essa questão na cabeça, Nelson Leirner questionava, por meio dos jornais, os critérios que levaram os jurados a aceitar um simples porco empalhado como arte. Mário Pedrosa, Frederico Moraes e Mario Barata responderam à provocação com cartas abertas, cujo tom variava entre o didatismo, a ironia e a irritação. Walter Zanini dirigiu uma carta pessoal ao artista, colocando-se à disposição, enquanto Clarival do Prado Valadares não se deu ao trabalho.

Além da contestação às bases que sustentavam o circuito da arte, *O porco* congregava características que voltariam a aparecer em outros trabalhos elaborados por Nelson Leirner: posse, colecionismo, uso e deslocamento de objetos cotidianos e imagens preexistentes.

Nelson Leirner, surgido no ambiente artístico paulistano no fim dos anos 50, desenvolve praticamente toda a sua obra a partir dos dois princípios [...]: apropriação e colecionismo. Desde suas *combining paintings*, do início dos anos 60 – onde reunia, num mesmo suporte, o resultado de uma pintura gestual, realizada com tinta automotiva, com a superfície plana de uma fotografia –, o artista tende a trabalhar por meio da apropriação de objetos e/ou imagens já prontos. Retirados do fluxo geral da vida (para onde caminhariam inexoravelmente rumo à destruição), Leirner os acumula, os guarda. Passado algum tempo, ele retira aqueles mesmos objetos e/ou imagens da letargia ou do estado de suspensão onde os deixara, e os coloca de novo na vida. No entanto, apesar de Leirner tirar e devolver aquilo que havia se apropriado, sua devolução não ocorre, em primeiro lugar, no mesmo ambiente neutralizado pela banalidade do cotidiano, mas sim num local socialmente aceito como hospedeiro de objetos especiais e raros: museus, galerias e centros culturais. Por outro lado, quando esse objeto ressurge nesses espaços, ele vem rearticulado com outro, e outro, e outros... Nelson Leirner, portanto, [...] trabalha com os conceitos de apropriação e coleção, mas igualmente, com aqueles de *deslocamento*. Deslocamento de matéria e deslocamento de sentido também. (CHIARELLI, 2002: 24)

É possível considerar, portanto, que Nelson Leirner fincou os alicerces para que artistas brasileiros pertencentes às gerações posteriores à sua adotassem a prática da apropriação como poética²⁷. Esse é o caso de Jac Leirner²⁸.

Nascida na cidade de São Paulo, em 1961, e formada em Artes Plásticas pela Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap), em 1984, Jac Leirner dedica-se à prática da apropriação desde os primórdios de sua carreira artística. Os três principais procedimentos que compõem tal prática – posse, uso e deslocamento de objetos cotidianos ou de imagens preexistentes²⁹ – podem ser facilmente identificados em várias séries produzidas pela artista, tais como *Os Cem* (1986-1987), *Pulmão* (1985-1987), *Nomes* (1989), *To and From* (1991), *Corpus Delicti* (1992), *Foi um Prazer* (1996) e *Adesivos* (2000)³⁰.

Para elaborar os trabalhos pertencentes não só às séries supracitadas, mas também a outras que compõem seu portfólio, Jac Leirner, por meio de uma operação física sutil, retira do fluxo da vida e toma para si objetos cotidianos tão diversos como cédulas de dinheiro, maços de cigarro, sacolas plásticas, envelopes, objetos de bordo de companhias aéreas, cartões de visita, adesivos, entre outros. Diferentemente de Marcel Duchamp, que incorporou o acaso ao seu trabalho, Leirner apropria-se de elementos cuja estética impõe-se a seu olhar ou com os quais ela mantém algum tipo de relação. O professor, crítico e curador brasileiro Tadeu Chiarelli (2002: 203-204) descreve da seguinte forma essa primeira etapa que integra o processo criativo de Leirner:

O que move inicialmente o trabalho da artista parece ser a necessidade de aprisionar objetos, retirando-os do fluxo do consumo, da vida. Leirner age como colecionadora, ou melhor, como uma arqueóloga espacial, preocupada com as tipologias de alguns objetos que a interessam pelo que eles possuem de comum entre si e pelas relações – afetivas ou não – que a artista mantém com eles. Maços de cigarro, cédulas de dinheiro, frases, sacolas plásticas, etc. Retirando-os do circuito do consumo – matando-os, por assim dizer –, numa primeira etapa, Leirner apenas os deixa em progressivo acúmulo em algum lugar do ateliê por meses, às vezes anos. Mortos porque desprovidos da função original, num certo momento, Leirner resolve vivenciá-los de novo, e aí começaria a segunda etapa de seu processo.

Uma característica que chama a atenção em Leirner é o colecionismo – que ela própria prefere denominar de acumulação, pois apenas reúne grandes quantidades do mesmo

²⁷ *Grosso modo*, poética refere-se ao modo como os artistas selecionam e combinam os elementos que integram seus trabalhos.

²⁸ Nelson Leirner é primo do pai de Jac Leirner, Adolpho. Além disso, Nelson Leirner foi professor de Jac Leirner na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), onde lecionou de 1977 a 1997.

²⁹ Os três procedimentos que compõem a prática da apropriação foram descritos no capítulo *Apropriação de objetos cotidianos e imagens preexistentes: antecedentes, definição, histórico e questões*.

³⁰ Ao longo de sua carreira, Jac Leirner dedicou-se predominantemente à produção de séries. Cada série é formada por um conjunto maior ou menor de trabalhos. A artista criou poucas obras isoladas, que não pertencem a nenhuma série. Nas palavras de Leirner (2011: 129): “Sequências, séries e repetições foram soluções que eu não pude evitar. Minha natureza é dada à organização; tendo a colocar as coisas uma depois da outra e lado a lado”.

elemento³¹. Seus trabalhos raramente são feitos com um único exemplar de um artigo. Antes de realizá-los, ela passa meses ou, até mesmo, anos coletando e guardando objetos similares que circulam em esferas diversas do cotidiano. É interessante notar que o colecionismo ronda Jac Leirner desde sua infância, pois seus pais, Fulvia e Adolpho Leirner, colecionam antiguidades e trabalhos artísticos há várias décadas, tendo constituído uma importante coleção de arte brasileira³².

No texto *O sorriso do gato* (2011), o crítico e curador brasileiro Moacir dos Anjos³³ lista três fatores que poderiam explicar a atração de Jac Leirner por coisas e materiais do dia a dia: as mudanças políticas, econômicas e sociais vividas pelo Brasil na década de 1980, quando a ditadura militar iniciada duas décadas antes estava nos seus últimos dias; o convívio de Leirner com artistas pertencentes à geração imediatamente anterior a sua, “cujas obras absorviam, com originalidade e senso crítico, os ruídos simbólicos da rua e da política” (2012: 11); e o interesse da artista pela cultura *punk*³⁴, que, na virada dos anos 1970 para os 1980, ganhou a simpatia de jovens que moravam em grandes cidades como São Paulo.

Embora seja plausível, essa explicação tem um alcance limitado, servindo predominantemente para os primeiros trabalhos realizados pela artista. Outra hipótese levantada pelo próprio Anjos (2012: 21) aparenta ser mais consistente e abrangente: Leirner arroga-se objetos que estão mais ou menos explicitamente relacionados à sua vida pessoal ou profissional.

Sacolas de museus e cartões de visita de pessoas vinculadas ao meio da arte, bem como itens de consumo distribuídos em viagens aéreas, passam a ser considerados pela artista como potencial material de trabalho somente a partir de meados da década de 1980, época em que começa a participar, com assiduidade, de exposições em partes diversas do mundo. Os adesivos, por sua vez, foram utilizados, entre muitos dos que integram sua geração, como suporte para afirmar identidades na juventude e para criar vínculos com outros em torno de preferências musicais,

³¹ Em depoimento concedido a um vídeo produzido pela Documenta Vídeo Brasil por ocasião da exposição *Osso oos*, realizada no Centro Universitário da USP – Maria Antônia em 2008 (São Paulo, SP, Brasil), Jac Leirner justifica sua preferência pelo termo acumulação: “Quanto ao colecionismo, eu sempre lido com quantidade e quantidades do mesmo. Aqui, no caso, são sacolas [a artista está diante da obra *Osso* (2008)]. Cada uma tem características formais diferenciadas. Algumas têm até um capricho gráfico e uma riqueza de cores ou materiais. Mas, no fundo, são todas sacolas plásticas. Então, não chega a ser um colecionismo já que é o mesmo e uma coisa que não tem a menor importância, uma vez que ela [a sacola] circula [...] em todos os pontos das grandes cidades”[sic]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2844&id=001458&titulo=Jac%20Leirner&auto=undefined> Acesso em: 07/10/2012.

³² Em 2007, parte da coleção foi adquirida pelo Museu de Belas Artes de Houston (Houston, EUA).

³³ Moacir dos Anjos foi o responsável pela curadoria da exposição retrospectiva *Jac Leirner*, que ocorreu entre novembro de 2011 e fevereiro de 2012 na Estação Pinacoteca (São Paulo, SP, Brasil). O texto *O sorriso do gato* integra o catálogo da exposição.

³⁴ De origem inglesa, o movimento ou a cultura *punk* reunia jovens agressivamente contrários às convenções sociais e à ordem vigente, que se manifestavam por meio de comportamento, vestuário e expressão musicais peculiares. Em entrevista a Adele Nelson, Jac Leirner (2011: 121, tradução nossa) explica como a transgressão, que ela considera como uma das principais características do *punk*, aparece em seu trabalho: “Abrir furos em notas de dinheiro, roubar objetos em aviões, fumar os materiais e mostrar as informações privadas de outras pessoas, são atitudes transgressoras”.



políticas ou estéticas. Já as notas de dinheiro eram para ela, assim como para todos que viveram sob a hiperinflação, objetos próximos e também distantes, algo que se tentava obter a todo custo e passar adiante o mais rápido possível, em todo caso um material que estava ao centro de uma situação socioeconômica que marcou profundamente seus contemporâneos.

Apesar da proximidade que a artista detém com alguns dos elementos dos quais se apropria, Anjos (2002: 21) alerta que a intenção de Jac Leirner nunca foi transformar sua biografia em obra de arte.

Não existe o desígnio, em absoluto, de traduzir simbolicamente no espaço da arte a trajetória de sua vida. Se os materiais que Jac Leirner usa na construção de seus trabalhos são elementos relacionados a seu percurso pessoal, é apenas porque a artista nutre interesse por tudo o que, apesar de banal ou corriqueiro, organiza a passagem do tempo, o deslocamento no espaço e o estabelecimento de marcos de orientação no cotidiano de qualquer um. Nesse sentido, os rastros de sua vida naquilo que faz devem ser entendidos como índices de experiências comuns a muitos, e não como afirmação narcísica de uma história particular. Ademais, de nada importaria para a artista a proximidade com os materiais escolhidos se eles não possuíssem qualidades físicas e simbólicas que a estimulassem a transformá-los em algo que não havia sido criado ainda.

Em entrevista concedida à pesquisadora venezuelana Adele Nelson (2011: 175-176, tradução nossa), a artista revela que a associação entre os materiais dos quais se apropria e sua vida não está bem resolvida: ora ela recusa essa associação, ora admite que ela exista.

Adele Nelson: Também há um elemento autobiográfico em seus materiais. Tal como os maços de cigarro provenientes de seu hábito de fumar, os cartões de visita, os materiais furtados de aviões, os envelopes, as etiquetas e as bolsas dos museus provêm de suas viagens pelo mundo da arte.

Jac Leirner: Isso é algo que me incomoda.

Adele Nelson: Por que considera o elemento autobiográfico como um problema?

Jac Leirner: Quando elejo elementos comuns, cotidianos e pré-fabricados, trato de alcançar um certo caráter anônimo através deles: o anonimato de materiais que são totalmente independentes de mim. Pertencem ao mundo. Carecem de uma identidade pessoal; estão descaracterizados. Por outro lado, eu influenciei nesses materiais. Uma embalagem de cigarros Marlboro é idêntica a todas as outras embalagens vendidas no mundo, mas fui eu quem fumou todos os cigarros para *Pulmão*. Em outras palavras, não posso evitar a primeira pessoa.

Adele Nelson: E por que você quer evitar a primeira pessoa?

Jac Leirner: Quando era jovem, eu aprendi que um narrador em primeira pessoa, em poesia, deveria permanecer em segundo plano com o fim de evitar produzir poesia de má qualidade. Aprendi como evitar a ser o centro das atenções e como alguém deve manter um perfil discreto e concentrar-se na linguagem. Eu tento evitar a narrativa em primeira pessoa, para que minha obra reflita o mundo e não a mim. E eu trabalho com qualquer coisa que passe por mim, qualquer coisa que seja transportada por qualquer pessoa, em todas as partes do mundo. É fato que eu conheci cada pessoa que me deu seu cartão de visita. Minha intenção inicial de produzir uma pura linguagem não foi possível. Depois de tudo, eu faço parte destes trabalhos, apesar de suas características mundanas. Tenho que admitir que eles são cem por cento autobiográficos, pois refletem minha experiência neste mundo de seres humanos e de todas as coisas sem importância que adoto com o objetivo de investi-las de poder, de potencializá-las.

Enfim, podemos dizer que os objetos escolhidos e arrogados por Leirner são, acima de tudo, cotidianos – eles fazem-se presentes tanto na vida da artista como na vida de outras

peessoas. São suas características simbólicas e, principalmente, físicas que os tornam matérias-primas atraentes para ela.

A segunda etapa do processo criativo de Jac Leirner consiste numa gestação meticulosa e demorada dos objetos recolhidos e acumulados para que nasçam trabalhos artísticos. Nesse momento, o colecionismo cede lugar ao pensar e ao fazer. Segundo Leirner, “90% desse processo [de realização dos trabalhos] é pensar. Pensar, pensar e pensar. Esperar que as ideias se fortaleçam, experimentar os materiais e tentar várias possibilidades”³⁵. Esse relato vai ao encontro daquela definição que Marcel Duchamp dá para o *readymade*: “uma obra de arte criada não por obra da mão ou habilidade do artista, mas antes pelo seu cérebro e a sua vontade” (DUCHAMP apud MARQUES, 2007: 169).

O nascimento dos trabalhos – e, conseqüentemente, o renascimento dos objetos que foram “mortos” quando retirados da esfera da vida – decorre, portanto, não apenas da ordenação e do manuseio das matérias-primas, como também de um estudo rigoroso de aspectos como forma, cor, peso, tamanho, textura, linearidade, horizontalidade e outros atributos formais e plásticos. Para a artista, todos os materiais possuem um potencial plástico, e sua função é identificá-lo, explorá-lo e apresentá-lo por meio de seus trabalhos: “Esses materiais me atraem, antes de mais nada [*sic*], por seu potencial plástico. Não pego simplesmente a sacola e penduro. Faço uma costura, estudo um forro de poliéster, escolho a sequência de acordo com os tons e o eixo”³⁶. Esse interesse pelos aspectos formais e plásticos das coisas banais pode ser explicado pelo fato de Leirner ter tido uma formação calcada na pintura. Não à toa a artista considera que sua “cabeça” seja de pintora – embora ela lide com tintas e pincéis esporadicamente³⁷. “[A cabeça de pintora] Vem da minha formação mesmo. Eu tenho uma formação cuja maior parte, o peso maior [...] vem diretamente da arte moderna, do tempo moderno. Nesse sentido, a pintura tem um papel bem grande”³⁸.

Aqui é possível estabelecer uma importante diferenciação entre a produção de Leirner e de Duchamp, pois, como vimos, a prática da apropriação adotada pelo artista francês concentrava-se no deslocamento e quase nada no uso dos objetos apropriados. Segundo Agnaldo

³⁵ Entrevista concedida ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, em 13 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cjUZAjfb2P0>>. Acesso em: 30/09/2012.

³⁶ Entrevista concedida ao jornalista Daniel Piza e publicada no blog *Daniel Piza – Cultura, futebol e, vá lá, política* sob o título de *Jac Leirner, depois da escuridão* (24/10/2009). Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/daniel-piza/jac-leirner-depois-da-escuridao/>>. Acesso em: 20/10/2012.

³⁷ Na retrospectiva realizada na Estação Pinacoteca, Jac Leirner trouxe a público pela primeira vez uma série de pequenas aquarelas que produziu, sobretudo, em 1982 e em 2010. Em entrevista à pesquisadora venezuelana Adele Nelson, Leirner (2011) revela que suas aquarelas, assim como seus demais trabalhos, são regidas pela quantidade e pela organização.

³⁸ Depoimento concedido a um vídeo produzido pela Documenta Vídeo Brasil por ocasião da exposição *Jac Leirner – Osso 008*, realizada em 2008 no Centro Universitário Maria Antônia – CEUMA (São Paulo, SP, Brasil). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2844&id=001458&titulo=Jac%20Leirner&auto=undefined>. Acesso em: 01/10/2012.

Farias (1999: 44), Marcel Duchamp “abriu mão de sua condição de artista, compreendido como aquele que ‘cria’ obras de arte, em troca do artista como aquele que se apropria de objetos já existentes, os *readymades*, como estratégia de provocar o colapso do meio artístico”. Apesar de ser adepta da prática da apropriação, Leirner não abdicou do fazer artístico, da poética nem de sua condição de artista.

Depois de reunidos e manuseados, os objetos cotidianos dão corpo e forma a trabalhos que guardam semelhanças com a pintura ou com a escultura – sem serem propriamente uma delas. O crítico e curador brasileiro Paulo Herkenhoff (1993: s/p) chama esse intervalo entre o recolher e o fazer de “tempo processual de depuração de qualidades até a sua depuração em arte”. Finalizados os trabalhos, a artista desloca-os pouco a pouco para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais, introduzindo-os no circuito da arte e propondo novos significados. Os objetos cotidianos que compõem os trabalhos perdem definitivamente suas funcionalidades primeiras, mas ganham novos sentidos e o *status* de arte. Certo sentido original, entretanto, ainda é mantido, fazendo que o trabalho artístico mantenha uma conexão com o mundo.

[Jac Leirner] Lança, de novo, aqueles vários objetos, agora unidos numa mesma forma – ao fluxo da vida, do consumo –, expondo-os no circuito convencional da arte convencional. Projetados de novo no mundo, submetidos a uma nova configuração, mas mantendo ainda – apesar da rigidez cadavérica – a lembrança do que foram um dia, esses objetos de Leirner desestabilizam aqueles que deles se aproximam para de fato, percebê-los: esculturas? Comentários materializados no espaço sobre a sociedade de consumo, sobre o processo inflacionário? Metáforas da situação atual? Tudo isso e nada disso porque são também aquilo que literalmente são (e Leirner faz questão de enfatizar) [...]. Objetos cujas múltiplas possibilidades de significação pulsam silenciosamente diante do olhar. Objetos que ao mesmo tempo são e não são o que parecem ser, os trabalhos de Leirner com certeza são, quase sempre, momentos poéticos puros. Ou seja, arte. (CHIARELLI, 2002: 204-205)

Nesse sentido, o crítico e curador venezuelano Ariel Jiménez (2002: 37) identifica como principal característica da obra de Leirner a ideia de circuito, de circulação, de passagem, de transmutação.

Passagem e circulação entre um território e outro, entre um saber e outro; transmutação do sentido de um objeto *em* e *por* essa passagem. Seu trabalho é, por isso mesmo, o produto de um processo pelo qual uma série de objetos é extraída de um determinado contexto para ser introduzida em outro, e para gerar, através desse ato de desvio, novas associações de ideias, outros circuitos de sentido.

Enfim, todo o processo criativo de Jac Leirner é muito bem sintetizado pelo curador brasileiro Adriano Pedrosa:

Leirner inicia sua prática coletando e acumulando um determinado artefato, quase sempre de pouco ou nenhum valor, cuja qualidade pode ser baixa, urbana, ou distintamente industrial, e

mostrando ser profundamente carregado, manipulado e descartável. A artista então passa a produzir objetos intrincados, com sua mão delicada e precisa, treinada nas questões formais da pintura e da escultura. Maços de cigarro vazios, cédulas de dinheiro, cartões de visita, adesivos, envelopes e sacolas plásticas foram extraídos e removidos de diferentes circuitos e economias. Ao tornar-se arte, o circuito original insere-se em outro, muito particular: o circuito da arte. Poder-se-ia inferir que as obras de Jac Leirner existem em um estado permanente de performance em contextos públicos ou privados dentro desse novo sistema, sendo que sua movimentação por galerias, museus, leilões, mostras, doações e aquisições é de algum modo incorporada em sua cepa conceitual e ontológica. Até mesmo a passagem do tempo e a natureza um tanto precária de alguns dos materiais são articuladas conceitualmente em tal existência. (PEDROSA apud RICCIOPPO, 2012: 223)

Em entrevista concedida ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, em 13 de dezembro de 2011³⁹, Jac Leirner afirma que seu “objetivo primeiro e único é fazer arte” e que seu “assunto é um só: a arte”. Com isso, é muito interessante e importante observar como ela explora o potencial plástico dos objetos dos quais se apropria e com quais artistas e movimentos artísticos – sejam brasileiros sejam estrangeiros – ela estabelece um diálogo. O crítico e professor ítalo-brasileiro Lorenzo Mammi (2002: 57) nota que os diálogos que Leirner institui com a História da Arte variam de acordo com os artefatos com os quais ela está lidando: “Sua linguagem muda sensivelmente, dependendo das características e das conotações dos materiais escolhidos. Na verdade, cada etapa de seu trabalho propõe novos desdobramentos. A esfera de suas referências foi se ampliando progressivamente”.

Embora esse não seja o foco primordial de Jac Leirner, não há como dissociar seus trabalhos de uma relação com o mundo. Para Anjos (2012: 9), o fio condutor e unificador dos trabalhos de Leirner é o paradoxo “estar próxima da arte e, ao mesmo tempo, do que é corriqueiro e ordinário”. “Paradoxo” refere-se, entre outras coisas, a uma “contradição”. Como visto anteriormente, a moldura e o pedestal protegiam a pintura e a escultura do ambiente que as cercava. Dentro desse contexto, era inconcebível e paradoxal que uma obra de arte fosse feita a partir de materiais não considerados artísticos ou mesmo que ela estabelecesse uma conexão com o mundo. Com o advento da arte moderna e, posteriormente, da arte contemporânea, esse contexto sofreu transformações. Por isso, podemos alegar que nem sempre o termo “paradoxo” seja o mais adequado para caracterizar a produção de Leirner nem os demais trabalhos de arte contemporânea, pois um dos principais aspectos da arte de nosso tempo é a convergência – e não a divergência – entre arte e vida. Sendo assim, a meta daqui para frente é analisar como o entrelaçamento entre a esfera artística e a mundana aparece em três trabalhos produzidos pela artista: *Os cem* (1986), *Pulmão* (1987) e *Foi um prazer (a, b, c)* (1997).

³⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cjUZAjfb2P0>>. Acesso em: 30/09/2012.

3.2 O ENTRELAÇAMENTO ENTRE ARTE E VIDA EM TRÊS TRABALHOS

3.2.1 *Os cem* (1986)

Os cem (1985-1987) foi a primeira série⁴⁰ que Jac Leirner desenvolveu por meio da prática da apropriação. Os trabalhos que compõem a referida série foram feitos com cerca de 70 mil cédulas – sendo a maioria delas de 100 cruzeiros⁴¹ – que a artista removeu do cotidiano e arrogou-se. A moeda é um dos principais símbolos de uma nação – assim como a bandeira, o hino, o brasão e a língua – e um dos mais importantes componentes da economia. As notas de 100 cruzeiros coletadas, acumuladas e usadas por Leirner eram avermelhadas e mediam 7,4 cm de altura por 15,4 cm de largura. O anverso continha o número “100”, a inscrição “Banco Central do Brasil” e a efígie de Luís Alves de Lima e Silva, mais conhecido como Duque de Caxias, comandante das tropas brasileiras durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) e patrono do Exército brasileiro. Já o seu reverso, além do centésimo numeral, trazia a inscrição “Cem cruzeiros” e a ilustração de uma espada e de uma cena de pacificação interna. Tanto no anverso como no reverso, todas as inscrições e imagens apareciam duplicadas. Um conjunto de textos e figuras foi impresso de cabeça para cima; o outro, de cabeça para baixo.



Figura 35: Cédula de 100 cruzeiros (anverso e reverso).

Fonte: <<http://www.bcb.gov.br/pre/Museu/cedulas/CR70/100b.asp?idpai=CRUZ70>>. Acesso em: 18/11/2012.

⁴⁰ A série *Os cem* foi exposta pela primeira vez entre maio e junho de 1987, na Petite Galerie (Rio de Janeiro, RJ, Brasil). O primeiro trabalho a integrar a série foi *Os cem (Roda)* (1986).

⁴¹ O cruzeiro (Cr\$) foi o padrão monetário que vigeu no Brasil entre 15 de maio de 1970 e 27 de fevereiro de 1986. Primeiramente, as cédulas de 100 cruzeiros traziam a imagem do Marechal Floriano Peixoto no anverso e do Congresso Nacional no reverso. A partir de 1981, passaram a ser emitidas com a imagem de Luís Alves de Lima e Silva, mais conhecido como Duque de Caxias, no anverso e com uma cena de pacificação interna no reverso. Em 30 de junho 1984, a cédula de 100 cruzeiros tornou-se aquela que possuía o menor valor monetário, pois as notas de 1, 5, 10 e 50 cruzeiros saíram de circulação. Padrão inicial, o cruzeiro foi substituído pelo cruzado (1986), pelo cruzado novo (1989), novamente pelo cruzeiro (1990) e pelo cruzeiro real (1993). Jac Leirner também tomou para si cédulas pertencentes a cada um desses padrões monetários que vigoraram durante o período inflacionário. Com elas, a artista elaborou as séries *Fase Azul* (1991-1998) e *Todos os cem* (1992-1998).

O colecionismo das notas e a execução da série ocorreram entre 1985 e 1987. Nesse período, o Brasil passava por um processo de hiperinflação, decorrente de decisões econômicas equivocadas que haviam sido tomadas ao longo da ditadura militar e dos primeiros anos da reabertura política. Vejamos. Em abril de 1964, uma Junta Militar promoveu um golpe de Estado, retirando o então presidente João Goulart do poder e estabelecendo uma ditadura. Os vinte e um anos durante os quais o regime militar prevaleceu podem ser divididos em três fases (CARVALHO, 2006).

A primeira fase vai de 1964 a 1968 e corresponde aos quatro anos do governo do general Castello Branco e à primeira metade do governo do general Costa e Silva. A fim de estabilizar a economia brasileira e elevar o crescimento econômico para o mesmo patamar do início da década de 1950, Castello Branco priorizou o combate da inflação e do déficit público. Isso, todavia, gerou o aumento de impostos, a elevação do preço de diversos produtos e a redução do valor dos salários.

A segunda fase vigorou de 1968 a 1974 e corresponde à segunda metade do governo de Costa e Silva e ao governo do general Emílio Garrastazu Médici. Em dezembro de 1968, Costa e Silva outorgou o Ato Institucional nº 5, que previa o fechamento do Legislativo pelo presidente da República, a suspensão dos direitos políticos e das garantias constitucionais (incluindo o *habeas-corpus*), a intervenção federal em estados e municípios e a possibilidade de o presidente decretar estado de sítio sem a autorização do Congresso Nacional. Médici não deixou por menos: censurou os meios de comunicação e intensificou a repressão e a tortura. Ao mesmo tempo em que promovia o endurecimento do regime militar, o general operava um suposto “milagre” na economia. Seguros com o modelo político e econômico adotado pelos militares, os investidores estrangeiros voltaram a apostar no Brasil. No início dos anos 1970, o país cresceu como nunca em razão do ingresso maciço de capital estrangeiro. O milagre econômico, entretanto, não foi tão milagroso assim; embora tenha beneficiado diversos setores da sociedade (governo, empresas, classe média e alta), provocou um aumento da dívida externa brasileira e das desigualdades sociais. A terceira e última fase perdurou de 1974 a 1985 e corresponde ao governo dos generais Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo. Ambos dedicaram-se a promover de forma lenta e gradual a redemocratização do país. Se, por um lado, a abertura política começava a se tornar factível, por outro, o modelo econômico brasileiro entrava em colapso. Extremamente dependente do capital estrangeiro, a economia sofreu bastante com os dois choques do petróleo, que ocorreram em 1973 e 1979. Estagnação e inflação foram os principais fatores que marcaram a economia brasileira no início da década de 1980.

O estabelecimento de um governo civil e democrático não colocou fim aos problemas econômicos. Em 1985, um representante civil – o político mineiro Tancredo Neves – foi eleito em votação indireta para assumir a Presidência da República, mas, na véspera da posse, Tancredo apresentou um problema de saúde e faleceu um mês e meio depois. O cargo de presidente foi então

ocupado pelo seu vice, José Sarney. Numa tentativa de controlar a inflação sem comprometer o crescimento, a equipe econômica de Sarney lançou o Plano Cruzado, em março de 1986. Entre outras coisas, o plano previa o congelamento dos preços pelo período de um ano, o congelamento de salários, a substituição do cruzeiro por uma nova moeda (o cruzado), o fim da correção monetária e a criação de dificuldades para a realização de operações financeiras. Nos primeiros seis meses, o Plano Cruzado foi um sucesso: a população não só passou a consumir mais como também ajudou o governo a fiscalizar o cumprimento das medidas adotadas. Passada a euforia, o plano começou a degingolar em razão de uma série de motivos: recursos que costumavam ser aplicados na caderneta de poupança passaram a ser destinados ao consumo; produtores sentiram-se desestimulados a abastecer o mercado; os preços continuavam congelados; a inflação retornou; e houve um aumento na quantidade de importações. Sarney tentou reajustar a economia com o estabelecimento de novos planos (Cruzado II, Bresser e Verão). Sem sucesso: a inflação estava totalmente descontrolada, e o país encaminhava-se para a moratória. Diante desse contexto de crise econômica e de troca de padrões monetários, a atitude de Jac Leirner de acumular dinheiro opunha-se ao que a maioria da população estava fazendo.

Retirando-as [as cédulas de 100 cruzeiros] de circulação e colecionando-as, a artista interrompia o processo, então em curso, de incessante descarte de notas. Enquanto para outros era racional não querer reter, por um tempo superior ao estritamente necessário, um meio de troca que perdia valor rápida e continuamente, Jac Leirner se viu interessada pelo desgaste do papel-moeda causado por uma frenética permuta de donos e atraída pelos desbotados tons avermelhados que enquadravam a efigie do Duque de Caxias naquelas cédulas usadas. (ANJOS, 2012: 17)

Jac Leirner deu destinações diferentes à sua coleção. Centenas de cédulas foram perfuradas e unidas umas às outras por meio de vergalhões de aço ou cabos de poliuretano, formando objetos escultóricos que ostentam o formato de roda ou de tira. Os pedacinhos de papel resultantes dos furos arredondados feitos nas notas foram colocados em caixas ou recipientes transparentes, originando obras que tinham o nome genérico de *Os cem (furos)*. Já as cédulas que traziam desenhos ou mensagens feitas à caneta ou à tinta foram classificadas e agrupadas conforme a temática de seus rabiscos e escritos, assim formando subcoleções. Cada subcoleção resultou num trabalho bidimensional, que nos remete à pintura.

No processo de construção desses objetos [rodas e tiras] – baseado na repetição quase obsessiva de uma operação de acúmulo, perfuração e ajuntamento de dinheiro –, Jac Leirner interessou-se também pelo que pessoas anônimas escreviam ou desenhavam sobre as notas de 100 cruzeiros, endereçadas a qualquer um que por acaso as pegasse. Criou, desse modo, coleções menores dentro de outra maior, de acordo com a temática das inscrições feitas com caneta ou tinta: política, amorosa, religiosa, econômica, erótica, entre outros gêneros de uma tipologia elástica. Também separou e agrupou um grupo de cédulas que reunia as intervenções que modificavam, quase sempre com humor, as feições do Duque de Caxias, patrono do exército brasileiro. Com essas diferentes coleções que se destacavam do conjunto

maior por trazerem escritos ou desenhos específicos, a artista produziu uma série de trabalhos bidimensionais que possuíam interesse composicional e pictórico, gerando atrito não somente com as marcas anonimamente feitas nas notas, mas com símbolos nelas inscritos. (ANJOS, 2012: 33)

O trabalho que selecionamos para analisarmos aqui leva o mesmo nome que batiza a série – *Os cem* – e consiste em duas tiras formadas por cerca de 40 mil cédulas de 100 cruzeiros, que receberam um pequeno furo em seu centro e foram costuradas umas às outras por meio de um cabo de poliuretano. Quando expostas, as tiras moles e pesadas são colocadas diretamente sobre o chão, sem a intermediação de um pedestal. Por seu formato e por seu modo de ser exposto, *Os cem* remete-nos ao trabalho *Alavanca* (1966)⁴², do artista minimalista norte-americano Carl Andre. Em ambas as obras, um único material – cédulas de dinheiro numa, tijolos noutra – foi colocado face a face, formando um longo objeto escultórico que é depositado sobre o piso. Ligia Canongia (2002: 15) defende, todavia, que, apesar da aparência convergente, os sentidos estrutural e conceitual do minimalismo não estão presentes nas obras de Leirner:

Na verdade, a ideia de módulo, da repetição do mesmo, da livre permutação, que havia nas séries escultóricas do minimalismo, não acontece em Jac Leirner. Existe uma aparência modular, mas não há módulo algum: [...] cada cédula de dinheiro é uma cédula outra, com cor, desgaste e *graffiti* singulares. A ordem em que são seriadas é cuidadosamente estipulada por classificações formais e subjetivas, nunca por uma ordem genérica, permutável, elementar, como a dos minimalistas.

No ensaio *A Bill of wrongs*, o curador e crítico de arte inglês Guy Brett (2005: 255-256) descreve seu primeiro contato com *Os cem*.

Primeiro achei que o trabalho de Jac Leirner fosse uma escultura. Levantei uma de suas longas cordas do chão. A forma, a ocupação no espaço, a plasticidade. Mas não: era feita de cédulas bancárias, milhares, talvez dezenas de milhares, cerzidas em uma corrente. Sua cor indescritível, seu desajeito, sua imundície. O objeto se tornara imensamente pesado, sem vida, uma parábola da inércia. Imediatamente óbvio para um brasileiro, mas para mim apenas mais tarde: eram notas de Cr\$100,00, em vias de extinção, tornadas sem valor pela inflação galopante. De súbito, percebi que estava em um fascinante e provocativo espaço fronteiro do pensamento e do questionamento. De fato, aquele era um objeto estranho. Por que havia sido criado? A que lugar pertencia realmente? Ele ridicularizava o formalismo escultural e, no entanto, sua força como signo, como revelação de uma realidade social e humana, era inseparável de sua massa escultural. O “choque” iluminador havia sido alcançado não pela referência, pela descrição ou pela narrativa “sobre”, mas simplesmente pelo acúmulo, pela reunião, em um único local, de coisas normalmente dispersas no tempo e no espaço. O objeto que se assemelhava a uma corda parecia a corporificação de um *insight*, uma ação combinando material e pensamento, de um tipo que apenas um artista “visual” pode fazer.

⁴¹ Vide imagem do trabalho *Alavanca* (1966) no capítulo *Apropriação de objetos cotidianos e imagens preexistentes: antecedentes, definição, histórico e questões* (página 59).



Figura 36: Jac Leirner | *Os cem* (1986) | Notas de cem cruzeiro e corda de poliuretano | Dimensões variáveis | Coleção particular.
Fonte: Brett (2005: 254).

A descrição feita por Brett mostra-nos que *Os cem* está na fronteira entre a arte e a vida. De longe, o trabalho apresenta-se como uma escultura. De perto, ele revela que sua matéria-prima não é um elemento clássico, mas um objeto cotidiano: o papel-moeda. De longe, o trabalho é materialidade e plasticidade; de perto, é um registro da economia brasileira na década de 1980 e, mais do que isso, é o próprio dinheiro. De longe, arte; de perto, vida.

Retiradas de circulação e ressignificadas, essas notas são registros, portanto, de um valor que já não possuem. Destituídas do poder, anteriormente inequívoco, de conter, em sua múltipla e instantânea aceitabilidade, “um repertório de futuros possíveis”, aquelas cédulas são pouco mais que memória de um acerto social que não mais vigora. Avesso da ruína dessas notas, o corpo da arte impõe, entretanto, no esgarço papel-moeda, sua presença feita da morte simbólica do que mensura seu próprio valor de troca. É crucial sublinhar, contudo, que os trabalhos dessa série não são meros *comentários* sobre a situação em que uma das instituições que cimentam laços em sociedade mercantis – a moeda – se desfaz. Mas certo é dizer que elas *expõem* em sua materialidade, a dissolução de alguns dos vínculos que mantém coesa uma sociedade. Afinal, como afirma Paul Klee, um dos artistas que Jac Leirner mais preza, a arte “não produz o visível, mas torna visível”. (ANJOS, 2012: 19 e 21)

Três aspectos relacionados ao trabalho merecem atenção. Primeiro: a apropriação e o uso do papel-moeda como matéria-prima. O dinheiro é, por excelência, um objeto de troca. Ao coletar e colecionar os objetos cotidianos com os quais trabalha, Jac Leirner desguarnece-os de sua função prática original. No caso das notas de 100 cruzeiros, essa interferência da artista acabou sendo mínima: o próprio dinheiro perderia sua função e também seu valor em razão da inflação galopante e do estabelecimento de um novo padrão monetário.

Em vários de seus trabalhos, Jac Leirner parece pôr em marcha uma operação de esvaziamento – total ou parcial – daquilo que mais caracteriza o material que utiliza. Operação que é física e igualmente simbólica, fazendo com que as matérias-primas que escolhe possam acolher outros sentidos além do que originalmente tinham. [...] É nos trabalhos realizados com cédulas de dinheiro, porém, que esse processo fica mais evidente, dadas a clareza com que ele ali se desenrola e a centralidade que a matéria usada possui na dinâmica da vida comum. (ANJOS, 2012: 17)

Vale lembrar que Leirner não foi a primeira artista brasileira a usar papel-moeda como matéria-prima. Cildo Meireles (1948), por exemplo, já havia feito isso em *Quem matou Herzog?* (1975), trabalho pertencente à série *Projeto Cédula*, integrante de um projeto maior denominado *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1976). Um dos acontecimentos que mais repercutiram durante a ditadura militar foi a morte do jornalista iugoslavo naturalizado brasileiro Wladimir Herzog. Em 24 de outubro de 1975, Herzog cumpriu uma determinação dos militares e compareceu ao Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) de São Paulo para prestar esclarecimentos acerca de sua ligação com o Partido Comunista Brasileira (PCB). No dia seguinte, o jornalista apareceu morto numa das celas do destacamento. Os militares declararam que ele havia se enforcado com um cinto. Diante das inverossimilhanças presentes na versão oficial e do relato de outros presos políticos, chegou-se ao consenso de que Wladimir Herzog não havia se suicidado, mas, sim, morrido em decorrência de tortura.

Para fazer *Quem matou Herzog?*, Cildo Meireles partiu primeiramente de uma ideia: contestar a ditadura militar – e, mais especificamente, sua versão dada para a morte do jornalista – de modo que tal contestação alcançasse e desconcertasse o maior número possível de brasileiros, sem que fosse detectada pela censura. Em seguida, o artista projetou o melhor modo de colocar sua ideia em prática: apoderou-se de um punhado de cédulas de um cruzeiro; aproveitando-se do costume popular de rabiscar no papel-moeda, usou uma matriz de borracha para carimbar nas cédulas a provocativa pergunta “Quem matou Herzog?”; e recolocou as notas em circulação, a fim de que a pergunta fosse lida por aqueles que as recebessem e as manuseassem. Como algo que ninguém guardaria ou destruiria, o dinheiro revelou-se uma excelente matéria-prima para fazer arte e afrontar o regime vigente.



Figura 37: Cildo Meireles | *Quem matou Herzog?* (1975) | Carimbo de borracha sobre cédulas | 6,5 x 15 cm | Instituto Inhotim (Brumadinho, MG, Brasil).
Fonte: <http://www.inhotim.org.br/img/65ad29564997968b9310066043f792d4_0.jpg>. Acesso em: 19/11/2012.

Segundo: seu título. Indubitavelmente, o nome *Os cem* faz menção direta às cédulas de 100 cruzeiros. Mas como bem observa Guy Brett (2005), o numeral “cem” guarda semelhanças formais e sonoras com advérbio “sem” (paronomásia). “Sem” indica ausência, exclusão, falta, privação. Em razão da inflação e dos demais problemas que afetavam a economia em meados da década de 1980, parte significativa da população brasileira padecia justamente de ausência, exclusão, falta e privação material.

Terceiro: o valor do papel-moeda. Ao serem pinçadas da esfera da vida e usadas como matéria-prima, as cédulas de 100 cruzeiros perdiam seu valor inerente, mas, ao serem deslocadas para espaços especializados em arte como um trabalho artístico, elas ganhavam um novo valor monetário – que poderia, até mesmo, ser superior ao seu valor original.

3.2.2 *Pulmão* (1987)

*Pulmão*⁴³ (1987) foi a série que Jac Leirner trouxe a público imediatamente após *Os cem*. Aqui, as 70 mil cédulas de dinheiro deram lugar a 1.200 maços de cigarro Marlboro, cujo conteúdo foi consumido pela própria artista ao longo de três anos. Leirner desmembrou a embalagem dos maços e criou objetos escultóricos com cada uma de suas partes: o invólucro de celofane que embalava o maço, o lacre também feito de celofane que servia para abrir o invólucro, o pacote vermelho e branco que caracterizava a referida marca, o papel metalizado que envolvia internamente os cigarros e o selo em que o preço do produto era registrado. Embora os cigarros contidos nos maços não tenham servido de matéria-prima para Jac Leirner, Lorenzo Mammi (2002: 58) lembra que “Até a fumaça era evocada [na série], mediante as chapas radiográficas dos pulmões em que ela [a fumaça] penetrou e se depositou no correr dos anos”. Além dos objetos escultóricos, a artista incorporou à série duas radiografias de seus pulmões, tiradas com três anos de intervalo.

Para elaborar os objetos escultóricos pertencentes a *Pulmão*, Jac Leirner levou em consideração a “natureza” de cada material. Moacir dos Anjos (2012: 21) observa que Leirner tomou os maços de cigarro como matéria-prima não por manter uma relação orgânica com eles, mas por enxergar neles um potencial plástico; potencial que a artista explorava e estudava toda vez que os manuseava – o que, pelo fato de ser fumante, ocorria com certa frequência.

Apesar da evidente ligação orgânica que possui com o material usado, o que moveu Jac Leirner na produção desses trabalhos foi a percepção de múltiplas potencialidades construtivas contidas numa mera embalagem de cigarros, alimentada pelo prolongado e íntimo manuseio dessas pequenas caixas e pelo estudo interessado das qualidades físicas de seus componentes,

⁴³ A série *Pulmão* foi apresentada pela primeira vez entre outubro e novembro de 1987, na Galeria Millan (São Paulo, SP, Brasil).

tais como peso, tamanho, forma e espessura. Também a atraiu, é razoável supor, na escolha do fumo como plataforma de desenvolvimento de um conjunto de trabalhos, a repetição gestual que existe no ato de fumar, a qual evoca a ideia de serialidade contida em quase toda sua produção.

Como visto anteriormente, Anjos (2012) acredita que a artista costuma colocar em prática uma operação de esvaziamento – seja total seja parcial – daquilo que mais caracteriza os materiais com os quais trabalha. Para ele, esse processo aparece com mais veemência em *Os cem*, pois o dinheiro usado na construção da série perdeu simultaneamente sua função, seu valor e seu sentido. É possível alegar que certa operação de esvaziamento também se faz presente em *Pulmão* – e em dose dupla. Primeiro, a artista consumiu todos os 20 cigarros que compunham cada um dos 1.200 maços, deixando suas embalagens completamente vazias. Depois, desmembrou cada uma delas, limando sua existência.

Dono de uma tabacaria e de um fábrica de cigarros em Londres (Inglaterra), o empresário inglês Philip Morris criou a marca de cigarros Marlboro em 1847. Para batizar a marca, Morris inspirou-se no nome da rua onde ficava situada sua fábrica – Great Marlborough Street. Ao longo do século XX, a referida marca de cigarros tornar-se-ia uma das mais conhecidas em todo o mundo. Sua embalagem é dominada por duas cores: vermelha e branca. A cor vermelha aparece predominantemente na parte superior, preenchendo um desenho cujo formato é parecido ao da letra W. A cor branca, por sua vez, toma conta do restante da caixa. No topo da embalagem, há a inscrição “*Filter cigarettes*” [“Cigarros com filtro”]. No meio, um brasão dourado e a marca “Marlboro” escrita em preto com uma tipografia peculiar. Na base, há a inscrição “*20 class A cigarettes*” [“20 cigarros com filtro”] e uma estreita faixa vermelha. Diferentemente do papel-moeda, essas embalagens podem ser classificadas como sucata, como um material pobre, assim como aqueles usados pelos artistas que integravam a arte *povera*.



Figura 38: Maço de cigarro Marlboro.

Fonte: <<https://www.marlboro.com/>>. Acesso em: 19/11/2012.

Pulmão (1987) é um dos trabalhos que integra a série homônima. Foi feito com a fita de celofane que mantém os maços de cigarro fechados. Jac Leirner amarrou os lacres uns aos outros com nós, formando uma massa mole e amorfa, que foi pregada à parede. Em entrevista concedida a Adele Nelson, Leirner (2011: 127, tradução nossa) revela que esse era o único procedimento que cabia adotar com as fitas de celofane.

Adele Nelson: [...] Como você chegou à forma para a obra composta por fitas de celofane?
 Jac Leirner: O que poderia ser feito com uma fita de celofane mínima? É tão reduzida. Como eu podia fazer para que ela se convertesse em algo do nada? Neste caso, a única possibilidade eram os nós.



Figura 39: Jac Leirner | *Pulmão* (1987) | Fitas de celofane | Dimensões variáveis | Coleção particular.
Fonte: Brett (2005: 256).

Por um lado, o formato de *Pulmão* lembra o próprio pulmão humano, órgão pertencente ao sistema respiratório que é responsável pelas trocas gasosas, fornecendo oxigênio para o organismo e eliminando o gás carbônico por ele produzido. Identificamos aqui uma ironia: a representação de um pulmão, órgão do corpo humano mais afetado pelo tabagismo, é elaborada com fitas de celofane que fecham maços de cigarro. Por outro lado, a aparência do referido trabalho remete-nos a *Droguinhas* (1966), série de estruturas frágeis e efêmeras elaboradas pela artista suíça Mira Schendel (1919-1988)⁴⁴ com papel de arroz retorcido e trançado. Guy Brett (2005: 182) revela como Schendel criou a série acima mencionada.

⁴⁴ Mira Schendel radicou-se no Brasil em 1949.

Em certo momento, Mira pegou as folhas de papel arroz que usava em seus desenhos, enrolou-as e emaranhou-as, formando um denso objeto nuclear ou celular sem precedentes. “Comecei um novo trabalho”, ela me escreveu em 1965, “talvez mais importante para mim que qualquer trabalho anterior. ‘Escultura’ no mesmo papel arroz dos desenhos. Algo tecnicamente primário e muito fácil. De um ponto de vista ocidental, essas ‘esculturas’ (que palavra sem sentido!) podem ser vistas sob a perspectiva de uma fenomenologia do ser e do ter. De um ponto de vista oriental, bem, estão relacionadas ao zen [...]. [Meu novo trabalho] está em franca oposição ao ‘permanente’ e ao ‘possível’”.

Jac Leirner (2011: 127, tradução nossa) revela, todavia, que só tomou conhecimento de *Droguinhas* depois de já ter começado a conceber seu trabalho.

Adele Nelson: Quando estava fazendo-o [o trabalho *Pulmão*], já sabia dos nós em papel japonês de Mira Schendel em suas *Droguinhas* (1964-1966)?

Jac Leirner: Eu já o estava fazendo [o trabalho] quando vi no jornal uma reprodução de uma bela e espessa *Droguinhas*. [...] Já era tarde.



Figura 40: Mira Schendel | *Sem título* (1966) | Série *Droguinhas* | Folhas de arroz retorcidas e trançadas | Dimensões variáveis | Coleção particular.
Fonte: Brett (2005: 178).

Assim como acontece em *Os cem*, *Pulmão* também traz um limite bastante tênue entre a arte e a vida. À distância, o espectador enxerga um objeto tridimensional que não pode ser classificado nem como pintura nem como escultura. Próximo, descobre que aquele objeto de classificação indefinida é feito com fitas de celofane, mas não são fitas de celofane quaisquer – são provenientes de maços de cigarro. Anjos (2012: 23) identifica aqui um paradoxo entre arte e vida.

Cada um desses objetos [pertencentes à série *Pulmão*] resulta de uma solução construtiva escolhida (entre outras possíveis) diante de um material longamente estudado pela artista em função de seu vício de fumar. Se o título do agrupamento deles – *Pulmão* – faz referência ao “lugar” para onde foi tudo que havia naquelas embalagens e traz um indissociável traço biográfico, não há nele qualquer sugestão de que os trabalhos devam ser entendidos como comentários pessoais sobre o tabagismo. Não há, em qualquer dessas criações, algo que possa ser entendido como celebração ou,

alternativamente, como rejeição ao fumo. Não são, além disso, trabalhos *sobre* qualquer aspecto do costume de fumar. Apenas evocam, pela quantidade das embalagens utilizadas, pelo acúmulo seriado de cada elemento usado e pela ausência dos cigarros, a compulsão desse hábito. Por fim, e como em outras séries, o que esse grupo de trabalhos faz é reapresentar um grupo do cotidiano a partir de um olhar que enxerga nele algo mais que o signo de um costume social. Um olhar que vê os maços vazios de cigarro em função de um conhecimento e de um apreço pela história da arte, tecendo conexões entre o que constrói com ele e aquilo que artistas como Eva Hesse, Donald Judd, Mira Schendel e mais outros fizeram no passado em contextos diversos. Com *Pulmão*, Jac Leirner de novo sugere o paradoxo como principal motor de sua produção.

3.2.3 *Foi um prazer (a, b, c) (1997)*

A série *Foi um prazer* (1986-1997) abrange trabalhos feitos com cartões de visita. Acumulados desde meados da década de 1980, os cartões trazem, sobretudo, informações de pessoas vinculadas ao circuito da arte – artistas, curadores, críticos, diretores de museus, galeristas, colecionadores, entre outros – com as quais Jac Leirner passou a ter contato mais ou menos estrito e frequente conforme sua carreira progredia. Moacir dos Anjos (2011: 33) considera os cartões de visita “testemunhas tão eloquentes de sua [de Jac Leirner] imersão nesse ambiente [artístico] quanto eram os cartões de embarque de viagens aéreas utilizados na série *Corpus Delicti*”⁴⁵. Nesse sentido, a apropriação e a acumulação de cartões de visita ocorriam na medida em que a artista conhecia novas pessoas e trocava cartões de visita com elas.

Embora a coleção de cartões tenha sido iniciada paralelamente à de cédulas de dinheiro e à de maços de cigarro, foi só no final dos anos 1990 que Jac Leirner trouxe *Foi um prazer* à luz. Em 1997, trabalhos pertencentes à série foram exibidos em três ocasiões distintas: doze deles compuseram a exposição individual *Nice to meet you [Foi um prazer conhecê-lo]*, realizada na Galerie Lelong (Nova York, EUA); outros doze foram apresentados na mostra solo *Foi um prazer*, que ocupou o espaço expositivo da Galeria Camargo Vilaça (São Paulo, SP, Brasil); e quatro participaram da 47ª Bienal de Veneza (Veneza, Itália).

No texto que escreveu para o catálogo que acompanhava a mostra veneziana, Lorenzo Mammi (2002: 62-63) compara as qualidades dos cartões de visita àquelas apresentadas por outros objetos usados pela artista: “Os cartões de visita de *Foi um prazer* [...] não possuem a intimidade calorosa das cartas, mas também não compartilham a extroversão anódina das sacolas, ou a seca precisão das etiquetas. São expressões de relações polidas, agradáveis, fortemente codificadas”. É interessante observar que, assim como a cédula de dinheiro, o

⁴⁵ Os trabalhos pertencentes à série *Corpus Delicti* (1992-2001) foram feitos a partir de passagens aéreas e cartões de embarque, além de objetos que Jac Leirner pegou ou furtou de dentro de aviões de linha: cinzeiros, guardanapos, cobertores, louças, talheres, fones de ouvido, *nécessaires*, sacos para enjoo, entre outros. Na maioria das vezes, Leirner recolhia e furtava esses objetos quando realizava viagens de caráter profissional.

cartão de visita é um objeto de permuta: ao se conhecerem, as pessoas trocam cartões de visita, confiando umas as outras seus dados pessoais ou profissionais.

Cada obra é constituída por um conjunto determinado de cartões, selecionados e agrupados em razão de algum aspecto gráfico que compartilham em preponderância (cores, linhas, tipografia, tamanho, presença de logotipo, entre outros) ou, ao contrário, por não possuírem nenhuma característica comum imediatamente visível. Em outras palavras, em *Foi um prazer*, Jac Leirner mais uma vez explorou as potencialidades plásticas e formais dos objetos que tomou para si e colocou em evidência sua “cabeça de pintora”, ilustrando, assim, a afirmação feita pelo curador venezuelano Ariel Jiménez (2002: 41): “Jac Leirner é, no fundo, uma pintora que ampliou sua paleta, que a diversificou até fazê-la abarcar o imenso espectro de possibilidades plásticas que a indústria gráfica contemporânea oferece, unindo em um todo significativo a forma, a cor, a textura e o sentido de seus materiais”.

Feitos a seleção e o agrupamento, Leirner envolveu cada cartão em placas de acrílico. Depois, ela arranjou-os de forma não aleatória sobre uma madeira colocada em cima de uma estrutura de alumínio, dispendo-os lado a lado de modo a formarem uma estreita e comprida linha horizontal. Anjos (2012: 33) descreve o modo como a artista elaborou esses trabalhos.

Após um período longo de ponderação sobre que uso dar a um material tão carregado de informações e simbolismos, [Jac Leirner] decide-se por constituir subcoleções em função dos atributos formais dos cartões: sua direção (vertical ou horizontal), tipos de fontes usadas, cores em que as palavras foram impressas, formatos das logomarcas que traziam, entre outras características. Grupos de cartões com propriedades afins foram em seguida fixados lado a lado sobre superfícies rígidas e estreitas, criando linhas horizontais presas à parede que atraem o olho, de início e de longe, por suas qualidades gráficas.

Embora a elaboração dos trabalhos seja conduzida predominantemente pelos aspectos gráficos dos cartões de visita, Jac Leirner também acaba por colocar em relação e expor as informações ali contidas. Representadas por seus cartões de visita, pessoas distintas ficam próximas uma das outras, e, ao deslocar os trabalhos para o espaço expositivo, a artista traz a público informações privadas que lhe foram confiadas. Num primeiro momento, ela permite que uma pessoa comum tenha acesso a esses dados privilegiados e penetre, mesmo que rapidamente, no restrito circuito da arte. Mas, com o passar do tempo, esses mesmos dados vão perdendo seu sentido, pois, como bem observa Anjos (2012: 33), as pessoas mudam de emprego, aposentam-se ou morrem.

Quando olhados de mais perto, contudo, revelava-se que cada ajuntamento trazia nomes de profissionais atuantes no campo da arte agrupados por critérios estranhos às suas atividades, expondo seus dados individuais e colocando-os, simbolicamente, na companhia de quem

talvez jamais viessem a ser próximos de fato. Todavia, e em analogia ao que sucedeu aos nomes das companhias aéreas, com o passar dos anos a associação que podia ser feita entre os nomes lidos nos cartões de visita e as funções que as pessoas desempenhavam no meio foi-se enfraquecendo cada vez mais, quer por mudanças de locais de emprego, aposentadorias ou mesmo mortes. Mais e mais, também a série *Foi um prazer* se modifica, tornando-se algo além daquilo que desperta o interesse por suas qualidades estéticas ou pela sugestão de singulares vizinhanças: transforma-se em um inventário profissional de uma época que já não existe, produzindo sentidos que não possuía quando foi realizada. Ao lado de consumir intensivamente o tempo enquanto é produzida – e exibir isso em cada trabalho executado –, a obra da artista marca, de outras formas, a sua inexorável passagem.

É válido salientar que, ao intitular a série com uma frase normalmente usada quando uma pessoa conhece ou encontra outra, Jac Leirner (2011: 174, tradução nossa) quis, simultaneamente, colocar em xeque o caráter das relações pessoais e ressaltar o contentamento que sente com sua profissão: “O título *Foi um prazer* [...] é irônico: a maioria dos encontros carece de prazer, mas há prazer em realizar uma obra de arte. *Foi um prazer* reflete uma realidade mediante a repetição de uma frase onipresente e os cartões de visita que todo mundo tem”.

O trabalho *Foi um prazer (a, b, c)* (1997) é constituído por doze cartões de visita que possuem praticamente as mesmas dimensões – cinco centímetros de altura por nove centímetros de comprimento. Os três primeiros cartões trazem em destaque e em sequência as letras A, B e C. Os oito cartões seguintes possuem sobressalentes siglas formadas por três letras: MBA, IBM, ICP, BBC, BRT, ASS, ICI e ICA. Essas siglas representam nomes de empresas e entidades, tais como: International Business Machine (IBM), Internacional Center of Photography (ICM), British Broadcasting Corporation (BBC) e The Institute of Contemporary Art (ICA). É interessante notar que em todas as siglas há a letra “A”, “B” ou “C”, ou seja, as letras presentes nos três primeiros cartões. O último cartão, por sua vez, não apresenta uma sigla, mas, sim, uma palavra formada por três letras: *art* [arte].



Figura 41: Jac Leirner | *Foi um prazer (a,b,c)* (1997) | Cartões profissionais, alumínio, acrílico e madeira | 6 x 107 cm | Solomon R. Guggenheim Museum (Nova York, EUA).

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2002: 72).

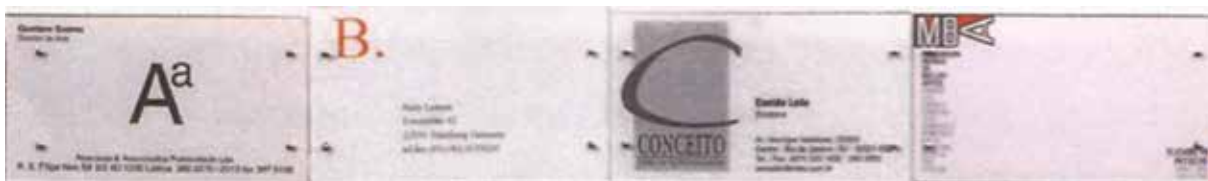


Figura 42: Jac Leirner | *Foi um prazer (a,b,c)* (1997) – Detalhe 1 | Cartões profissionais, alumínio, acrílico e madeira | 6 x 107 cm | Solomon R. Guggenheim Museum (Nova York, EUA).

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2002: 72).



Figura 43: Jac Leirner | *Foi um prazer (a,b,c)* (1997) - Detalhe 2 | Cartões profissionais, alumínio, acrílico e madeira | 6 x 107 cm | Solomon R. Guggenheim Museum (Nova York, EUA).

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2002: 72).



Figura 44: Jac Leirner | *Foi um prazer (a,b,c)* (1997) - Detalhe 3 | Cartões profissionais, alumínio, acrílico e madeira | 6 x 107 cm | Solomon R. Guggenheim Museum (Nova York, EUA).

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2002: 72).

Dentre os doze cartões de visita, ao menos três apresentam aspectos inusitados: as informações impressas no cartão com a sigla ASS estão escritas numa língua oriental; no cartão com a sigla ICI, há um número de telefone e um número de fax escritos à caneta; e o cartão com a sigla ICA contém as inscrições “*Jac Leirner has membership privileges through 01/29/2092*” [“Jac Leirner possui privilégios de sócia até 29/01/2092”] e “*lifetime artist*” [“artista vitalícia”]. Isso nos mostra que, apesar de serializados, cada cartão guarda sua individualidade tal como apontado por Ligia Canongia (2002: 15):

Em Leirner, o que é reproduzido, o que é repetido, reserva, absurdamente, uma identidade. Os cartões de visita de diretores de museus, de críticos e galeristas que acumulou durante anos, apesar de dispostos em série, apesar da desvalorização de cada um, incluídos assim nesse conjunto linear, não deixam de ser cartões individualizados, de seres autônomos: são coisa e persona, simultaneamente.

Por seus materiais (cartões de visita e placas de acrílico) e por suas características formais, a série *Foi um prazer* e, mais especificamente, o trabalho *Foi um prazer (a, b, c)* remetem-nos novamente à Mira Schendel. Entre 1964 e 1966, a artista suíça investigou amplamente as qualidades e as espacialidades de letras e símbolos gráficos, desenhando-os sobre papéis transparentes, e, a partir de 1968, ela passou a usar lâminas de acrílico em seus trabalhos, explorando uma característica inerente a esse material: a transparência.

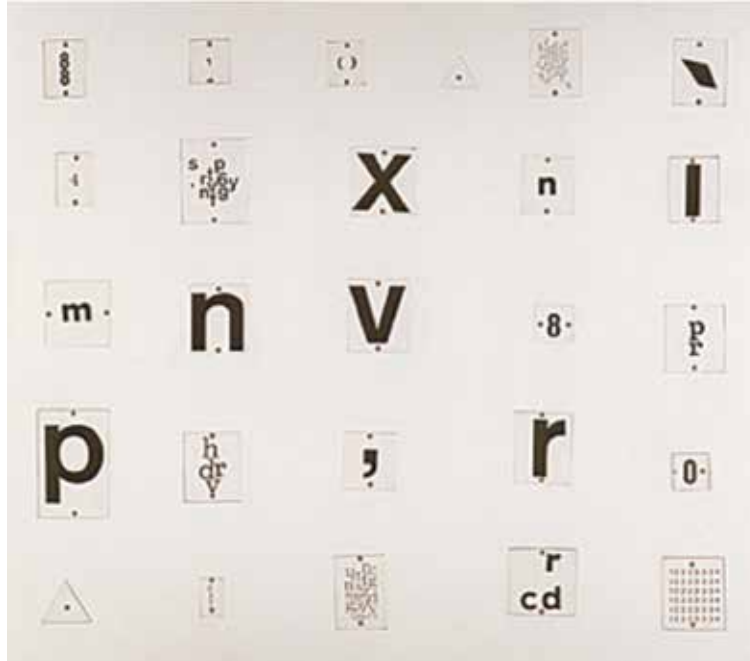


Figura 45: Mira Schendel | *Sem título (Toquinho)* (1973) | Letra set sobre blocos de acrílico montados sobre placas de acrílicos | 50 x 56,5 x 1,4 cm | Coleção particular.

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=17&cont_acao=3&cd_verbete=2814>. Acesso em: 19/11/2012.

Em *Foi um prazer*, o liminar entre a arte e a vida está no jogo produzido pela dupla formada por aspectos gráficos e informações. Ao avistar um dos trabalhos pertencentes à série, o espectador provavelmente se imagina diante de uma sutil pintura. Ao chegar perto, todavia, percebe-se de frente para um alinhamento de cartões de visita, que revelam aspectos gráficos peculiares, além de informações atuais ou passadas de um grupo de pessoas.

The background of the page is a warm-toned, orange-tinted photograph of a school hallway. The hallway is lined with bulletin boards on the right side, which are covered in various papers, photos, and notices. Several students are seen walking or standing in the hallway, some looking at the bulletin boards. The floor is highly reflective, creating clear reflections of the students and the bulletin boards. The overall atmosphere is busy and educational.

4

CONSIDERAÇÕES FINAIS





Na segunda metade do século XX, a arte moderna foi sucedida pela arte contemporânea. Para o filósofo norte-americano Arthur Danto (2006), essa sucessão não ocorreu abruptamente, mas de forma paulatina e sem um marco fundador. Já a professora de filosofia e artista plástica francesa Anne Cauquelin (2005) afirma de forma mais categórica que houve, sim, uma ruptura entre modernidade e contemporaneidade. A substituição do regime de consumo pelo regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005) e o fim das utopias (SANTAELLA, 2009) são dois fatores que ajudam a explicar o florescimento da arte contemporânea. É válido salientar que já havia indícios da contemporaneidade na modernidade (CAUQUELIN, 2005): apesar de serem tidos como artistas modernos, o francês Marcel Duchamp (1887-1968) e o norte-americano Andy Warhol (1928-1987) criaram conceitos e adotaram práticas que hoje poderiam ser classificadas como contemporâneas.

Embora ainda necessite de uma definição mais precisa, a arte de nosso tempo tem por características a abdicação dos critérios estéticos; a aceitação da multiplicidade de estilos; formas, práticas e programas; a interdisciplinaridade; a polifonia; a contaminação de linguagens; e, sobretudo, o entrelaçamento com a vida. Como os artistas dos dias atuais sentem-se livres para fazer aquilo que desejam, para quaisquer finalidades que desejam ou mesmo sem nenhuma finalidade, a arte contemporânea assume formas e nomes diversos.

Dentre as inúmeras possibilidades da arte contemporânea, debruçamo-nos ao longo desta pesquisa sobre a apropriação, prática que evidencia o entrelaçamento da arte com a vida. A prática da apropriação engloba ao menos três procedimentos: posse de objetos cotidianos ou imagens preexistentes; utilização desses objetos e imagens na elaboração de trabalhos artísticos; e deslocamento desses trabalhos para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais.

É importante sublinhar que a apropriação entendida de forma ampla como “o ato ou o efeito de apropriar-se de algo” é inerente à criação artística, pois os trabalhos de arte não surgem do “nada”, mas de uma combinação de *insights*, apropriações, procedimentos e reflexões. Esse tipo de apropriar-se pode ser identificado com clareza nas artes medieval, renascentista e moderna.

Já a apropriação entendida especificamente como posse, uso e deslocamento de objetos cotidianos e de imagens preexistentes remonta ao início do século XX, tendo sido adotada pioneiramente pelas vanguardas europeias – especialmente, pelo cubismo e pelo surrealismo – e por artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963), Marcel Duchamp, Kurt Schwitters (1887-1948), Salvador Dalí (1904-1989) e Méret Oppenheim (1913-1985). Duchamp merece destaque, pois foi responsável pela elaboração do conceito de *readymade*, que se refere ao deslocamento de objetos industrializados tal como são para o mundo artístico. O trabalho de Duchamp colocou que xeque valores que, durante séculos, regeram a arte e contribuiu enormemente para o advento da arte contemporânea, reverberando até os dias atuais.

As vanguardas europeias e os artistas supracitados abriram caminho para que a apropriação de objetos cotidianos e de imagens preexistentes se expandisse e se consolidasse a partir da segunda metade do século XX. Nos EUA, a prática da apropriação fez parte da poética de artistas como Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), David Smith (1906-1965) e Andy Warhol, além de ter marcado presença em movimentos como a arte pop, o minimalismo e o apropriação. Já na Europa, a posse, o uso e o deslocamento de elementos rotineiros integraram a arte *povera*, o novo realismo e o trabalho do multiartista alemão Joseph Beuys (1921-1986).

Dois pontos chamam a atenção. Primeiro: o termo “apropriação” só foi efetivamente moldado como conceito e incorporado ao vocabulário de historiadores e críticos de arte na década de 1970. Segundo: a posse, o uso e o deslocamento de objetos cotidianos e de imagens preexistentes subverteram conceitos que estavam arraigados nas belas-artes desde o Renascimento, tais como originalidade, autoria, autenticidade e gesto. Na prática da apropriação, esse quarteto concentra-se no modo como o artista elucubra seu trabalho e no modo como organiza os objetos e as imagens dos quais se apropria.

Com o advento da arte contemporânea, a prática da apropriação tornou-se cada vez mais comum entre um número cada vez maior de artistas. No Brasil não foi diferente. Nelson Leirner (1932) pode ser considerado como um dos primeiros artistas contemporâneos brasileiros a ter adotado o trio de procedimentos posse-uso-deslocamento, ficando os alicerces para que artistas pertencentes às gerações posteriores à sua fizessem o mesmo. Esse é o caso de Jac Leirner.

Nascida na cidade de São Paulo, em 1961, e formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em 1984, Jac Leirner dedica-se à apropriação desde os primórdios de sua carreira artística. Para produzir a maior parte de seus trabalhos, Leirner retira objetos cotidianos do fluxo da vida, acumula-os durante meses ou, até mesmo, anos e, depois, gesta-os meticulosa e demoradamente, pensando e testando a melhor maneira de aproveitar suas qualidades formais e plásticas. Ao final do processo de criação, os objetos arrogados pela artista dão forma a trabalhos que guardam semelhanças com a pintura e a escultura – mas sem ser propriamente uma delas. Prontos, os trabalhos são deslocados paulatinamente para o espaço especializado de museus, galerias e centros culturais. Ainda que percam sua função original, os elementos rotineiros que compõem os trabalhos ganham novos significados e o *status* de arte.

É interessante notar que Jac Leirner arroga-se elementos nos quais ela enxerga algum potencial plástico ou com os quais ela mantém algum tipo de relação pessoal ou profissional. Leirner, entretanto, faz ponderações distintas acerca de suas escolhas. A artista justifica seu interesse pelas qualidades formais e plásticas dos materiais em razão de sua formação acadêmica ter sido calcada na pintura. Já sobre sua relação pessoal ou profissional com as matérias-primas, ela é reticente: ora recusa uma associação entre sua vida e os elementos arrogados, ora admite que essa associação exista.

Se, por um lado, Jac Leirner é reticente acerca de sua relação com os materiais, por outro, é taxativa quando declara que sua maior preocupação é a arte – e não o mundo. Apesar de não ser o foco da artista, não há, todavia, como dissociar sua produção de uma conexão com a realidade.

Em *Os cem* (1986), *Pulmão* (1987) e *Foi um prazer (a, b, c)* (1997), as fronteiras entre arte e vida são bastante tênues, sempre havendo um ponto em que as esferas artística e mundana se encontram. De longe, esses três trabalhos parecem ser “meras” pinturas ou esculturas; de perto, revelam-se como objetos bi ou tridimensionais constituídos por elementos rotineiros. Embora sejam aquilo que são – trabalhos artísticos feitos a partir do acúmulo e do manuseio de cédulas de dinheiro, maços de cigarro e cartões de visita –, cada um deles também diz respeito à vida.

Os cem talvez não existisse se Jac Leirner não tivesse vivido num Brasil de economia inflacionária. *Pulmão* talvez não existisse se Jac Leirner não tivesse sido uma fumante. *Foi um prazer (a, b, c)* talvez não existisse se Jac Leirner não tivesse optado pela profissão de artista visual. Enfim, talvez a produção de Jac Leirner não existisse se não houvesse a possibilidade de entrelaçamento entre a arte e a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos. O sorriso do gato. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Jac Leirner*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 8-35.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. O cubismo. In: _____. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 528-542.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Releitura, citação, apropriação ou o quê?. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p. 143-149.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (Primeira versão). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BORER, Alain. Um lamento por Joseph Beuys. In: _____. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 11-34.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRETT, Guy. Mira Schendel: Ativamente o vazio. In: _____. *Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos*. São Paulo: Contracapa, 2005. p. 172-183.

_____. Jac Leirner – A bill of wrong. In: _____. _____. São Paulo: Contracapa, 2005. p. 254-263.

BYINGTON, Elisa. *O projeto do renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

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

_____. Jac Leirner: *ad infinitum*. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Jac Leirner: ad infinitum*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 9-18.

CARVALHO, José Murilo de. Passo atrás, passo adiante (1964-1985). In: _____. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 155-195.

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

CHIARELLI, Tadeu. O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações. In: CHIARELLI, Tadeu et al. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac Naify/Itaú Cultural, 1999. p. 170-181.

_____. Apropriação | Coleção | Justaposição. In: SANTANDER. *Apropriações | Coleções*. Porto Alegre: Santander, 2002a. p. 21-33.

_____. Jac Leirner. In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002b. p. 203-205.

CLARK, Timothy James. A escolha de Olympia. In: _____. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 134-208.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DANTO, Arthur C. Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo. In: _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus, 2006. p. 3-21.

EVANS, David. Introduction. In: _____. (Org.) *Appropriation: documents of contemporary art*. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 12-23.

FARIAS, Agnaldo. Por que Duchamp? E por que Jac Leirner em “Por que Duchamp?”. In: RIBENBOIM, Ricardo. *Por que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Paço das Artes/Itaú Cultural, 1999. p. 47-51.

_____. Uma volta ao mundo de Nelson Leirner. In: SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SÃO PAULO) – DIVISÃO DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL. *Nelson Leirner 2011 – 1961 = 50 anos*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2011. p. 11-30.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FUNDACIÓN CISNEROS. *Jac Leirner in conversation with Adele Nelson*. Nova York: Fundación Cisneros, 2011.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1960, Suplemento dominical. Disponível em: <<http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>>. Acesso em: 07 nov. 2012.

HERKENHOFF, Paulo. *Jac Leirner*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1993.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 10 nov. 2012

JIMÉNEZ, Ariel. Circuitos do ver e do fazer. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Jac Leirner: ad infinitum*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 37-42.

LOPES, Fernanda. Por quê? In: SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA (SÃO PAULO) – DIVISÃO DE DESENVOLVIMENTO CULTURAL. *Nelson Leirner 2011 – 1961 = 50 anos*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2011. p. 31-37.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACCHI, Fabiana. Kurt Schwitters, o dadaísta que era Merz. *Sibila*, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/poemas/475-kurt-schwitters-o-dadaista-que-era-merz>>. Acesso em: 06 ago. 2012.

MAMMI, Lorenzo. Jac Leirner. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Jac Leirner: ad infinitum*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 57-63.

MARQUES, Susana Lourenço. *Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade*. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13366/2/1681.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2012.

MCCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

PIZA, Daniel. Jac Leirner, depois da escuridão. *Daniel Piza – Cultura, futebol e, vá lá, política*. São Paulo, 24 nov. 2009. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/daniel-piza/jac-leirner-depois-da-escuridao/>> Acesso em: 22 set. 2012.

REYNOLDS, Donald. Realismo e impressionismo franceses – Édouard Manet. In: _____. *A arte do século XIX*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. p. 74-81.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. Um levantamento crítico das fontes e das obras de Jac Leirner In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Jac Leirner*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 168-239.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 7, n. 14, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 06 nov. 2012.

SPENCE, David. *Manet*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

TEIXEIRA, Claudia Marinho. *Procedimento de apropriação na arte*. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São

Paulo, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. O cubismo. In: _____. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1973. p. 147-157.

_____. O dadaísmo. In: _____. _____. São Paulo: Vozes, 1973. p. 167-173.

VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. São Paulo: Scipione, 1997.

SITES

Arman Studio – www.armanstudio.com

Banco Central do Brasil – www.bcb.gov.br

Biblioteca Nacional da França – www.gallica.bnf.fr

Kemper Art Museum – www.kemperartmuseum.wustl.edu

Instituto Inhotim – www.inhotim.org.br

Itaú Cultural – www.itaucultural.org.br

Marlboro – www.marlboro.com

Museu d’Orsay – www.musee-orsay.fr

Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA – www.moma.org

Museu de Arte Moderna de São Francisco, SFMoMA – www.sfmoma.org

Museu do Louvre – www.louvre.fr

Museu Nacional Picasso – www.musee-picasso.fr

Nelson Leirner – www.nelsonleirner.com.br

Pinacoteca do Estado de São Paulo – www.pinacoteca.org.br

Tate Gallery – www.tate.org.uk

Youtube – www.youtube.com

