

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tentamos mostrar no desenvolvimento desta pesquisa, a rica e variada produção artística no Brasil, que se vale de apropriações de imagens, explora problematizações relevantes acerca dos papéis e das funções das obras de arte. Chegamos a esboçar algumas tipologias da apropriação de imagens; contudo, como não tínhamos a pretensão de abranger todas as particularidades do fenômeno, ou esgotar o assunto, não consideramos identificá-las e classificá-las como um dos nossos objetivos. Consideramo-las, apenas, enquanto estratégias agregadoras das similitudes entre criações de épocas e artistas diferentes para assim melhor comentar seus distintos interesses e facilitar o desencadeamento das ideias.

No âmbito internacional destacamos o aparecimento de Elaine Sturtevant, recém-considerada iniciadora da apropriação de imagens, nos moldes como hoje a concebemos, e um nome de destaque internacional ainda desconhecido no Brasil, dado à inexistência de menções a essa artista em estudos acadêmicos sobre apropriação de imagens, o que denota contribuição desta pesquisa. Percebemos ter sido possível a atuação de Elaine Sturtevant em decorrência dos papéis renovadores que representaram a geração de Robert Rauschenberg e dos artistas da *Pop art*, mediante a utilização de produtos da cultura industrial e da comunicação de massa em suas criações, sendo que, antes de Sturtevant, as apropriações de imagens se deram com características diferenciadas por muitos artistas por meio da influência, da realização de cópias para fins pedagógicos, da transposição iconográfica por meio da gravura de reprodução e de citações a obras anteriores.

Apontamos o *pseudomorfismo* como fenômeno oposto à apropriação de imagens, afirmação esta inédita no Brasil em relação às pesquisas que enfocam apropriações de imagens e que se materializa aqui nesta tese.

No Brasil, a partir do século 20, quatro artistas desdobraram apropriações com distintas especificidades e, ao fazerem, apontaram as possibilidades de que esse recurso operativo proporciona e influencia outros criadores. São eles: Nelson Leirner, Regina Silveira, Adriana Varejão e Vik Muniz, cujas extensas produções apropriacionistas limitaram-nos aqui à reprodução e aos comentários apenas de alguns dos seus trabalhos.

Confirmamos nossa premissa de ter sido Lenio Braga o primeiro, na Bahia, a se valer de apropriações de imagens da história da arte, o que o coloca em destaque na arte produzida no Estado e responde a uma das questões da pesquisa. As obras onde Lenio Braga explorou apropriações de imagens foram *Monalisa & moneyleague*, *A curra*, *O colecionador de primitivos* e *Entrada de Cristo em Salvador*. Identificamos, ainda, dois desenhos em preto e branco feitos como estudos para *A curra*, datados de julho de 1959 e maio de 1965, e três outros trabalhos dele que também se valem de apropriações, mas que não incluímos aqui. Um deles, de título *Improviso I*, 1968, integra o acervo do Museu da Cidade, pertencente à municipalidade de Salvador. Os outros dois são gravuras de 1952, baseadas em um detalhe de pintura de El Greco, e em um autorretrato de Rubens, cujas imagens encontram-se na seção *Desenhos/gravuras* do Museu Virtual Lenio Braga, na Internet.

Ainda que a utilização da apropriação de imagens na Bahia seja profícua, não identificamos nenhuma especificidade da produção artística feita no Estado em comparação ao resto do país, ou mesmo do exterior. Assim, não podemos apontar uma especificidade baiana em relação aos procedimentos operacionais da apropriação de imagens. Pelo contrário, a utilização desse recurso na Bahia mostrou ser equivalente em níveis inventivos e de complexidades conceituais e práticas semelhantes aos dos demais trabalhos de artistas brasileiros.

Devemos mencionar dois artistas que exploraram apropriações, na Bahia, mas que não foram enfocados por não utilizarem apropriações de imagens e, sim, de coisas do cotidiano. Trata-se do Etsedron – um coletivo de artistas de várias linguagens que atuou de 1969 a 1979 e utilizou materiais diversos, predominantemente orgânicos e de conotação regionalista, tais como galhos de árvores, cipós, cordas, plantas, crânios de animais etc. –, e do baiano Washington Santana (1952). Nos anos 1970, Washington Santana se valeu de apropriações de sucatas e objetos diversos descartados como lixo, em esculturas e instalações artísticas, nos moldes do que as *assemblages* dadaísta, cubista e neorrealista promoveram na arte internacional. Justificamos, assim, essas duas ausências, bem como de outros artistas dessa mesma linha de atuação.

São muitas as significações proporcionadas por criações que apresentam apropriações de imagens e muitas das quais conciliam aspectos de homenagens com outros de conotações críticas. Assim, buscamos caracterizar e diferenciar algumas conceituações relativas à apropriação de imagens, tais como *ressignificação*,

releitura, citação, autocitação, influência e esclarecimentos das terminologias *pseudomorfismo, parataxe, plágio e cópia*, substanciais para a compreensão do fenômeno. Adicional a isso, buscamos destacar aspectos inéditos na maioria das obras enfocadas, incluindo as de artistas consagrados, e de artistas cujas produções em termos de aproveitamento de apropriações de imagens buscamos analisar. Ao assim procedermos, acreditamos contribuir significativamente para a desconstrução de preconceitos contra a apropriação de imagens.

Não almejamos apresentar definições para cada uma das conceituações relativas à apropriação de imagens, já que a generalização e incompletude implicadas em muitas definições poderiam não abranger toda a potencialidade do fenômeno e por entendemos que, caso nos propuséssemos a definir cada uma dessas caracterizações vinculadas à apropriação de imagens, necessitaríamos de mais espaço, além do que poderíamos incorrer em superficialidade e nos distanciar das questões da pesquisa. Assim, ao invés de definições, buscamos exemplificar e caracterizar as particularidades do fenômeno mediante análises das obras e a partir do que as obras colocam em evidência ao fruidor, estabelecendo as relações entre elas e o campo artístico, esclarecendo suas especificidades e suas diferenciações e, conseqüentemente, alcançando os propósitos da pesquisa.

As relações entre as obras que se valem da apropriação de imagens e o campo artístico levou-nos a concluir que elas fazem com que os gêneros artísticos (retrato, paisagem, natureza-morta, entre outros), a diversidade de gênero sexual, assim como as rivalidades antagônicas existentes entre meios artísticos (*medium*), percam suas conotações tradicionais somente pela aplicação da apropriação de imagens, o que reforça nossa assertiva de que a apropriação é um procedimento que pode assumir aspectos tanto teóricos (conceituais, em termos de alusões a outros trabalhos), quanto pragmático (a utilização em si de imagens apropriadas), e que privilegia coautorias ou coparticipações de outros artistas, independentemente de época ou consentimento.

Essas coautorias e coparticipações de artistas de outros tempos históricos possibilitam ainda concluir que a apropriação de imagens é um fenômeno transcultural, se entendermos que atravessar uma fronteira temporal implica a mesma operação de travessia de uma fronteira cultural. Não fosse assim, como explicar o interesse que obras de artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Caravaggio, Rubens, Velásquez, Courbet, Manet, Monet e tantos outros exercem sobre as gerações posteriores? Ou o interesse de Picasso por Velásquez, El Greco,

pela escultura ibérica e pela tradição greco-romana? Ou de Matisse com a influência da arte africana e, principalmente, de autocitações de suas próprias esculturas representadas em várias de suas pinturas, eliminando, mediante esse artifício da autocitação, o antagonismo existente entre os meios *escultura* e *pintura*? Ou como justificar incontáveis recriações de obras como *As meninas*, de Velásquez, produzidas na Europa por Picasso e tantos outros artistas; no Brasil por Waltercio Caldas, Nelson Leirner e Siron Franco, dentre outros; e, na Bahia, por Murilo e Anderson Santos?

As questões em relação à miríade de problematizações postas em evidência pela apropriação de imagens da história da arte continuam em aberto e assim permanecerão enquanto houver criações artísticas movidas por interesses críticos, analíticos e expressivos. Isso significa que a apropriação de imagens, em nossa opinião, assume papel preponderante como agente potencializador de processos criativos na arte contemporânea e que pode servir a diversos propósitos. A relevância desse recurso poético, como possibilidade de criação, foi observada no cotejamento dos trabalhos de artistas brasileiros e baianos, aqui relacionados e comentados, e também responde à questão da pesquisa *Quais artistas usam preponderantemente esse recurso em suas poéticas e quais os sentidos advindos da sua aplicação?*

Em relação às questões da pesquisa, concluímos que as apropriações ou ressignificações no Brasil e na Bahia se dão por variados meios e assumem características as mais diversas, dentre as quais:

- a) de **comentário sobre o próprio *medium* ou linguagem utilizada**, casos de Waltercio Caldas (com *Matisse, talco; Los Velásquez; Espelho para Velásquez*); com Gustavo von Ha (*Não pintura 24 LC; Não pintura 25 WC*); com Taigo Meireles (em *Rembrandt e o fio especular; Rembrandt*); e Anderson Santos (com *El corazón de las tinieblas; Estudo para uma crucificação - variação sobre Las Meninas*);
- b) de **homenagem, tributo**, tais como vistos em Nelson Leirner (com *New York, New York; Homenagem a Mondrian*); Paulo Bruscky (com *Homenagem a Morandi I; Homenagem ao Fluxus*); e Bel Borba (com *Di Cavalcanti; A idade da terra*);
- c) de **deflagrador de processos criativos**, com Regina Silveira (*In absentia: obras primas (M.D.); In absentia (Meret Oppenheim)*); com Gia (*Diga conosco: GI-A; Helio e Ana Bella Geiger*); com Willyams Martins (*Cartaz Ladrão de graffiti*); com Tuti Minervino (*Releitura Lili*);

- d) de **comentários parodísticos e irônicos**, com Nelson Leirner (*Um nenhum cem mil; Duchampbike; Duchampbike II; Xeque-mate*); com Julio Plaza e Regina Silveira (*Técnica do pincel 1; Técnica do pincel 2*); com Nelson Screnci (*Metamorfose cultural*); com Lorenzo Castellini ([*Sem título*]); com Lenio Braga (*Monalisa & moneyleague; O colecionador de primitivos*);
- e) de **intelectuação**, com Daniel Senise (*O sol me ensinou que a história não é tão importante; Skira*); com Paulo Vivacqua (*Nymphneas*); com Adriana Varejão (*Varejão acadêmico: heróis; Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo); Parede com incisões à la Fontana*); com Marepe (*Notícias da Lagoa*);
- f) de **comentários de gênero**, com Alex Flemming (*Sem título (máscaras do atleta); Sem título* da série *Atletas*); com Hudinilson Jr. (*Sem título*); com Leticia Cobra Lima (*Grandes mestres; Mero detalhe*); com Marcio Banfi (*Conversa entre Dürer e Morrissey*); com Juarez Paraiso (*Cristo-mulher*).
- g) de cunho **político-ideológico**, com León Ferrari (*Nosotros no sabíamos*); com Adriana Varejão (*Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento*); com Waldomiro de Deus (*Violência, ontem, hoje e amanhã*); com Lenio Braga (*A curra*); com Adriano Castro (*Sem piedade; A lança de São Longuinho II*); com Gia (*Não propaganda*); com Yuri Ferraz (*Seja super herói*).

Já em relação à questão *Por que se busca ressignificar imagens já existentes?*, a que nos propusemos elucidar, concluimos ser em função de valores culturais ou ideais almejados e existentes nas imagens-fontes e a reflexão promovida entre estas e o novo contexto cultural em que aqueles valores são inseridos. Ao assim proceder, aqueles valores assumem função legitimatória nas criações artísticas nessa nova inserção, deslocando valor e historicidade à peça atual, o que acreditamos seja a principal motivação da apropriação. Assim, tudo indica que a explicação para a razão de se apropriar encontra sua justificativa nos sentidos resultantes dessa confrontação entre os valores das imagens-fontes com os atuais.

Outra questão posta e desenvolvida foi *Em que medida as imagens existentes, transfiguradas em novas concepções plásticas, traduzem a sensibilidade contemporânea?* Cremos ter encontrado a resposta se considerarmos “sensibilidade contemporânea” na acepção que leva em conta aspectos de *descentralidade*, de *multiplicidade* e de *heterogeneidade* observados na produção artística da cultura contemporânea ou pós-moderna, como antíteses dos valores modernistas de

centralidade, unidade e homogeneidade. Assim, na dinâmica da utilização de imagens, encontramos aspectos valorizados na contemporaneidade, tal qual o predomínio da ideia em relação ao bem fazer manual (como em Daniel Senise, em *Eva*, onde estabelece “coautoria” com Brecheret, ao fazer circundar uma escultura do mestre modernista com um muro de tijolos; ou em Regina Silveira que em *In absentia: obras primas (M.D.)* “projeta” sombras de esculturas de Duchamp; ou ainda no aproveitamento de reprodução de baixa qualidade gráfica de páginas de revista com a imagem de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, utilizada por Willyams Martins em *Sem título*).

Esses aspectos de predomínio da ideia em relação ao fazer manual, de valoração processual em detrimento do trabalho finalizado, de hibridismo de linguagem e interdisciplinaridade, do aspecto inconclusivo de muitos trabalhos, parecem caracterizar o que hoje se entende por arte contemporânea e figuram em um cenário onde a atividade artística é algo que o artista compartilha com o público no nível mais comum da experiência cotidiana.

Esse mesmo entendimento do que seja arte contemporânea parece elucidar o que é uma das mais injustas acusações formuladas aos artistas apropriaacionistas e a que sintetizamos na questão *É a apropriação/ressignificação legítima ou apenas um recurso operacional que esconde ou disfarça uma “incapacidade” criativa do artista contemporâneo?* Se entendermos *criatividade* e *originalidade* como questões vinculadas a pressupostos modernistas (como postuladas por muitos teóricos), entenderemos que no contexto pós-moderno esses valores perdem relevância e, isto aceito, explicariam que a apropriação não poderia ser fruto de incapacidade criativa do artista. Pelo contrário, muitos trabalhos que se valem de apropriações apresentam complexidades que atestam seu alto grau de concepção e de soluções técnicas que em nada ficam a dever, em termos comparativos, às obras modernistas ou de séculos anteriores. Basta pensarmos em Waltercio Caldas, com *Espelho para Velásquez*, em Daniel Senise, com *Eva* e *O sol me ensinou que a história não é tão importante*, em Gustavo von Ha, com *Não pintura 24 LC* e *Não pintura 25 WC*, ou então em Vauluizo Bezerra, com *Trajetos*, para mencionar exemplificações no Brasil de trabalhos de sofisticadas concepções e realizações. Essa sofisticação processual é igualmente notada no processo criativo de Rodrigo Andrade, nas obras que elaborou em coautoria com Ranchinho. O trabalho de Rodrigo Andrade termina por destacar os valores plásticos e dar visibilidade à obra de Ranchinho, ao propor a exibição, lado a

lado, das pinturas dos dois artistas, iniciativa que resulta em destacar e valorizar a produção de Ranchinho.

Já em relação à questão *Quais fontes da história da arte são mais usadas e por quais motivos?*, tivemos reiteradas oportunidades, em várias seções, de caracterizar as conclusões a que chegamos, dado ao fato de que as obras e os artistas mais destacados, independentemente da época em que foram produzidas e onde seus criadores viveram, exerceram notáveis influências sobre as gerações posteriores. Dessa abrangência temporal, destacam-se, em especial, a tradição clássica greco-romana, os Renascimentos italiano e nórdico, alguns artistas maneiristas, barrocos, neoclássicos e românticos e, em maior grau e abrangência, os artistas mais exponenciais das vanguardas históricas do século 20.

A pesquisa elencou 74 artistas brasileiros e 45 baianos ou radicados na Bahia, totalizando 119 indivíduos ou grupos que tiveram alguns de seus trabalhos comentados e postos em relação a referentes, a ideias e a investigações de 50 artistas estrangeiros. Ainda que aqui tenhamos citada a totalidade de 119 criadores brasileiros (incluindo os da Bahia), entendemos que, em termos quantitativos, a abrangência de artistas que utilizam apropriações de imagens é ainda superior a esse total, razão pela qual não se buscou, como objetivo da pesquisa, a quantificação e nomeação de todos que praticam apropriações, em razão da nossa opção metodológica de investigação ser qualitativa e por almejarmos investigar mais os significados e relações entre as obras do que criar uma tabela estatística de artistas apropriadores. Contudo, reconhecemos que o número de artistas e das 359 obras relacionadas ao enfoque apropriacionista, aqui constantes, avulta não somente pelas problematizações que propõem em relação aos trabalhos anteriores, mas também pela capilaridade presente na produção artística internacional e brasileira; isto por si só justificaria o desdobramento de posteriores pesquisas e o aprofundamento de algumas questões que não foram aqui tratadas, pois tornaria o trabalho muito extenso. Registramos, portanto, que ainda que tenhamos imaginado, inicialmente, ser grande o número de artistas brasileiros que se valem de apropriações, a quantificação no levantamento feito nos surpreendeu, o que significa que isso só reforça a relevância que o procedimento poético da apropriação instaura na arte no Brasil, o que pudemos demonstrar nesta pesquisa.

Vislumbramos como uma possível continuidade da pesquisa o desenvolvimento do escopo teórico da apropriação de imagens e como se relacionam as principais teorias e suas particularidades, discutidas a partir de análises da

bibliografia existente sobre o assunto, algo que chegamos a esboçar e apresentar na etapa de Qualificação deste doutoramento, como um possível capítulo que apresentasse, do ponto de vista histórico e crítico, as principais ideias vinculadas à apropriação de imagens. Mas, dado a complexidade do tema, a prudência – como bem notou a banca avaliadora durante a Qualificação – recomendava deixar provisoriamente de lado, já que demandava maior complexidade e se distanciava do objetivo geral da pesquisa, algo que pretendemos retomar e dar continuidade posteriormente.

Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa foi o acesso às obras, muitas das quais só puderam ser vistas em função do desenvolvimento digital dos canais de comunicação da Internet e sítios de instituições e de artistas ou, ainda, diretamente dos arquivos dos artistas, já que muitas delas não se encontravam em coleções públicas acessíveis à visita. Esta dificuldade, prevista desde o início, foi uma das motivações que nos levou a optar pelo procedimento metodológico de análise de obras a partir de reproduções impressas em catálogos, em publicações e por meio eletrônico. Foi fundamental a colaboração de muitos artistas que franquearam depoimentos, imagens e informações técnicas (títulos, dimensões, onde a obra se encontra); graças a eles, a pesquisa pode se consolidar sem contratempos dentro do cronograma previsto. Apesar disso, infelizmente, e por razões que não nos foram ditas, houve também alguns artistas baianos que não atenderam aos nossos pedidos e que, por isso, foram aqui somente abordados tangencialmente, porém, sem comprometer substancialmente o resultado da investigação.

Outra dificuldade encontrada foi que acreditamos haver muitas outras obras calcadas em apropriações de imagens feitas por artistas que aqui não foram mencionados, principalmente das regiões Norte e Nordeste do país. Em função da própria dinâmica da investigação, que não dispunha de recursos financeiros para viagens, e do procedimento metodológico adotado de considerar o acesso às obras mediante reproduções impressas e por meios digitais, e também em função do tempo de duração da pesquisa, ficamos limitados ao que pudemos prospectar em livros, catálogos, exposições visitadas e contatos diretos com artistas. Dado à extensão territorial e aos custos que significariam deslocamentos para outros estados, percebemos ser relativamente pequena, no nosso levantamento, a representatividade das regiões Norte e Nordeste, excetuando-se, naturalmente, a Bahia, já contemplada

nos objetivos da pesquisa desde o início, em função da nossa atuação e conhecimento prévio como pesquisador e professor.

Face ao exposto, concluímos que o potencial criativo da apropriação de imagens, em quaisquer de suas modalidades, seja tomada a outros criadores ou em relação ao ambiente cultural, reitera a principal premissa desta pesquisa, a de que a apropriação de imagens é um recurso teórico-operatório praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes, concedendo, ao fazer artístico, caracteres de intelectuação e erudição de conhecimento, sendo que, por meio desse procedimento, ainda lhes são dados novos sentidos.

Demonstram, de igual maneira, que as qualidades do discurso visual anterior são deslocadas para a nova produção, em quaisquer apropriações de imagens, principalmente quando utilizadas como procedimento de criticidade, o que significa dizer que, em qualquer obra apropriada, são transmitidos e percebidos tanto os valores visuais das imagens-fontes, quanto os acrescentados pelo artista apropriacionista. Esse procedimento, por intermédio da resignificação, seria autossuficiente tanto para assegurar seus valores artísticos, quanto legitimá-los. Essas características seriam, então, inerentes ao próprio processo de apropriação e de suas variantes, algo que as obras aqui elencadas, incontestavelmente, demonstraram.