

Glaucio Vicente Caldeira

APROPRIAÇÃO DA APROPRIAÇÃO
UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE “MY COLLECTION

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

À Irene de Moura Caldeira,
Antônio Lisboa Alves Pereira
e Teresa Renault Baetta

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar e especialmente, à minha orientadora, não apenas pelas aulas profundamente ricas em material e conteúdo, mas principalmente por sua capacidade de deixar o processo criativo de seus alunos e orientandos fluir livremente, sem preconceitos e livre de ideologias reacionárias.

Ao Sávio Realle por seu profissionalismo na montagem de *my collection* – novas aquisições - e, também, por suas preciosas informações, sem as quais eu não teria alcançado esse objetivo. Ao Helder Profeta e ao Rodrigo Lessa por entenderem meus momentos de ausência. Às professoras do curso de Pós Graduação: Maria do Carmo Freitas Veneroso e Lúcia Gouveia Pimentel e à Zina da Secretária, por seu jeito sempre carinhoso de resolver meus problemas.

“O que aparece, mediante o qual a obra de arte ultrapassa de longe o puro
sujeito, é a irrupção da sua essência coletiva”

“na arte igual não quer dizer igual”
ADORNO

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo o estudo da minha produção a partir de 2005 e das exposições “my collection” e “my collection (novas aquisições);” O tema central da produção foi a apropriação e a contra-apropriação em artes plásticas utilizando diversas categorias, tais como pintura, fotografia, bordados, video e objeto. O trabalho plástico de Sherrie Levine foi usado como inspiração tanto para a execução das exposições quanto para a argumentação crítica do uso das diversas formas de apropriações. O embasamento teórico para a análise das exposições concentrou-se na integração das teorias de Hal Foster sobre arte contemporânea confrontadas com a semiótica do mito de Roland Barthes. Alguns conceitos filosóficos de Theodor Adorno, tal qual a arte como mercadoria, foram usados para suplementar a base teórica deste trabalho. Em conclusão, por possibilitar a mimetização do objeto de estudo, a forma escrita ensaio foi a mais indicada para descrever e interpretar as obras em “my collection” e “my collection” (novas aquisições). Este ensaio foi baseado na técnica de *cut-up* de Burroughs e na escrita de Joyce que, como uma forma de colagem, possibilita a construção de textos e obras plásticas enquanto alegorias críticas.

Abstract

The aim of this dissertation is the study of my production since 2005 and the exhibitions “my collection” and “my collection” (new acquisitions).” The works in both these collections demonstrate the appropriation and counter-appropriation in fine arts by using various categories, such as painting, photography, embroidery, video and objects. The work of Sherrie Levine inspired the work presented in the collections and was also used to guide the argumentation for the use of various forms of appropriation. Hal Foster’s theory about contemporary art was used to confront Roland Barthes’s semiotic analysis of myth. Selected philosophical concepts of Theodor Adorno, such as art as merchandise, were used to supplement the theoretical base of this work. Because the writing style of essay strongly reflects the subject matter in the collections, it was the indicated form to describe and interpret the work in “my collection” and “my collections” (new acquisitions). The resulting essay was based on Burroughs’s *cut-up* technique, as well as on the writings of Joyce; both representing forms of collage that allow for the construction of text as well as fine arts as critical allegories.

SUMÁRIO

1 - Introdução	11
2 – A apropriação do estilo	15
2.1 – Em busca do estilo	16
2.2 – Definições de estilo	18
2.3 – Adorno e o estilo	21
2.4 – Estilo e identidade	27
2.5 – O Pluralismo como um estilo	32
3 – Apropriação da apropriação	35
3.1 – O Estético e o ideológico	35
3.2 – Apropriação retrógrada e apropriação progressista	38
3.3 – Expropriação da apropriação	46
3.4 – Levine e eu	47
3.5 – O Roubo do mito	52
4 – Colagem como apropriação	59
4.1 – Colagem-alegoria	61
4.2 – O ensaio como colagem	71
5 – Apropriação e identidade	78
Referências	96
Apêndice - A (catálogo exposição “my collection”)	99
Apêndice - B (catálogo exposição “my collection – novas aquisições)	110

Lista de imagens

Figura	pagina
Fig.01 - Weston, Edward. “Shell”, 1927 Impressão em gelatina de prata 24 x 19 cm. Em WWW. URL: http://www.contessagallery.com/html/Detail.asp?WorkInvNum=1805&whatpage=artist Acesso em 26 de julho de 2007.	40
Fig.02 – Mapplethorpe Robert. “Orchid”, 1983 - fotografia Em WWW. URL: http://www.nital.it-orchid . Acesso em 26 de julho de 2007.	40
Fig.03 - Lynes, George Platt. “Orfeu”, 1950 - fotografia em WWW. URL: http://www.throckmortonny.com/Vintage/Lynes_George%20Platt/104298-C.jpg . Acesso em 26 de julho de 2007.	41
Fig.04 - Mapplethorpe, Robert. “Derrick Cross”, 1983 - fotografia Em WWW. URL: http://www.throckmortonny.com/Vintage/Lynes_George%20Platt/104298-C.jpg . Acesso em 26 de julho de 2007.	41
Fig.05a – Levine, Sherrie. “(sem título) After Edward Weston”, 1981 - fotografia	
Fig.05b – Idem Fonte: CRIMP, 2005, p.9	43
Fig.06 - Clark, Larry. “Teenage Lust”, 1983 - 23x29 cm (Uma foto do portfolio de 100) Fonte: coleção do artista	48
Fig.07 - Clark, Larry. “Teenage Lust”, 1983 - Instalação com 100 fotos de 23x29 cm (cada) Foto: Eduardo Eckenfels, 2006	48
Fig.08 – Caldeira, Gláucio. “Levine, Larry Clark e eu” 2006 – C. print 0,93 x 0,60 cm Fonte: coleção do artista	49
Fig. 09 - Gerrit Rietveld. “Cadeira Berlin” 1923 - cadeira Fonte: em WWW. URL: http://demo.sfgbb.ch/TG/20erJahre/Bibliothek/DeStijl/RietveldWerk.htm Acesso em 01 de agosto de 2007.	55
Fig. 10 - Sherrie Levine e Joost Van Oss. “Escultura sem título III” (detalhe), 1999. Tamanho natural , aço bruto. Fonte: ARTEFORUM, Março-2000. p 129.	55
Fig. 11 – Caldeira, Gláucio “Adriana, Senise e eu”, 2006 - As/T 92 x 92 cm Fonte: coleção do artista	64
Fig. 12 – Varejão, Adriana. “O chinês”, 2005 - Óleo s/tela , 280 x 391 cm Fonte: Em WWW. URL: http://www.fortesvilaca.com.br/expo/pass_2005_adv_nob.html Acesso em 21 de agosto de 2007.	65
Fig. 13 - Senise, Daniel. “Poll 2”, 2003 - pintura , 162 x 213 cm Fonte:em WWW. URL: http://www.artnexus.com/ArtistImage/56/2798/6222 Acesso em 21 de agosto de 2007	65
Fig. 14 – Caldeira, Gláucio. “Adriana, Beatriz e eu”, 2006 - As/T – 182 x 95 cm Fonte: coleção do artista	66
Fig. 15 – Milhazes, Beatriz. “Mariposa”, 2004 - As/t – 98 x 98 polegadas Fonte: Em WWW. URL: http://www.jamescohan.com/artists/beatriz-milhazes/ Acesso em 21 de agosto de 2007	67

- Fig. 16** - Varejão, Adriana. “O convidado”, 2005 - Óleo s/tela ,250 x 391 cm
 Fonte: Em WWW. URL: http://www.fortesvilaca.com.br/expo/pass_2005_adv_nob.html 67
 Acesso em 21 de agosto de 2007
- Fig. 17** – Varejão, Adriana. “Espécimes da flora” 1006 - Óleo s/tela e napa , 195 x 165 cm 67
 Fonte: VAREJÃO, 2001, p 93.
- Fig. 18** – Caldeira, Gláucio. “Bispo, Kiefer e eu”, 2006 - Objeto– 150 x 160 x 50 cm 68
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 19** - Kiefer, Anseln . s/d “livro com asas” - objeto
 Fonte: Em WWW. URL: <http://www.whitehouse.gov/firstlady/photos/2003/02/07.html> 69
 Acesso em 21 de maio de 2004
- Figs. 20a e 20b** – Rosário, Arthur Bispo. s/d - objetos
 Fonte:Em WWW. URL:
http://www.amelatine.com/12_05.htm 69
 Acesso em 21 de maio de 2004
- Fig. 21** – Caldeira, Gláucio. “Beatriz e eu – 6”, 2006 - As/T 180 x 190 cm 82
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 22** – Milhazes, Beatriz. “O Sonho de José”, 2003-2004 - As/T 250 x 250 cm
 Fonte: Em WWW. URL:http://www.fortesvilaca.com.br/expo/pass_2004_bm.html 82
 Acesso em 20 de agosto de 2007.
- Fig. 23** – Caldeira, Gláucio. “Pollock e eu”, 2004 - Látex e esmalte s/ tela 140 x 235 cm 83
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 24** – Pollock, Jackson
 Fonte: Em WWW. URL:
<http://web.educastur.princast.es/proyectos/cuate/blog/?m=20060614> 83
 Acesso em 20 de agosto de 2007.
- Fig. 25, 26 e 27** – Caldeira, Gláucio. “Cindy e eu 1, 2 e 3” 2004/2006
 Fotografia 103 x 70 cm (cada) 84
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 28** – Sherman, Cindy. “s/título” 2003 - C-print 1/350
 Fonte: Em WWW. URL: <http://www.arthrob.co.za/03july/news/ukart.html> 84
 Acesso em 20 de agosto de 2007
- Fig. 29** – Sherman, Cindy. “s/título” 2000 - C-print 76,5 x 52,8 cm 1/6
 Fonte: Em WWW. URL: <http://www.gagosian.com/exhibitions/beverly-hills-2000-03-cindy-sherman/> 84
 Acesso em 20 de agosto de 2007
- Fig. 30** – Caldeira, Gláucio. “Leonilson e eu – 2”, 2004 - As/T, 137 x 85 cm 86
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 31** – Caldeira, Gláucio. “Leonilson e eu, 2004 - Bordado e pedras semi-preciosas s/voil, 38 x 29 cm 86
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 32** – Leonilson . “Leo não consegue mudar o mundo”, 1989 - As/T, 150 x 90 cm
 Fonte:Em WWW. URL: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/images/09freud7.jpg> 86
 Acesso em 21 de agosto de 2007.
- Fig. 33** – Leonilson. “puros e duros”, 1991 - Bordado e pedras sobre tecido, 15,5 x 8,5 cm
 Fonte: Em WWW. URL: <http://www2.uol.com.br/leonilson/galeria38.htm> 86
 Acesso em 21 de agosto de 2007
- Fig. 34** – Caldeira, Gláucio. “Bispo e eu”, 2004 - Tec.mista, 50x18x30 cm 87
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 35** – Caldeira, Gláucio. “Bispo e eu 2”, 2006 - Tec.mista 57x54x5 cm 87
 Fonte: coleção do artista
- Fig. 36** – Rosário, Arthur Bispo. “21 veleiros”, s/d - Bordado e pedras sobre tecido– 15,5 x 8,5 cm
 Fonte: Em WWW. URL: http://www.artewebbrasil.com.br/marcelo/poesia_objeto.htm 87
 Acesso em 21 de agosto de 2007
- Fig. 37** – Caldeira, Gláucio. “warhol e eu”, 2005 - As/T – 44 x 44 cm (cada) 90
 Fonte: coleção do artista

- Fig. 38** – Warhol, Andy. “Marilyn”, 1966 - pintura
Fonte: Em WWW. URL: <http://www.intellego.fr/soutien-scolaire-Niveau-non-defini/aide-scolaire-Arts-appliques/Andy-Warhol/2629> 90
Acesso em 21 de agosto de 2007.
- Fig. 39** – Caldeira, Gláucio. “vik e eu 3” 2/6, 2005 - C-print, 150x104 91
Fonte: coleção do artista
- Fig. 40** – Muniz, Vik. “Jorge da série: *Pictures of magazines*” 2003
100 x 72 polegadas
Fonte: Em via WWW. URL: <http://asuartmuseum.asu.edu/theothermainstream/index.html> 91
Acesso em 21 de agosto de 2007

1 - Introdução

Nesta dissertação, pretendo fazer um estudo crítico de um determinado período de minha produção artística que corresponde à elaboração das exposições *my collection* e *my collection (novas aquisições)*, realizadas durante o ano de 2006. O estudo será feito abordando as idéias que foram surgindo durante a execução das obras, e que, por se tratarem de assuntos referentes à contemporaneidade e à particularidade dos casos apresentados, podem trazer uma nova contribuição para a pesquisa em artes.

Essas exposições são consideradas por mim como uma grande instalação, pois consistem de uma coleção fictícia de obras de arte em que - apesar de cada uma ser um trabalho individual - todas passam a fazer parte de um só conjunto.

Para uma maior compreensão das questões que foram surgindo durante o processo, será feito, mais detidamente, um estudo comparativo das teorias críticas de Hal Foster sobre a arte contemporânea, da análise semiótica do mito, de Roland Barthes, e de alguns tópicos do pensamento de Theodor Adorno. Este estudo contará também com a contribuição de outros teóricos que serão referidos oportunamente.

No primeiro capítulo, apresento alguns dos motivos que me levaram a escolher o tema da apropriação, principalmente aquilo que nomeio como apropriação de estilo. Assim, foi necessário tentar delimitar, mesmo que de uma

maneira sucinta, esse assunto, especialmente em relação aos casos que envolvem minha produção artística.

Em seguida, será realizado um estudo sobre a relevância do conceito de estilo nos dias de hoje e, para concluir, ele será contraposto à condição pós-moderna de pluralismo cultural. Para isso, utilizarei algumas das idéias de Adorno, que serão confrontadas com as críticas de Hal Foster sobre pluralismo enquanto condição determinante da produção artística nos dias de hoje.

Dando seqüência às hipóteses do primeiro capítulo, isto é, de que o pluralismo pode ser considerado o estilo único e inflexível da indústria cultural, analisaremos, então, no segundo, algumas maneiras de se produzirem obras de arte que possam denunciar, de algum modo, os mecanismos perversos de dominação presentes no pluralismo.

Definido o conceito de estilo e sua importância como algo a ser apropriado, irei:

- pesquisar o conceito de apropriação;
- classificar alguns tipos de apropriações existentes;
- analisar a relevância do uso dessas apropriações enquanto uma técnica de esclarecimento dos mecanismos de dominação da classe dominante.
- buscar uma aproximação entre o estudo desenvolvido e as obras das exposições de *my collection*.

Alguns casos de apropriações, principalmente os realizados pela artista Sherrie Levine, serão tomados como exemplos dos que foram seguidos por mim, na elaboração das minhas obras.

Através de um estudo, elaborado por Barthes, veremos como o mito, enquanto *roubo da linguagem*, funciona como um mecanismo de grande importância no processo de dominação.

A pesquisa sobre o mito será o fio condutor da análise sobre apropriações, bem como as críticas de Hal Foster em relação ao seu uso.

Ao final do segundo capítulo, veremos com mais detalhes a sugestão de Foster para a construção de um trabalho denominado por ele de contra-mítico, e que funciona como um possível mecanismo de resistência ao *status quo*. A obra contra-mítica pode, na opinião do autor, ser formada através daquilo que ele denomina colagem-alegoria, termo apropriado por mim para classificar minhas obras.

No terceiro capítulo, tentarei demonstrar que a idéia de produzir obras enquanto colagem-montagem-alegoria, denominação criada por Gregory Ulmer, pode funcionar como uma boa opção para a realização de uma obra de arte, que consiga pôr em questão muitos dos fundamentos estudados nesta dissertação. Será realizada também nesse capítulo uma investigação sobre alegoria e colagem, especialmente no que se refere aos interesses da pesquisa.

Devido às características e semelhanças formais desses conceitos com a forma do ensaio, escolhi, como capítulo final desta dissertação, apresentar um ensaio sobre as obras das exposições *my collection*. Entretanto, achei necessário apresentar, ainda no terceiro capítulo, algumas das idéias de Adorno sobre essa forma de escrita e, também, da técnica de *cut-up* de William Burroughs que utilizei no capítulo final.

As idéias de Adorno sobre o ensaio serviram como uma forma de legitimar esse processo de escrita dentro do corpo desta pesquisa, mesmo porque, aquilo que é essencial em seu pensamento foi o que mais me inspirou em todos os momentos do trabalho. Já a técnica de *cut-up* de Burroughs foi, em minha opinião, a que melhor me serviu para expressar artisticamente, na forma escrita, aquilo que só mesmo a obra plástica em si pode fazê-lo.

2 - A apropriação do estilo

A tarefa da crítica, hoje, segundo Foster, não é julgar o objeto esteticamente de acordo com o gosto mais ou menos subjetivo ou com uma norma conservadora, o que transformaria a crítica em julgamento; não é, como na hermenêutica humanista, completar ou animar o objeto por meio de sua interpretação, o que somente serviria para mistificá-lo; e também não é, à maneira estruturalista, (re)constituí-lo num simulacro crítico que esclareceria sua lógica, uma lógica que “se descobre” como sua estrutura. Em vez disso a crítica

... segue junto com seu objeto numa investigação a respeito de seu próprio lugar e de sua função como prática cultural em articulação com outras representações psicossociais: ao fazê-lo, procura separar essas práticas criticamente e conectá-las discursivamente para conduzi-las à crise (que é afinal de contas o que a crítica significa) bem como para transformá-las.¹

Conduzir à crise, através da análise da função de *my collection*, como prática cultural, é, a meu ver, complementá-la com um alargamento das questões levantadas com o trabalho; transformar é levar, com a apresentação dos trabalhos práticos e teóricos, a uma nova forma de perceber as relações de poder que fazem com que o território da arte não seja completamente autônomo.

¹ FOSTER, 1996, p.19

2.1 - Em busca de um estilo

A obra, o pensamento de Marcel Duchamp e o estudo das influências de seus *ready-mades*, até os dias de hoje, trouxeram contribuições definitivas em relação a um problema que eu já trazia comigo desde o início de minha produção artística: eu não queria, assim como Duchamp, permanecer ligado a um estilo ou modo de pensar, tornando-me, assim, um prisioneiro deste.

A análise do comportamento de Duchamp e de sua produção evidencia o desprendimento do artista quanto a padrões preestabelecidos tais como: a necessidade de estar ligado a uma corrente de pensamento ou estilo; a ausência de um pensamento crítico em relação às convenções de produção e exibição da obra de arte; a impossibilidade, até então, de se tratar questões e modalidades artísticas completamente diferentes ao mesmo tempo.

Mesmo com possibilidades de obter êxito financeiro com suas obras, pois o quadro *Nu descendo uma escada* fez enorme sucesso quando apresentado em Nova York, Duchamp não se deixou seduzir. Esse fato, por si só, já poderia induzir grande parte dos artistas da época a seguir produzindo obras no mesmo estilo. Entretanto, “Duchamp ganhou quantias irrisórias com seus quadros – a maioria os presenteou – e viveu sempre modestamente...” conforme observa Octavio Paz - amigo de Duchamp, poeta, ensaísta e escritor mexicano, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1990 - ao afirmar, em relação ao amigo, que:

“Mais difícil do que desprezar o dinheiro é resistir à tentação de fazer obras ou de transformar-se a si mesmo em obra”².

Se eu não conseguia me prender a nenhum estilo e, conseqüentemente, não tinha um próprio, a única solução que me parecia viável, para levar adiante meu trabalho, era assumir esse problema. Resolvi, então, adotar o estilo de artistas que me tocavam de alguma maneira e que, à época, ainda não conseguia interpretar de um modo que me satisfizesse. Assim, fui produzindo obras novas, adotando o estilo desses artistas e, à medida que os trabalhos foram ficando prontos, surgiu outro problema: como definir esse impulso de abrir mão de um estilo próprio, adotando o dos outros, em um conceito que os abarcasse? A idéia essencial, ou o conceito escolhido, ou encontrado, para definir esse novo processo de trabalho seria *apropriação do estilo*.

A apropriação de uma obra acabada de um artista por outro não é novidade na história da arte; a apropriação do estilo de um artista para criar uma obra à maneira do autor apropriado também não; mas decidir abrir mão de um estilo próprio para criar somente à maneira de outros, me pareceu ser uma atitude propícia para expressar-me artisticamente.

Daí surgiu a necessidade de elaborar uma pesquisa centrada nas questões relevantes sobre as relações entre o estilo e a produção pessoal do artista, principalmente naquilo que se refere às suas escolhas no processo de produção de suas obras.

Assim, na seção seguinte, busco delimitar o conceito de estilo no que concerne às indagações que a elaboração de meu trabalho levantou. Uma análise

² PAZ, 1977, p.29.

mais elaborada sobre o conceito de apropriação com alguns exemplos de meu trabalho e de outros artistas será feita no próximo capítulo desta dissertação.

2.2 – Definições de estilo

A palavra estilo, do latim *stilus* (vareta) indicava originariamente a vareta, ponteiro ou haste de metal, osso, etc., usada pelos antigos para escrever sobre tábuas cobertas de cera, dispendo de uma extremidade pontiaguda, a que imprime os caracteres, e outra achatada, para apagar os erros. Mais tarde passou também a significar o modo peculiar que a escrita tomava ao serem gravados os caracteres ideográficos nessas tabuinhas de cera. Dali o significado evoluiu semanticamente, mais uma vez, ao passar a indicar o modo da linguagem em geral e finalmente o modo de toda e qualquer expressão, isto é, de todas as espécies de arte.³

Percebe-se, pela definição da palavra, que estilo é mais uma questão de como se expressar do que o quê expressar, ou seja, está mais relacionado à forma que ao conteúdo. O estilo é algo que está de volta ao debate, segundo as observações de Otte, ao analisar a questão em *O Demônio da Teoria* de Antoine Compagnon. Depois de sair do discurso da Teoria Literária, o estilo está de volta atualmente como forma de análise das obras de arte.

Parece que as tentativas desesperadas de “matar” o sujeito (e, por extensão, seu estilo) não surtiram o mínimo efeito nessa sociedade, e nem mesmo nos cadernos culturais da imprensa e suas resenhas, que insistem em falar no autor e seu estilo. Sem dúvida, o culto do autor e da sua autoridade, enquanto manifestação de uma relação autoritária, é algo questionável, e é mérito da academia ter questionado o autoritarismo cultural.⁴

³ VENEROSO, 2005, p.144

⁴ OTTE, 2005, p.19

Com essas informações, Otte demonstra que não faz mais sentido considerar o estilo como uma coisa do passado, pois o termo e as conseqüências relacionadas a ele continuam vivos e bem aceitos no dia-a-dia. A *morte do autor*, segundo ele, fazia sentido enquanto o autor, como a palavra sugere, era questionado como um centro de uma instância autoritária e, dessa maneira, era alvo, principalmente no ímpeto inicial do movimento de 1968, de um anti-autoritarismo generalizado.

No entanto, a repetição irrefletida desse postulado pelos prosélitos do movimento o privou de seu ímpeto “vivificante” esvaziando seus conceitos e transformando-os em modismos intelectualistas. (...) Ficou muito mais fácil declarar a morte do autor sem ter que defender essa posição destemidamente contra um adversário e renová-las quase que diariamente em discussões árduas. Paradoxalmente a própria postura de contestação tornou-se autoritária quando parou de admitir o questionamento do próprio pensamento, acrescentando ainda um elemento de hipocrisia, pois continuou pregando o anti-autoritarismo na teoria, sem admitir um questionamento dessa posição na prática discursiva.⁵

Essa observação é interessante, pois ajuda a legitimar a possibilidade de uma volta do questionamento da autoria nos dias de hoje. Em relação ao meu trabalho, que faz uso da apropriação do estilo como tema principal, percebe-se que não só o estilo, como também suas manifestações de poder e propriedade em relação com seu autor, apresentam questões contemporâneas significativas. Estas, por motivos políticos e ideológicos ou modismos intelectualistas, conforme afirma Otte, foram às vezes esquecidas e ficaram fora do discurso acadêmico, entretanto, nunca deixaram de existir e de afetar o modo de produção artística.

⁵ OTTE, 2005, p.21

Em seguida, Otte nos fornece uma análise dialética entre necessidade e liberdade no que concerne ao estilo. Para ele, o conceito de estilo em sua ambigüidade oscila entre esses dois extremos; possui um aspecto coercitivo porque obriga o indivíduo sempre a escolher entre determinadas regras para se expressar; um aspecto de liberdade porque é através dessa escolha que ele pode desenvolver seu estilo, sua identidade: “uma espécie de marca registrada, que o distingue do sistema preestabelecido e coercitivo”⁶.

Segundo o autor, a era pós-medieval é marcada pelo surgimento de estilos individuais. O aparecimento do indivíduo no Renascimento surgiu com os *grandes nomes* na pintura, literatura e outras artes que apresentavam seu “estilo” e cujas obras, apesar de carregarem os traços comuns da época em que se originaram, também traziam a marca pessoal de cada artista. A *identidade* enquanto afirmação da individualidade aparece como um aspecto da *necessidade* e a *diferenciação*, enquanto aspecto da liberdade, aparece como uma maneira de se distinguir de seus contemporâneos.

Os aspectos de coerção, necessidade e liberdade, bem como a eterna reprodução do mesmo, ligado a questões de identidade, são temas sempre recorrentes na obra de Theodor Adorno. Portanto, na próxima seção será feito um estudo, mesmo que extremamente resumido, de algumas de suas idéias para um melhor entendimento do que seria o estilo hoje.

⁶ OTTE, 2005, p.22

2.3 – Adorno e o estilo

O pensamento de Adorno, no que concerne à relação existente entre a filosofia e as artes, pode ser entendido como ele mesmo exemplifica: “Estudei filosofia e música. Em vez de optar por uma das duas, durante toda a minha vida sempre tive a sensação de, nesses dois campos tão divergentes, estar exatamente em busca de uma coisa idêntica.”⁷ O uso das idéias de Adorno, para analisar meus trabalhos, parte desse mesmo princípio, pois assim como ele, também acredito que arte e filosofia possuem uma *coisa idêntica* e estudar as duas ao mesmo tempo é uma experiência extremamente rica tanto para uma área como para a outra.

Portanto, embora essa não seja uma dissertação da área de filosofia, tentarei elaborar, mesmo que de forma sucinta, algumas interpretações de suas idéias que se relacionam diretamente com a minha pesquisa.

É importante, desde já, deixar claro que seu esquema paratático de construção de idéias não permite uma elaboração sistemática do seu pensamento.

Adorno substitui o encadeamento tradicional das proposições filosóficas pela *parataxe*, arranjo de fragmentos de discurso propositadamente divididos e dispostos em forma de constelação em torno de um tema central. Dessa maneira, sua filosofia é hostil a sistemas, e é no aforismo ou na pluralidade de modelos que ela encontra expressão adequada. O leitor é, então, obrigado a uma verdadeira ascese, a caminhar através de uma rede de conceitos e formulações aparentemente contraditórios até chegar à idéia-mestra que subjaz ao conjunto da obra.⁸

⁷ ADORNO *apud* HUISMAN, 2001, p.8

⁸ HUISMAN, 2001, p.10

Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do esclarecimento*, especialmente no capítulo Indústria Cultural, nos dão uma importante contribuição para o entendimento do que seria o estilo hoje, principalmente na sua relação com os modos de produção na sociedade capitalista.

O livro foi escrito depois da experiência do Nazismo para tentar explicar a sua barbárie, principalmente em relação ao povo judeu. Os autores demonstram que esse processo teve sua origem no princípio da formação do conhecimento humano, que foi fundado através da dominação da natureza num processo de abstração cada vez maior culminando no distanciamento do homem em relação à sua própria natureza interna.

Conforme nos explica Duarte:

Sua Tônica [na *Dialética do Esclarecimento*] como se sabe, é a investigação do processo através do qual a civilização ocidental, ao consolidar a dominação humana sobre a natureza através de um modo unilateral de racionalidade técnica e científica, estabeleceu as bases para uma espécie de internalização da dominação da natureza, em virtude da qual a ameaça que o mundo natural exercia sobre a humanidade desde os tempos imemoriais se prolonga no seio da sociedade e da história, manifestando-se como 'catástrofe natural da sociedade'⁹

O termo indústria cultural, usado para diferenciar-se de cultura de massa, aparece para nomear o processo de apropriação dos meios de produção capitalista da capacidade de integração e questionamento que a arte autêntica possuía com sua possibilidade de integração entre o todo e suas partes. Na cultura de massa, encontramos manifestações artísticas originais oriundas da população,

⁹ DUARTE, 2005, p.132

diferentemente da indústria cultural, que impõe seus produtos de cima para baixo através dos meios de comunicação em massa. Em uma obra de arte autêntica, o conjunto só tem sentido enquanto manifestação de suas partes. Já nos produtos da indústria cultural, o detalhe passa a ser mais importante que a obra, o que possibilita a sua transformação em mercadoria.

Essa neutralização do elemento particular no âmbito da obra de arte é um motivo para a discussão do estilo na *Dialética do Esclarecimento*.

Para eles, a totalização que se transfere ao produto como consequência de sua completa funcionalidade, tendo em vista a valorização econômica e a manutenção ideológica do capital, supera em muito a coerção exercida em eras passadas, na esfera da arte absoluta, pelo estilo enquanto momento universalizador que chega mesmo aos limites da coerção.¹⁰

Ainda segundo Duarte, o estilo aparece como um elemento de comparação entre a obra de arte e a mercadoria cultural. Essa comparação é extremamente importante, pois é a existência fatural das obras de arte autônomas, com sua maior elaboração formal e sua 'promessa de felicidade', que serve de medida para os autores e sua crítica implacável aos produtos da cultura de massa.¹¹

Essa comparação entre a obra de arte e a mercadoria cultural servirá como um fio condutor para, ao longo desta dissertação, ilustrar minha escolha de produzir uma *coleção de obras de arte*, onde o fetiche que surge com a elaboração de obras no estilo de outros autores, bem como sua relação com a mercadoria, serve, também, como uma crítica aos produtos da indústria cultural.

¹⁰ DUARTE, 2005, p.131

¹¹ Cf. DUARTE, 2005, pp.130 e 131

O estilo, enquanto traço diferenciador na obra do artista, vem gerando, em nossa sociedade, sempre carente de diferenças para serem consumidas, uma eterna reprodução do mesmo. Essa eterna re-produção do mesmo pode ser percebida também no artista, que, na maioria das vezes, é forçado a repetir a si próprio para se firmar no mercado das artes, especialmente aquele que necessita de viver da venda de suas obras. Desse modo, o processo de eterna repetição se transforma em uma espécie de marca cada vez melhor reconhecida pelo consumidor, do mesmo modo como acontece com as empresas bem sucedidas no mercado.

Como um conceito que vem recebendo várias alterações desde sua origem, o estilo é visto, por Adorno e Horkheimer, mais como uma característica da indústria cultural do que um modo dialético de relação do indivíduo – estilo pessoal – com a sociedade – estilo coletivo.

A dialética entre o particular e o universal, que nos ajuda a compreender melhor a questão do estilo, está presente no pensamento dos autores, especialmente no de Adorno, como uma crítica fundamental da razão instrumental. Para uma análise da relação do estilo entre o indivíduo e a sociedade e, principalmente daquilo que Adorno denomina *justiça ao particular*, que poderia funcionar como uma possível solução de resgate do indivíduo alienado, será preciso analisar alguns *fragmentos de discurso* que fazem parte da *constelação* que caracteriza o pensamento de Adorno¹². Assim, compreenderemos melhor as questões levantadas até agora como: a eterna

¹² Nas obras posteriores de Adorno como a *Dialética Negativa* e a *Teoria Estética* esses temas são também recorrentes e serão analisados aqui. Entretanto, não mais acompanharemos o pensamento de Horkheimer que só será analisado no que se refere à *Dialética do Esclarecimento*.

repetição do mesmo; os aspectos de coerção, necessidade e liberdade do estilo e sua conversão em mercadoria na indústria cultural.

Para deixar mais claras as formas de dominação da burguesia até os dias de hoje, os autores demonstram que seu processo de formação reside desde os primórdios de construção do conhecimento. Para eles, o mito já é uma forma de razão, e a razão se converte em mitologia.

O conhecimento, que se formou a partir de uma relação mimética com o mundo, foi evoluindo através das fases do pré-animismo, da magia, do mito e da razão para um processo de abstração cada vez maior. E, quanto mais abstrato foi se tornando o conhecimento, mais ele se afastou do contato direto com a natureza com o objetivo único de dominá-la.

[O mimetismo] é uma forma propriamente orgânica de assimilação do real, bastante *concreta*, posto que se situa em um âmbito de não-consciência, podendo ser dito como compartilhado pelos homens e pelos animais (...) A mimesis já é algo que admite a mediação da consciência, configura-se como algo que funda, minimamente que seja, numa “decisão” (...) Enquanto forma mais primitiva de sedimentação cognitiva da mimesis o preanimismo é bastante concreto, pelo fato de que o poder infinito da natureza como totalidade é *vivido*, sentido, concretamente como um poder difuso pelas coisas. (...) A magia estabelece mais uma mediação para o poder da natureza que são as figuras dos deuses e dos demônios ¹³.

O mito já é mais um passo adiante nesse processo de abstração do pensamento porque com a noção de origem o indivíduo se diferencia cada vez mais da natureza.

Diferentemente do que ainda ocorria no ‘estágio mágico’, não existe mais identificação com a natureza através dos nomes, mas apenas a construção de

¹³ FREITAS, 2001, p.92.

conceitos (em alemão, 'conceitos' é *Begriffe*, e o verbo derivado, *begreifen*, significa, sintomaticamente, 'agarrar', 'pegar com as garras'). Essa fúria dominadora existente tanto no mito quanto no esclarecimento é uma resposta à sensação de medo (*furcht*) e terror que Adorno e Horkeimer localizam na 'origem' da humanidade...¹⁴

Esse afastamento progressivo da natureza é ainda mais reforçado pela origem do conceito, especialmente no seu uso pela ciência positivista que, para se formar, necessita abarcar todas as particularidades em uma idéia totalizante. Desse modo, o que os autores denominam como *falsa totalidade* pode ser entendido como o principal mecanismo de dominação, realizado através do pensamento, com seus conceitos universais. Todas as forças ideológicas do pensamento esclarecedor, principalmente as ligadas às idéias de emancipação, autonomia e liberdade do Iluminismo fazem com que tudo que é particular seja subsumido a esses conceitos universais, criando assim uma *falsa totalidade*. "Aos poucos, as figuras míticas, nascidas de uma identificação com as forças a dominar, tornam-se conceitos autônomos, abstratos, e entram na linguagem instrumental, alavanca privilegiada da dominação esclarecida."¹⁵

¹⁴ SELIGMANN-SILVA, 2003, p.59

¹⁵ *Ibidem*, p.58.

2.4 - Estilo e identidade

Dando seqüência às idéias que aparecem na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno procura, no decorrer da sua obra, encontrar uma saída para os malefícios dessa falsa totalidade. Na *Dialética Negativa*, de 1966, ele analisa profundamente as questões de como salvar o singular da falsa totalidade à qual ele é submetido. Daí surge o conceito do *não-idêntico* que dá uma maior importância ao objeto e que serve para elucidar os aspectos negativos que a identidade adquire:

A tendência para a identidade, que é marca do homem e de nosso saber, é analisada em seu momento de abandono do singular. Adorno volta-se para o resto que não penetra no conceito, por ele denominado “não-idêntico”. (...) O não idêntico não pode ser atingido de modo imediato, como se fosse algo positivo, pronto para deixar-se ‘pegar’ pelo conceito. (...) A dialética negativa é a manifestação extrema da solidariedade com o não-idêntico. O conceito existe apenas enquanto coisificação, ou seja, separação violenta, da totalidade que não pode ser reduzida a conceitos.¹⁶

Esses estudos são também de grande importância para uma análise sobre a formação da identidade e de como esse processo de formação acontece refletindo a opressão da totalidade ideológica. “A dialética negativa quer fazer também justiça ao fato de que, do mesmo modo que os conceitos universais tendem a apagar o qualitativo e singular, todo saber encerra em si a coação para a identidade e a opressão contra a qual ele luta.”¹⁷

Voltando aos motivos da escolha do pensamento de Adorno para a análise das obras de *my collection*, podemos perceber que a questão da identidade, como forma de opressão social, coincide com a minha atitude de “abrir mão” da

¹⁶ SELIGMANN-SILVA, 2003, pp.62,63.

¹⁷ *Ibidem*, p.65

minha e, de uma forma alegórica, adotar a identidade de outros artistas. A maneira pela qual eu adoto essas identidades se dá através de uma relação com o estilo individual de cada artista escolhido, pois conforme foi visto até aqui, o estilo pessoal pode servir também como uma forma de manifestação da identidade, sujeita à manipulação ideológica da indústria cultural.

Vejam, mais uma vez, a questão da identidade e conceito, agora nas palavras de Jamenson, sobre a obra de Adorno:

... o conceito é uma forma forte da identidade, subsumindo uma grande variedade de objetos diferentes, realmente existentes sob o mesmo termo ou pensamento (...) O primado do conceito implica, portanto, um momento histórico no qual os universais advêm, no qual as abstrações são arrancadas do fluxo primevo dos nomes simples... (...) Entretanto, o conceito – qualquer conceito – assevera e impõe a convicção de que ele corresponde à coisa, a seu objeto: o modo como essa relação é concebida com certeza joga com uma ampla variedade de fantasias epistemológicas, desde noções de que ela representa alguma verdade intrínseca da coisa até o sentimento de que ela é algo 'como' a coisa.¹⁸

Gostaria de deixar claro aqui que a situação criada por mim, de abrir mão de minha identidade e adotar todas as que eu quiser, me provoca uma sensação de intensa liberdade. Fazendo uma comparação grosseira com o pensamento de Adorno, eu diria que é algo parecido com uma aproximação com o não-idêntico, o que nesse caso me foi possível através da arte.

Sendo a obra de arte o produto do estilo de um determinado autor, tem-se a ilusão de que a mesma é o próprio autor e a ele pertence, entretanto, tomando como pressuposto o que foi dito até aqui, se considerarmos que essa ilusão é

¹⁸ JAMENSON, 1997, pp.37,38.

uma consequência da ideologia capitalista, perceberemos, com maior clareza, como esse engano pode limitar nossa liberdade de criação.

Decidi-me apropriar sempre de estilos, e não de obras acabadas, como faz Sherrie Levine¹⁹, porque estilos aparecem sempre como entidades reais, hipostasiados, alguma coisa que só lembra a história de seu criador e, não, uma mera classificação.

Hispostasiar, atribuir à condição de hipóstase, de acordo com Abbagnano:

é usado (mas raramente) em sentido pejorativo, para indicar a transformação falaz e sub-reptícia de uma palavra ou um conceito em substância, ou seja, numa coisa ou num ente. Neste sentido fala-se também de hipostasiar (fr. *hypostasier*)²⁰

Douglas Crimp afirma que André Malraux contribui de maneira importante para entendermos sobre como esse processo de hipostasiação do estilo acontece. Malraux “descobre na noção de estilo o princípio homogeneizador, a essência da arte de fato, a qual é distorcida, de modo assaz interessante, através do suporte da fotografia”²¹.

Com o advento da fotografia e do livro ilustrado com ela, qualquer obra de arte, independente de sua heterogeneidade, pode ocupar lado a lado o mesmo lugar naquilo que ele denomina *Museu sem paredes*²². Desse modo, essas obras perdem, durante o processo, suas características enquanto objetos, entretanto pela mesma razão ganham o máximo de importância enquanto estilo. “Quase

¹⁹ O trabalho da artista Sherrie Levine será analisado no próximo capítulo.

²⁰ ABBAGNANO, 2003, p.500

²¹ CRIMP, 2005, p.50

²² *Museu sem paredes* é a tradução da tradução inglesa de *LeMusée imaginaire*, de André Malraux, a tradução do título deste livro usada no português é *O Museu imaginário*.

podemos chamá-las não de ‘obras’ mas de ‘momentos’ de arte” o estilo, então, aparece

... como uma entidade concreta e não como uma mera classificação – algo que parece, antes, com a história de vida de um grande criador. Não há nada que represente de modo mais vivo e arrebatador a idéia de um destino inevitável ocupado em dar forma aos propósitos humanos do que os grandes estilos, cujas evoluções e transformações assemelham-se a grandes cicatrizes deixadas pelo Destino em sua passagem pela face da Terra.²³

Ainda na análise de Crimp, todas as obras a que damos o nome de arte, ou pelo menos, todas que podem se submeter ao processo de reprodução fotográfica, passam a ter lugar naquilo que ele nomeia como a grande *superobra*, ou conforme a definição de Malraux, no *Museu imaginário*.

A arte seria vista, então, como antologia

... criada não por homens e mulheres em meio a suas contingências históricas, mas pelo Homem em sua própria essência. O museu sem paredes é o testemunho desse “conhecimento” confortador. E, simultaneamente, é a fraude com a qual a história da arte está mais profundamente comprometida, mesmo que com frequência de maneira inconsciente²⁴.

Tomando como pressuposto o que foi visto acima, podemos supor que, devido às possibilidades da reprodução fotográfica, o *Museu imaginário* de Malraux, ou a *superobra* de Crimp, podem ser considerados como produtos do *estilo mais inflexível de todos*, conforme Adorno e Horkheimer²⁵.

²³ MALRAUX *apud* CRIMP, 2005, pp. 51 e 52.

²⁴ CRIMP, 2005, p. 52.

²⁵ Conforme veremos no decorrer deste capítulo, esta é uma denominação criada pelos autores para lembrar que o reaparecimento de certos motivos, que é uma tendência inerente ao estilo, revela-se na cultura de massa como repetição de meros clichês com o único objetivo de tornar o que antes era um impulso subjetivo na criação das obras de arte em algo totalmente administrado em função do lucro.

O pluralismo, conforme análise de Foster, deve ser entendido, então, como uma manifestação desse estilo que, na oferta infinita de possibilidades, leva o sujeito a perder a tensão que o conflito entre um estilo individual e um estilo coletivo flexível pode acarretar.

Eis por que o estilo na indústria cultural, que não tem mais de se pôr à prova em nenhum material refratário, é ao mesmo tempo a negação do estilo. A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os pólos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa²⁶.

O estilo aparece, também, como elemento de conciliação do indivíduo com a sociedade, ou nas palavras de Adorno, do particular com o universal. Esse modo dialético de interação encontra-se ameaçado nos dias de hoje e culmina com a supressão total do sujeito através da uniformização que a indústria cultural lhe impõe. Essa uniformização, que se forma através da extinção das características do que é universal e do que é particular, transforma aquilo que chamamos de estilo único da indústria cultural em sua negação. Ao mesmo tempo em que se torna um estilo inflexível, destrói aquilo que é uma característica saudável do estilo até antes do fenômeno da industrial cultural: a reconciliação do universal e do particular.

Assim, tentando deixar em evidência esses mecanismos, procuro formas diferentes de trabalhar com as noções de estilo, tento encontrar com a idéia de apropriação do estilo de outro artista, um novo meio de produção que consiga deixar mais transparentes esses processos.

²⁶ HORKHEIMER e ADORNO, 1985, p.122.

Em toda arte, existe a tendência a apresentar uma reconciliação entre o indivíduo e o mundo, o particular e o universal. O estilo encarna essa tendência, enquanto instituidor de unidade entre as obras. Adorno, porém nota que a grande arte do passado e das vanguardas, mantém relação de tensão com o estilo. Só pelo estilo pode-se apresentar o sofrimento histórico; mas apenas distanciando dele, criando discrepâncias e dissonâncias, o indivíduo ainda pode se manifestar como se ser autônomo que não se limita apenas à imitação.²⁷

Se a grande arte do passado, e das vanguardas, ainda mantinha relação de tensão com o estilo, conclui-se que a de hoje perdeu essa tensão devido principalmente às artimanhas da indústria cultural.

Uma forma de análise, que me parece plausível para entender esse processo, é procurar identificar as conseqüências dessa perda de tensão com o estilo na indústria cultural e suas relações com um fenômeno tão caro ao pós-modernismo: o pluralismo.

2.5 - O pluralismo como um estilo

Um dos fenômenos mais evidentes do pós-modernismo é o pluralismo. Segundo Foster, em sua análise contra o pluralismo,

... nenhum estilo ou modo de arte se mostra dominante, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. No entanto, esse estado também é uma posição, e essa posição também é um alibi”²⁸.

²⁷ SELIGMANN-SILVA, 2003, pp.69,70.

²⁸ FOSTER, 1996, p.33

A condição de produção das obras de arte, a partir de então, passou a ter lugar onde tudo pode. Muitas formas de produção são aceitas sem qualquer crítica e nesse *vale-tudo* a *individualização* do sujeito chegou a tal ponto que o mesmo, na maioria das vezes, não consegue se ver ligado a qualquer grupo. O que poderia ser um aspecto saudável no modernismo - os grandes estilos como Cubismo, Surrealismo etc. – hoje em dia não existe mais, e o sujeito se sente desligado das possibilidades de um processo de interação com a sociedade. Repetindo o que foi dito anteriormente: na manifestação de seu estilo individual não há qualquer processo de relação dialética com o todo - estilo coletivo.

Baseado no pensamento de Adorno, que considera a repetição de clichês na indústria cultural como o *mais inflexível de todos os estilos*, podemos levantar a hipótese de que essa diversidade de estilos do pluralismo nada mais é do que uma máscara para disfarçar as perdas dos *grandes estilos* do passado, ou melhor, o pluralismo parece ser então um estilo único, ou seja, o estilo da indústria cultural no mundo pós-moderno.

Duarte nos dá um claro exemplo desse “estilo total da indústria cultural” em sua análise do estilo através da obra de Adorno:

... o sentido da afirmação, na *Dialética do Esclarecimento*, de que a indústria cultural é ‘o mais inflexível de todos os estilos’, ressurge na *Teoria Estética*, significando que tendências inerentes ao estilo em geral como, por exemplo, o possível reaparecimento de certos motivos, revela-se na cultura de massa como repetição *ad nauseam* de meros clichês.²⁹

²⁹ DUARTE, 2005, p.137

Conforme foi demonstrado até aqui, percebe-se que essa repetição sem fim de si mesmo é uma das maiores características da arte atual e deixa o artista alienado de sua obra e de si, bem como de suas possíveis relações com o todo que os grandes estilos do alto modernismo pareciam proporcionar. Se esse é um dos meios através do qual a indústria cultural, com seu *estilo inflexível*, transforma o artista em um mero produtor de mercadorias, é através do que eu chamo de apropriação do estilo que pretendo tentar deixar esse processo mais transparente.

O motivo pelo qual escolhi apropriar-me de estilos e não de obras acabadas, como a maioria dos outros artistas, foi desenvolvido nesse capítulo com ênfase nas questões do estilo enquanto algo passível de ser apropriado, assim como uma mercadoria também o é pelo princípio universal da troca. Esse princípio equipara valores tão caros ao ser humano, e impossíveis de serem calculados, como a manifestação de suas particularidades, a um valor universal como o dinheiro.

No próximo capítulo, será desenvolvido um estudo dos motivos pelos quais a apropriação, ou contra-apropriação, surgiu como um método plausível para elaboração das obras.

3 - Apropriação da apropriação

Neste capítulo, vamos definir melhor o conceito de apropriação; examinaremos, também, alguns casos que acontecem nas artes plásticas, principalmente os relacionados diretamente com a produção de *my collection*. Para isso, considero necessário, mesmo que sucintamente, descrever alguns mecanismos de manipulação da sociedade pela classe detentora do poder. O modo como essa dominação acontece é de fundamental importância para compreendermos o conceito de apropriação, pois, como veremos a seguir, a apropriação da linguagem realizada pelo mito é o principal mecanismo usado por essa classe para manter seu poder. Antes, considero necessário demonstrar que a burguesia é, até os dias de hoje, a classe que domina, mantendo o poder através de um processo denominado por Roland Barthes de *eliminação da denominação*.

3.1 – O estético e o ideológico

Foster, ao analisar a definição da estética como uma esfera autônoma, feita, principalmente, pela filosofia kantiana que atribui ao juízo estético o poder de reconciliar o sentido e a razão, aponta um grande problema, ou seja, o de

misturar o estético com o ideológico. Isto “é perturbador porque tende a esvaziar o potencial crítico da obra de arte (assim como seu *status* semi-autônomo)”³⁰.

Ao se tratar o estético como algo autônomo, coloca-se de lado toda a ideologia que permeia a obra de arte e o seu poder de questionamento das relações sociais de dominação. Essa seria, segundo ele, a maneira pela qual a ordem é imposta na sociedade contemporânea ocidental.

O Iluminismo, como um programa amplo da ideologia burguesa, possuía um significado específico com valores distintivos como: a soberania do povo, a esfera pública aberta e os direitos naturais dos homens. Foi criado para resistir aos interesses particulares da aristocracia, monarquia e igreja. O ideal iluminista era naturalizar, racionalizar e universalizar o homem “para acorrentá-lo pelo trabalho e entregá-lo nas mãos do capital”³¹.

Assim, a definição kantiana do juízo estético como subjetivo era colocada contra a abordagem elitista da cultura, sugerindo que a arte era democrática. Porém, à medida que os proletários buscavam sua representação na sociedade, essas idéias foram se tornando perigosas para a classe dominante. A burguesia começou, então, sua *contra-revolução* que, segundo Foster, pode ser rastreada desde as primeiras manifestações do espetáculo até a rede mediatizada de informação e diversão.

A ideologia burguesa garante o consentimento limitando o pensamento de modo que os conflitos sociais e as contradições históricas se resolvam magicamente, pois a arte ou a estética são, também, reinos da resolução. “... o

³⁰ FOSTER, 1996, p.210.

³¹ *Ibidem*, p.213

cultural não garante simplesmente um sistema de valores, mas reconcilia diversos códigos que se opõem...”³².

A ideologia iluminista exerce, ainda, grande influência. O estatuto da burguesia é particular, histórico. O homem que ela representa é universal, eterno e, não, um sujeito de classes. A mistura do estético com o ideológico é só mais um mecanismo de manipulação burguesa para deixar opaca a verdadeira divisão da sociedade entre classe dominante e classe dominada.

Barthes nos explica que:

Quaisquer que sejam os acidentes, os compromissos, as concessões e as aventuras políticas, sejam quais forem as modificações técnicas, econômicas, ou mesmo sociais, que a história nos traga, a nossa sociedade é ainda uma sociedade burguesa.³³

Ainda segundo Barthes, essa dominação não é percebida, até os dias de hoje, como um fato ideológico. Isto acontece porque a burguesia submeteu seu estatuto a uma operação de “eliminação da denominação”.

... a burguesia apagou o seu nome passando do real a representação, do homem econômico ao homem mental: ela acomoda-se com os fatos, mas não “entra em acordos” com os valores, submete seu estatuto a uma verdadeira operação de *eliminação da denominação*, a burguesia define-se como *a classe social que não quer ser denominada*. (grifo do autor)³⁴

Se a ideologia burguesa exerce seu poder até os dias de hoje, principalmente eliminando sua denominação, é necessário, então, fazer uma análise mais detalhada de como essa operação ocorre. Para Barthes, ela

³² FOSTER, 1996, p.210

³³ BARTHES, 1993, p. 158.

³⁴ *Ibidem*

acontece através de uma apropriação da linguagem no mito. Entretanto, antes de aprofundarmos nessa questão, será necessário, primeiro, pesquisar alguns tipos de apropriação e como ela ocorre na arte contemporânea.

3.2 - Apropriação retrógrada e apropriação progressista

A apropriação de trabalhos de outros artistas não é, segundo Crimp, uma atitude específica diante das condições da cultura contemporânea.

Apropriação, pastiche, citação – esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos da nossa cultura, dos produtos mais cinicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas.³⁵

Diante desse fato, trabalhar com o conceito de apropriações não parece ser alguma coisa inovadora. Talvez, pensar em apropriação da apropriação³⁶, seja um modo mais pertinente para analisar e compreender mais a fundo as questões levantadas em *my collection*.

Para entendermos melhor o conceito de apropriação da apropriação é necessário analisar os dois tipos de apropriações classificadas por Crimp, ou seja, apropriação retrógrada e apropriação progressista.

³⁵ CRIMP, 2005, p.115.

³⁶ Apropriação da apropriação é um termo extraído de um capítulo do livro *as Ruínas do Museu* de Douglas Crimp, intitulado: *Apropriando-se da apropriação*. Nesse capítulo, Crimp elabora um estudo sobre o trabalho de alguns artistas que têm como característica principal apropriarem-se de trabalhos que já realizaram uma apropriação. Esse processo é também denominado por alguns autores como apropriações de segundo grau.

A apropriação retrógrada utiliza um estilo já existente na história da arte, faz uma apropriação em partes. Tomemos o exemplo dado pelo autor: os empréstimos fotográficos de Robert Mapplethorpe, que fazem uso da estilística da fotografia do pré-guerra. Mapplethorpe apropria-se da abstração e fetichização dos objetos que Edward Weston (fig.01) utiliza em suas fotografias. Apropria-se, também, das abstrações do tema utilizadas por George Platt Lynes em seus simulacros neoclássicos (fig.03). Esses tipos de apropriação são considerados retrógrados, pois seguem “a uma compreensão pré-modernista da arte enquanto combinação criativa de elementos derivados de um vocabulário historicamente dado” ³⁷. O artista utiliza recursos, idéias, técnicas ou formas de outros artistas para criar um novo trabalho, mas esse processo de apropriação fica encoberto pela “assinatura” dada pelo autor que utiliza esses empréstimos à sua obra. Assim, na apropriação retrógrada acontece um processo de alienação em relação ao conteúdo apropriado, pois o leitor desse tipo de trabalho, na maioria das vezes, não consegue perceber a história contida nos detalhes apropriados e atribui ao criador da obra uma originalidade idealizada. Não consegue perceber, por exemplo, que as técnicas de abstração e fetichização de objetos usadas por Mapplethorpe em suas obras são uma apropriação desse mesmo processo realizado anteriormente pelo artista Edward Weston (fig.02). Também não consegue perceber que os simulacros neoclássicos do artista são uma apropriação da obra de George Platt Lynes (fig.04)

³⁷ CRIMP, 2005, pp.115 e 116.

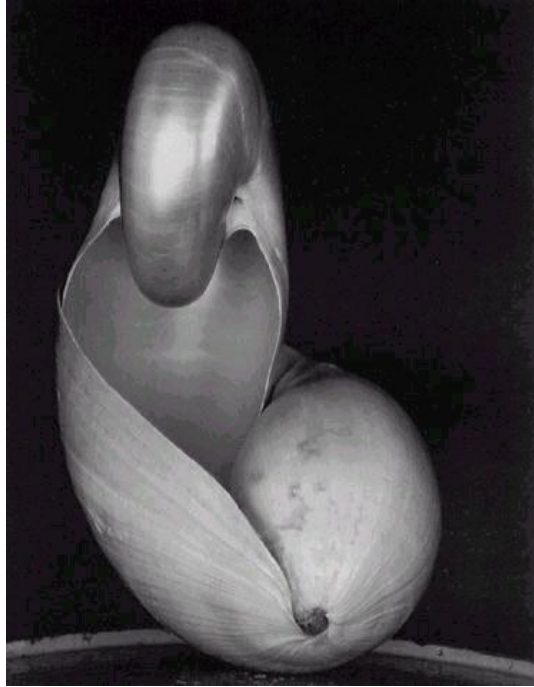


Fig.01 - Weston, Edward. "Shell", 1927 - Impressão em gelatina de prata 24 X 19 cm



Fig.02 – Mapplethorpe Robert. "Orchid", 1983 - fotografia



Fig.03 - Lynes, George Platt. "Orfeu", 1950 - fotografia



Fig.04 - Mappethorpe, Robert. "Derrick Cross", 1983 - fotografia

Essa supervalorização do artista como criador genial contribui ainda para acentuar o fetiche da obra, fazendo com que a mesma adquira um valor de troca que, em alguns casos, pode ser maior que seu valor estético.

Foi por essas razões que, ao produzir os trabalhos de *my collection*, percebi o quão importante é limpar ao máximo os empréstimos tomados por outros autores e citar literalmente aquele, ou aqueles, que foram apropriados. Desse modo, procuro tornar mais evidentes as ideologias ligadas a esse aspecto na criação de um trabalho artístico.

Na *apropriação progressista*, as noções de criatividade artística são colocadas de lado porque se faz uso da apropriação, não para construir um estilo próprio, mas, sim, para questionar esse uso. Apropria-se do todo e não de partes. É na apropriação progressista que o conceito de apropriação da apropriação se torna mais claro.

Sherrie Levine³⁸ é, em minha opinião, a artista que conseguiu deixar de maneira mais clara possível as artimanhas envolvidas no uso da apropriação. Em se tratando de apropriação progressista, essa artista conseguiu criar obras de grande valor crítico que influenciaram diretamente o conceito de elaboração em meus trabalhos.

Quando

Levine quis fazer referência a Edward Weston e à variante fotográfica do nu neoclássico, ela simplesmente fotografou novamente as fotos que

³⁸ Levine nasceu em 1947 em Hazleton (PA) nos Estados Unidos: vive e trabalha em Nova Iorque. “Em inícios da década de 1980, Sherrie Levine foi vista como a principal representante da ‘Appropriation Art’, um conceito que envolvia a apropriação crítica de imagens já existentes quer na alta cultura quer na cultura de massas. A discussão do seu trabalho concentrou-se na sua desmitificação das figuras de culto masculinas da era moderna, e na sua desconstrução de conceitos como os de ‘autor’, ‘original’ ou ‘originalidade’...”
HESS, Bárbara *In: GROSENICK, Uta. Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Ed. Taschen, 2005. p.207

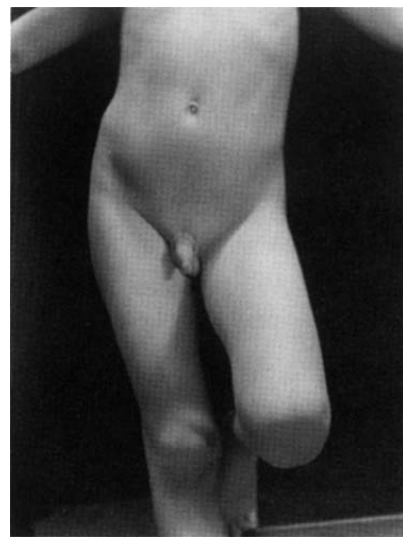


Fig.05a – Levine, Sherrie. “(sem título) After Edward Weston”, 1981 - fotografia
Fig.05b – Idem

Weston tirara de seu jovem filho Neil – nada de combinações, transformações, acréscimos ou síntese (...) Ao roubar descaradamente imagens já existentes, Levine não faz nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística. Ela faz uso das imagens, mas não para construir um estilo próprio. Suas apropriações só têm valor funcional para os discursos históricos específicos nos quais estão inseridas. (...) ela reflete a estratégia da própria apropriação (...) e, finalmente a fotografia enquanto ferramenta de apropriação.³⁹

As idéias de Crimp são reforçadas pelas interrogações de Owens. Owens questiona se, quando Levine refotografa o trabalho de Edward Weston, ela o faz de uma maneira ainda mais pertinente do que quando se apropria das fotografias de Walker Evans – outro trabalho da artista, seguindo a mesma técnica. Se ela simplesmente está exagerando as reduzidas possibilidades de criatividade numa cultura saturada pela imagem ou se sua recusa da autoria não é, na verdade, a recusa do papel de criador como “pai” de seu trabalho, dos direitos paternos atribuídos ao autor pela lei.⁴⁰

Em seu ensaio *O Discurso dos Outros: Feministas e pós-modernismo*⁴¹, Owens diz que o crescimento do pós-modernismo, assunto que é motivo de muitas críticas e contradições, se deve à queda do mito moderno de progresso e autoridade. Segundo ele, o pós-modernismo é visto pelos seus protagonistas como uma crise de autoridade cultural. Essa perda de autoridade antecipa o ecletismo que atravessa a produção cultural levando a um pluralismo que nos

³⁹ CRIMP, 2005, p.121

⁴⁰ Cf. OWENS *apud* CRIMP, 2005, pp. 6 e 7

⁴¹ OWENS, 2002, p.66

reduz a um outro, dentre outros.⁴² Esse processo não chega a ser um reconhecimento, mas a redução da diferença a uma absoluta indiferença, que conduz a equivalência. O que está em jogo é nossa identidade como cultura, pois nossa cultura não é homogênea nem monolítica como se acreditava.

Ao analisar as afinidades das teorias pós-estruturalistas na prática pós-modernista, Owens percebe que quando as mulheres são envolvidas, técnicas similares têm significados muito diferentes. A leitura das estratégias de Levine, feita por ele, é sustentada pelo fato de que as imagens que ela apropria são invariavelmente imagens do outro, da mulher, da natureza, da criança, do pobre, do insano. O “desrespeito de Levine pela autoridade paterna sugere que sua atividade é menos de apropriação (...) e mais de expropriação, ela expropria a apropriação”.⁴³

A classificação de Owens das apropriações de Levine, como expropriações, aponta para um lado dessa questão que, a meu ver, parece ser bem mais pertinente do que suas idéias sobre o desrespeito pela autoridade paterna. A importância desse processo de expropriação será melhor exemplificada no decorrer desta dissertação.

⁴² Conforme analisamos, através da teoria de Adorno, no primeiro capítulo dessa dissertação, esse processo de equivalência está mais ligado ao princípio universal da troca que, nos dias de hoje, atinge a produção cultural transformando-a, na maioria dos casos, em uma verdadeira indústria. Esse processo de dominação está presente desde as primeiras manifestações do conhecimento humano que foi se constituindo através do controle da natureza externa e interna.

⁴³ Cf. OWENS, 2002, p.84

3.3 - Expropriação da apropriação

Apropriar, conforme o dicionário *Aurélio*, significa: 1. Tomar como propriedade, como seu; arrogar-se a posse de – 2. Tomar como próprio ou adequado, conveniente; adequar, adaptar, acomodar – 3. Tornar próprio, seu; apossar-se de – 4. Tornar próprio (um substantivo comum) – 5. Tomar para si: apossar-se, apoderar-se⁴⁴.

Expropriar, por sua vez, é um termo jurídico que significa: Desapossar (alguém) de sua propriedade segundo as formas legais e mediante justa indenização⁴⁵.

Expropriar uma apropriação é, desse modo, uma maneira de fazer o caminho inverso de quem se apropria de algo. Levine, com sua nova tática, usa o ato de expropriar para se apropriar uma segunda vez. A apropriação é então levada ao seu limite, fazendo com que o reflexo de seu uso indiscriminado na sociedade burguesa seja percebido de uma maneira crítica.

Tendo como pressuposto às indagações de Owens, eu diria que, tanto no exemplo dado por Crimp, como nas fotografias de Walker Evans, Levine trabalha tanto as questões de autoria como os problemas da nossa cultura saturada por imagens. Acrescento, ainda, que essas são só algumas das várias questões contemporâneas de grande importância que a autora trata, pois aquilo que é classificado como expropriação nas palavras de Owens, apropriando-se da

⁴⁴ APROPRIAR. In FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. – 3ª. Ed. – Curitiba: Positivo, 2004, p.171

⁴⁵ EXPROPRIAR. Ibidem, p.858

apropriação no livro de Crimp ou contra-apropriação, segundo Foster⁴⁶, é simplesmente uma tática eficaz de esclarecimento das relações de poder nas artes plásticas, assim como em outras áreas diversas – principalmente na linguagem, como será exemplificado mais adiante - que Levine soube usar com maestria. E foram essas questões que tiveram um impacto direto sobre meu trabalho.

3.4 – Levine e eu

Quando entrei em contato com a obra Levine, fiquei fascinado diante da idéia inovadora de simplesmente refotografar trabalhos de outros artistas e apresentá-los como obras suas. Essa idéia, que a princípio parecia se tratar apenas de um “roubo” da obra do outro, é, também, bastante pertinente como uma crítica transformadora. Esse simples gesto denuncia as relações de poder que se escondem por detrás da apresentação e comercialização das obras de arte, conforme veremos a seguir.

Em *my collection (novas aquisições)*, apresento um trabalho intitulado: *Levine, Larry Clark e eu* (fig.08), onde esse impacto se mostra em seu exemplo mais evidente. Ao visitar uma coleção de arte contemporânea de grande porte em Brumadinho, cidade do interior de Minas Gerais, me deparei com um trabalho de Larry Clark, diretor dos filmes *Kids* (1993) e *Ken Park* (2002), intitulado *Teenage Lust* (1983). Essa obra consistia na apresentação de 100 fotografias realizadas

⁴⁶ FOSTER, 1996, p.219

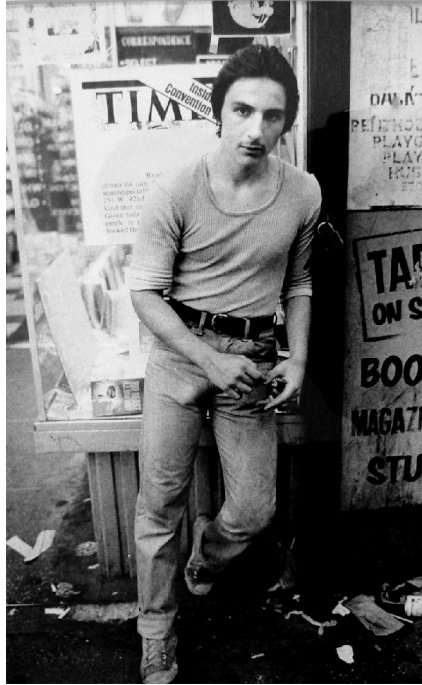


Fig.06 - Clark, Larry. “Teenage Lust”, 1983 – 23x29 cm (uma foto do portfólio de 100).



Fig.07 - Clark, Larry. “Teenage Lust”, 1983 – Instalação com 100 fotos de 23x29 cm (cada)

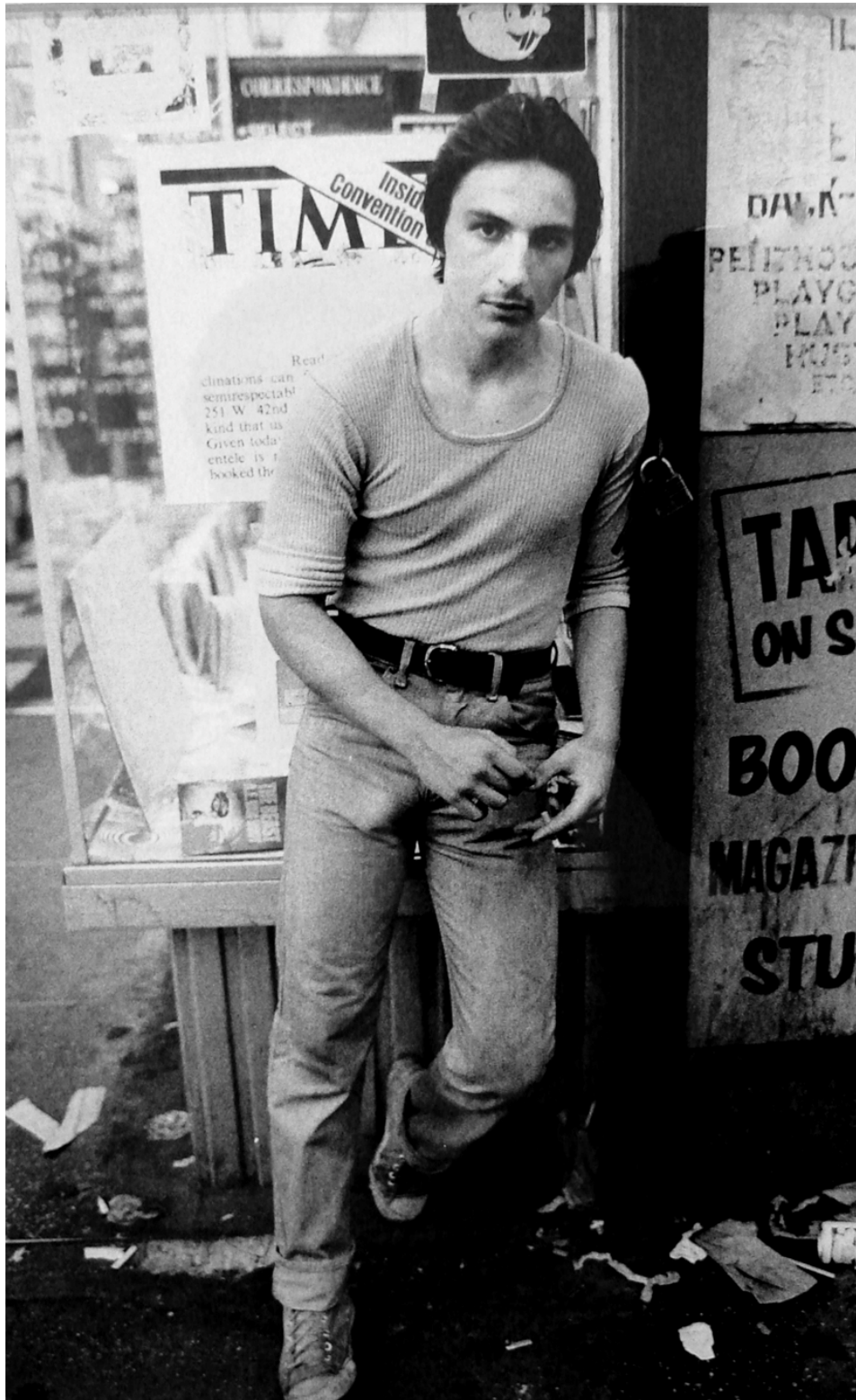


Fig.08 - Caldeira, Gláucio. "Levine, Clark e eu", 2006 – C.print 0,93 x 0,60 m

pelo autor, nos anos 1980, em Tulsa, sua cidade natal (fig. 07). A coleção mostrava fotos de cenas de forte apelo dramático, dentre elas, a maioria era de adolescentes em condições de uso de droga, prostituição, fetiches, crimes etc. Resolvi, assim como Levine, refotografar uma dessas fotos, ampliá-la e expô-la. A foto de Clark que tinha 0,29 x 0,23 m (fig.06), passou a ter 0,90 x 0,60 m (fig.08).

A minha intenção, nesse trabalho, era reafirmar o que já foi analisado, numa tentativa de acentuar as particularidades e a história pessoal de pelo menos um desses personagens – no caso o que foi refotografado por mim – que, a meu ver, diluiu suas características pessoais ao ser enquadrado em um álbum com uma centena de outros personagens, sendo apenas mais um dentre tantos outros. O uso da ampliação do trabalho junto com a idéia de apresentá-lo separadamente serviu para reforçar essa tentativa.

Um possível questionamento do uso da imagem de um adolescente, sexualizado, como *apropriação do outro*, também fez parte do meu propósito. Conforme a análise de Owens já feita, pode-se pensar aqui, também, em uma expropriação da apropriação.

Foi realizada por mim, nesse trabalho, uma *apropriação da apropriação* da imagem do rapaz feita por Larry Clark. Esse processo foi elaborado usando, como recurso, uma apropriação da técnica de Sherrie Levine.

Mesmo correndo o risco de vulgarizar a definição de *expropriação da apropriação*, posso apontar, nesse trabalho, dois casos de expropriação: no primeiro caso, a expropriação das técnicas de apropriação de Levine, ou seja, quem apropria ou expropria também corre o risco de ser apropriado; no segundo, a expropriação da apropriação, feita por Larry Clark, da história de um

conterrâneo seu para desenvolver o conceito de uma de suas obras, no caso: *Teenage Lust*.

Entretanto não acredito, como nesses casos, na expropriação como um trabalho que tenta superar uma obra anterior ou menosprezá-la, mas, sim, como uma tentativa de dar continuidade a um trabalho de grande qualidade, potencializando ainda mais sua capacidade crítica e interpretativa. Esse empreendimento é acentuado quando se coloca de lado a questão de quem é o autor do estilo, e se direciona a produção a um trabalho livre desses pressupostos.

O estilo ou autoria de uma obra podem-se apresentar como um empecilho à compreensão dela, pois conforme Barthes, uma obra de arte, assim como um texto, pode ser considerada como um tecido de citações. Assim, o ato de dar a autoria de uma obra a um determinado artista é necessário para sua compreensão, mas, por outro lado, obscurece os outros, os que são os autores de cada uma dessas citações, usadas para compor a obra.

Essas idéias se tornarão mais claras com a análise barthesiana do mito, que será realizada na próxima seção. Realizamos, no capítulo anterior, uma análise do mito na obra de Adorno, agora, uma análise semiológica será também realizada para um esclarecimento maior dos assuntos levantados até aqui.

3.5 - O Roubo do mito

Veremos, agora, como ocorre a apropriação na linguagem, como um recurso para compreender mais a fundo esse processo. Para Foster, “A apropriação é muito eficaz porque procede por uma abstração mediante a qual o conteúdo específico ou o significado de um grupo social é transferido para uma forma cultural genérica ou para o estilo de um outro”.⁴⁷

Nessa transferência, o que é transferido é um conteúdo específico ou o significado de um grupo social que perde completamente a sua riqueza, sua plenitude, a força de sua história e se transforma em um significante vazio que é usado, por *colonização*, em um outro contexto. Foster cita, então, Barthes, que chamou a esse processo *mito*.

Em *Mitologias*, de Barthes, vemos que o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem e, como mensagem, não necessita ser oral, pode ser uma escrita, um filme, um desenho, uma pintura. O mito é construído a partir de uma cadeia semiológica que já existia antes: é um *sistema semiológico de segundo grau*. Aquilo que é signo no primeiro sistema se torna um mero significante no segundo.⁴⁸

Assim, a sua análise do mito pode ser perfeitamente aplicada ao estudo da arte e de sua recepção pelo público, principalmente nos casos em que a apropriação da obra de outros autores acontece; pode-se questionar, entretanto,

⁴⁷ FOSTER, 1996, p. 221.

⁴⁸ Cf. BARTHES, 1993.

se existe ausência de qualquer tipo de apropriação na realização de um trabalho artístico.

Na linguagem comum, o significante exprime o significado, entretanto, no sistema semiológico, deve-se considerar um terceiro termo: o signo. O signo nesse sistema é uma totalidade associativa de um conceito ou de uma imagem. No mito, enquanto sistema semiológico segundo, esse signo é apropriado como um significante. Nesse segundo sistema, o signo do primeiro, que era seu termo final, se transforma em mero significante, passa a ser o termo inicial do segundo sistema. O termo final do sistema lingüístico passa a ser o termo inicial do sistema mítico, que também possui um significado. O que era signo no primeiro transforma-se em mito no segundo.

Nessa transferência, o signo, agora transformado em mito, se esvazia, seu sentido perde toda a sua plenitude, sua importância histórica. Um signo pleno de sentido transforma-se num significante vazio. Barthes nomeia o termo final do primeiro sistema, o sistema lingüístico, como *sentido*; e o termo final do segundo, o sistema mítico, como *forma*.

Usarei o exemplo de Barthes para demonstrar um modelo de apropriação de uma imagem para transformá-la em um mito:

(...) estou no cabeleireiro, dão-me um exemplar do *Paris-Match*. Na capa, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o sentido da imagem. (...) há um significante, formado já ele próprio por um sistema prévio (*um soldado negro faz a saudação militar francesa*); há um significado (aqui uma mistura intencional de “francidade” e de “militaridade”)⁴⁹.

⁴⁹ BARTHES, 1993, p. 138

A apropriação feita pelo mito, nesse exemplo, acontece quando é usada a imagem de um negro para fazer a saudação militar francesa. Neste sentido, o significante do primeiro sistema semiológico, que é o negro, perde toda a riqueza que sua imagem representa, toda a sua história de dominação e luta, para se transformar em um exemplo vazio da colonização francesa. É dessa maneira que o mito funciona como uma “linguagem roubada”. Rouba-se o negro que faz a saudação militar, não para transformá-lo em exemplo ou símbolo, mas sim para, através dele, neutralizar o imperialismo francês.

Voltando a análise da obra de Sherrie Levine e usando o exemplo daquilo que chamamos *roubo da obra do outro*, através da análise semiológica de Barthes, vemos que o sentido de roubar perde sua conotação pejorativa e mostra o seu lado crítico, pois o que Levine faz é, na verdade, uma recodificação da apropriação. Isto porque “o mito é um discurso roubado que não é colocado exatamente no seu lugar”.⁵⁰ Assim sendo, apropriar-se de algo, que já foi apropriado uma primeira vez, passa a ser uma operação legítima de recodificação.

A idéia de apropriação da apropriação ou expropriação da apropriação, principalmente em seu sentido de desmitificação ou remitificação da ideologia burguesa, é ainda mais evidente em uma instalação feita por Levine e Joost Van Oss (artista holandês). Esses artistas apropriaram-se da forma da *cadeira Berlim* do arquiteto Gerrit Rietveld (fig.09), que é confeccionada em painéis de madeira pintada, com composição inspirada nas formas retangulares das pinturas de Piet Mondrian.

⁵⁰ BARTHES, 1993, p.152



Fig. 09 - Gerrit, Rietveld. “Cadeira Berlin”, 1923

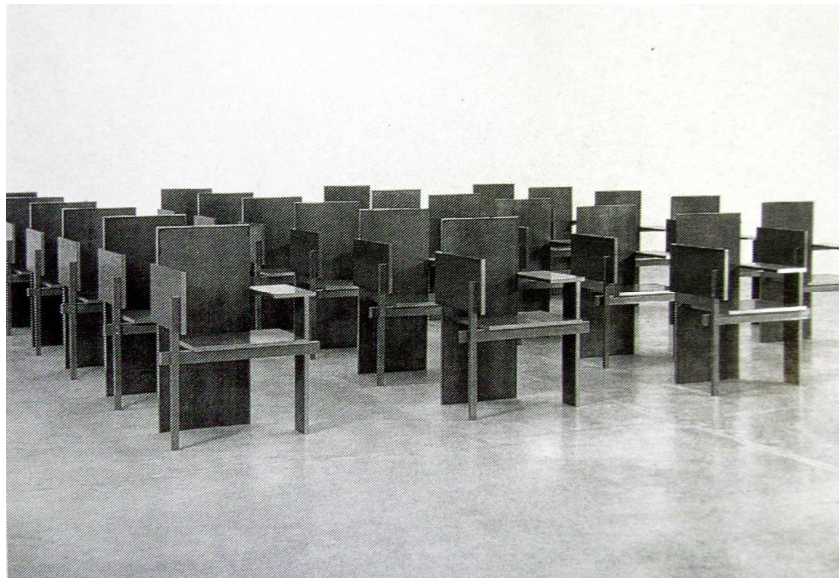


Fig. 10 - Sherrie Levine e Joost Van Oss. “Escultura sem título III” (detalhe), 1999. Tamanho natural , aço bruto.

Levine e Van Oss recriaram essa mesma cadeira, porém em aço bruto e sem pintura e a apresentaram em forma de instalação. Essa instalação consistia em expor vinte e quatro dessas cadeiras, que foram enfileiradas em quatro colunas de seis cadeiras cada (fig. 10).

Ao refazer o trabalho de Rietveld, mesmo que com materiais diferentes, eles se apropriam de uma apropriação, ou, nas palavras de Owens, expropriam uma apropriação feita por Rietveld das formas criadas por Piet Mondrian: “Se Rietveld aplicou as idéias estéticas do alto modernismo para o mundo do uso e da função, Levine e Van Oss efetuaram uma tradução ao reverso...”⁵¹.

Usando novamente o esquema barthesiano, agora para analisar a instalação de Levine e Oss, percebe-se claramente que essa instalação produz uma operação de desmitificação, não da obra de Rietveld, mas sim do uso da apropriação da obra de Mondrian feita por ele, ou como diz Frankel, do uso das *idéias estéticas do alto modernismo*.

Rietveld, ao trazer as formas da pintura de Mondrian para o mundo do uso e da função, resignifica essas formas transformando-as em mercadorias. Levine e Van Oss, ao se apropriarem dos móveis de Rietveld, acentuando apenas as formas retas apropriadas de Mondrian, devolvem essas formas para o lugar de onde vieram, ou seja, o mundo das idéias estéticas da arte.

Um outro processo artístico, além da resignificação das formas, é percebido nessa operação: a desfuncionalização das cadeiras de Rietveld que, nesse caso, de móveis se transformam em peças de uma instalação.

⁵¹FRANKEL, 2000, p 129. “If Rietveld applied the aesthetic ideas of high modernism to the world of function and use, Levine and Van Oss effected a translation in reverse...”

Entretanto, ao *desmitificar* uma obra, ela fatalmente se mitifica novamente.

Conforme Barthes,

... a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um *mito artificial*: e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba a linguagem, por que não roubá-lo também? Bastará, para isso, colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica, considerar a sua significação como primeiro termo de um segundo mito.⁵²

Foster, por sua vez, não acredita que esse mito artificial seja uma maneira perfeita de lutar contra a apropriação burguesa do mito.

Se a diferença pode ser fabricada, também a resistência pode sê-lo. Aqui emerge a possibilidade de a marginalidade crítica ser um mito, um espaço ideológico de dominação onde, sob o disfarce do romantismo liberal, a diferença real seja erradicada, e a diferença artificial, criada para ser consumida.”⁵³

Para um melhor entendimento dessa diferença artificial, transformada em um objeto de consumo, é necessário lembrar o que foi dito até aqui sobre a questão da burguesia como uma classe que não se deixa nomear, conforme foi visto através da análise do mito de Barthes, e as razões da formação da indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Esses estudos são muito bem confrontados por Foster para legitimar algumas de suas idéias sobre como criar uma prática de resistência.

Foster demonstra como a cultura de massa se transformou em um instrumento eficaz do processo de *eliminação da denominação*, “... longe de uma

⁵² BARTHES, 1993, p.156

⁵³ FOSTER, 1996, p.225

demissão cultural, a cultura de massa representa uma expansão do burguês – ele é apenas “desnomeado”, não nomeado enquanto tal... ”⁵⁴

Na arte, *o roubo dos mitos* opera de duas maneiras para tentar deixar as táticas de apropriação burguesa através do mito mais transparentes e menos perversas. Essas operações podem ser realizadas: ou restaurando o signo original em seu contexto social ou separando o signo mítico e reinscrevendo-o em um sistema contra-mítico.

A partir daí, é necessário identificar, através dessa distinção realizada por Foster, que tipo de operação de apropriação seria mais eficaz como uma prática de resistência. Esse será o assunto do próximo capítulo.

⁵⁴ FOSTER, 1996, p.222

4 – Colagem como apropriação

Conforme veremos a seguir, é com o uso da técnica da colagem que, segundo a sugestão de Foster, podemos estabelecer um esquema contra-mítico. Desse modo, analisaremos, então, o conceito de colagem, suas correspondências com a produção de *my collection* e com os pressupostos teóricos que foram colocados até aqui. Na pesquisa sobre colagem será dada ênfase ao conceito de colagem enquanto alegoria.

Para Foster, a opção de separar o signo mítico e reinscrevê-lo em seu lugar corre o risco de que o mesmo seja remotivado e retransmitido:

Dessa maneira, os grupos sociais são silenciados, pior ainda, são transformados em consumidores – em simulacros de suas próprias expressões. Eles ouvem o que dizem num eco falso (distorcido, mediatizado) ao qual não podem responder e que, estruturalmente, bloqueia a expressão posterior.⁵⁵

Se, ao restaurar o signo em seu contexto social, esse mesmo signo pode-se transformar em mais um artifício para o consumo na indústria cultural e, ao mesmo tempo, contribuir para que a classe burguesa continue com seu processo de eliminação de sua denominação, a melhor solução, para um trabalho com força crítica maior, seria optar pelo esquema contra-mítico, ou seja, separar o signo mítico e reinscrevê-lo em outro sistema.

A obra de Levine, bem como suas influências na produção de *my collection*, será compreendida, de uma maneira mais eficaz, através dessa segunda opção

⁵⁵ FOSTER, 1996, p. 221

de Foster: o sistema contra-mítico. Nesse sistema, uma resistência aos circuitos discursivos e econômicos estabelecidos pode ser formada, pelo menos num primeiro momento,

... através de uma *collage* paródica de signos privilegiados de gênero, classe e raça que são contestados, confirmados, “consagrados”. Nesse *bricolage*, a natureza falsa desses estereótipos é exposta bem como o caráter arbitrário das linhas sociais/sexuais que definem (...) a sua tática: provocar a cultura principal para nomeá-la e, ao fazê-lo, *nomear a si mesmo*. (...), no entanto, mesmo quando reduzida ao gesto ou abstraída como um outro estilo principal, essa contestação persiste como uma perturbação, uma dúvida.⁵⁶

Diante dessas declarações, percebe-se, então, que o objetivo desta dissertação e das realizações de *my collection* não é almejar grandes mudanças, mas sim causar *perturbações, dúvidas*, num sistema perverso onde a abstração do sistema de troca sempre prevalece diante das tentativas de se provocar o contrário.

Seguindo as sugestões de Foster, que aponta para os meios de se formar uma resistência através da técnica da colagem, torna-se necessário acrescentar, aqui, uma visão dessa colagem enquanto alegoria, enquanto algo que pode ser denominado *colagem-montagem-alegoria*⁵⁷ e que ilustra bem as características das obras que compõem *my collection*.

⁵⁶ FOSTER, 1996, pp. 223 e 224

⁵⁷ Conceito formulado por Gregory Ulmer, que será estudado no desenrolar deste capítulo.

4.1 – Colagem-alegoria

Ulmer, em um ensaio sobre o objeto do pós-criticismo, compara a crítica literária atual, cujo texto “mimetiza” seu objeto de estudo, ou seja, a literatura, com a inovação formal mais revolucionária em representação artística que ocorreu no século passado: a colagem. Segundo o autor, pós-criticismo, pós-modernismo e pós-estruturalismo são constituídos precisamente pela aplicação de artifícios da arte moderna para representações críticas, sendo seu principal recurso o par composicional *colagem-montagem*.

Apesar da técnica de colagem ser um recurso antigo, Ulmer nos lembra que essa técnica foi introduzida por Braque e Picasso como uma solução para os problemas levantados pelo cubismo analítico, criando uma alternativa para o *ilusionismo* da perspectiva que dominou a pintura ocidental desde o início da renascença.

A colagem cubista, por incorporar diretamente dentro da obra um fragmento real do referente (forma aberta), permanece ‘representacional’ enquanto quebra completamente com o ilusionismo do *trompe l’oeil* do realismo tradicional...⁵⁸

Ulmer, para deixar ainda mais claras as conquistas que a técnica da colagem trouxe para a pintura, acrescenta ainda, citando Wolfran, que

⁵⁸ ULMER, 2002, p. 94 “ The cubist collage, by incorporating directly into the work an actual fragment of the referent (open form), remains ‘representational’ while breaking completely with the *trompe l’oeil* illusionism of traditional realism.”

...esses objetos palpáveis e não ilusionistas apresentaram uma nova e original força de influência entre expressões artísticas e a experiência do dia a dia. Um imprevisível e significativo passo em trazer arte e vida como sendo uma experiência simultânea tinha sido tomado.⁵⁹

Genericamente, a técnica da colagem consiste em uma transferência material de um contexto para o outro; desse modo, a operação de montagem passa a ser, então, a disseminação desses mesmos empréstimos através de uma nova composição. O resultado desse processo é denominado colagem-montagem. Essa *colagem-montagem*, devido a suas apropriações de materiais e imagens já existentes anteriormente, passa a ser um recurso eficiente para se expressar através de algo que já existia.

O conceito de *colagem-montagem-alegoria* deriva-se, assim, dessa propriedade, pois alegoria é *allos*, que significa outro, e *agoreuei* significa falar; falar através do outro.

Na estrutura alegórica uma imagem é lida através de outra. Ocorre sempre que um trabalho é repetido por outro. A imagem alegórica, conforme foi analisado nos casos de apropriações nos trabalhos de Levine e de *my collection*, é uma imagem apropriada, recodificada, contra-apropriada: o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ao confiscar uma imagem já existente, sem fazer qualquer concessão às noções convencionais de criatividade artística e sem construir um estilo próprio, essas apropriações tornam mais transparentes as

⁵⁹ WOLFRAM apud ULMER, 2002, pp. 94 e 95. "...these tangible and non-illusionistic objects presented a new and original source of interplay between artistic expressions and the experience of the everyday world. An unpredicted and significant step in bringing art and life closer to being a simultaneous experience had been taken"

operações ideológicas dos discursos históricos específicos nos quais estão inseridas.⁶⁰

Em uma *colagem-montagem-alegoria* não há a imposição de uma significação que poderia ser unívoca nem estável, mesmo sabendo que as alegorias são frequentemente endereçadas ao espectador na tentativa de manipulá-lo ou modificar seu comportamento. “Compreender” uma obra alegórica não é extrair uma mensagem monológica de seu conteúdo, toda tentativa nesse sentido será estéril. O truque da colagem alegórica consiste também em nunca suprimir a alteridade dos elementos reunidos em sua nova composição, colocando em questão toda ilusão de representação.

Para fazer uma *colagem/montagem*, especialmente em *my collection*, foi preciso escolher certo número de estilos e técnicas já existentes e integrá-los em uma nova criação e, assim, produzir uma totalidade original manifestando diversos tipos de ruptura. Esse processo foi realizado de uma forma ainda mais evidente em *my collection (novas aquisições)*, pois, na maioria de suas obras, acontece a mistura do estilo de dois autores diferentes em um só trabalho. Ao fazer essa mistura, procuro deixar ainda mais evidente a noção de que o estilo pessoal é um construto objetivo e que pode ser manipulado. Assim, a mistura de estilos faz com que a estrutura da obra se torne ainda, possivelmente, mais alegórica (figuras 11 a 20).

⁶⁰ No caso de *my collection*, não é só imagens que são confiscadas, mas principalmente o estilo individual de outro autor, entretanto, acredito que o estilo manifesta-se como um conjunto de imagens que se repetem em suas características fundamentais.

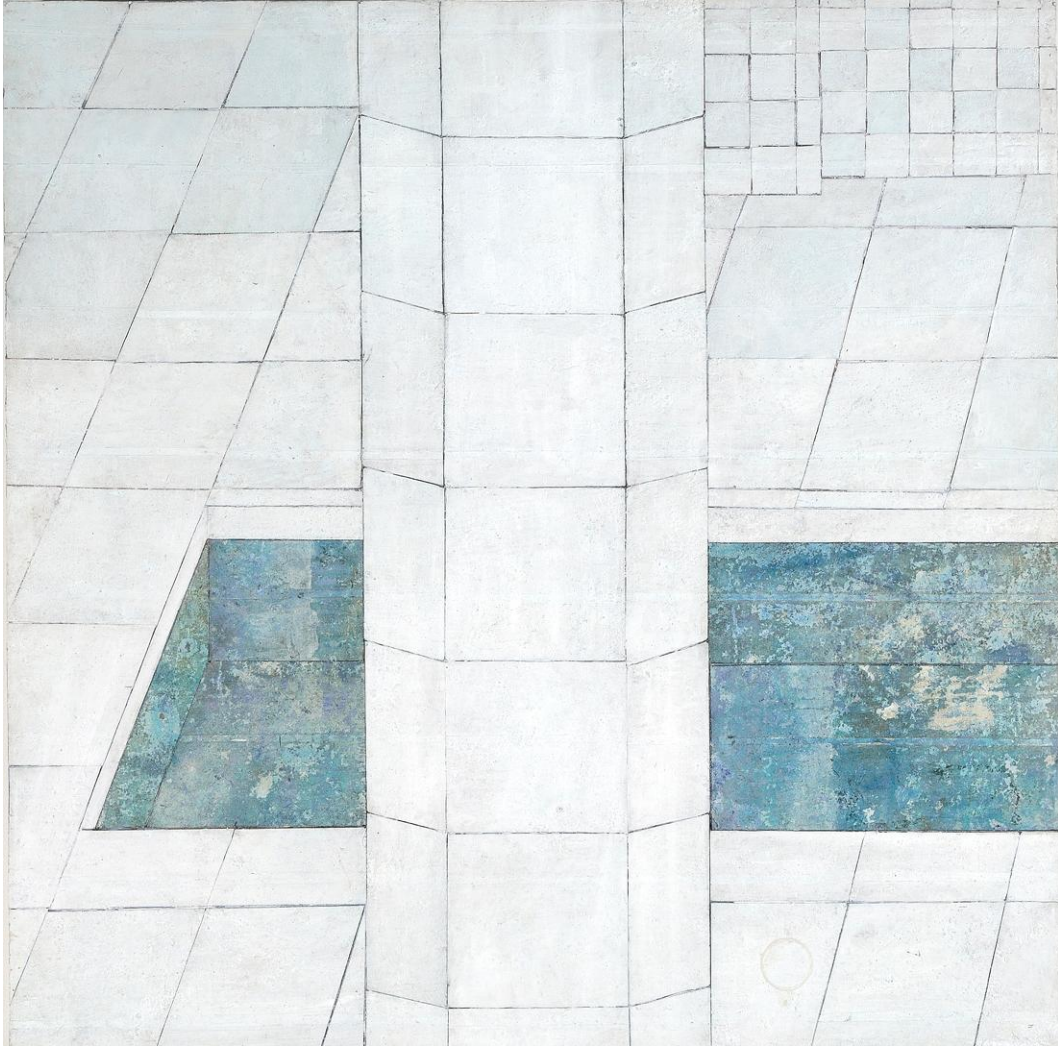


Fig. 11 – Caldeira, Gláucio. “Adriana, Senise e eu”, 2006 – As/T 92 x 92 cm



Fig. 12 – Varejão, Adriana. “O chinês”, 2005 - Óleo s/tela 280 x 391 cm

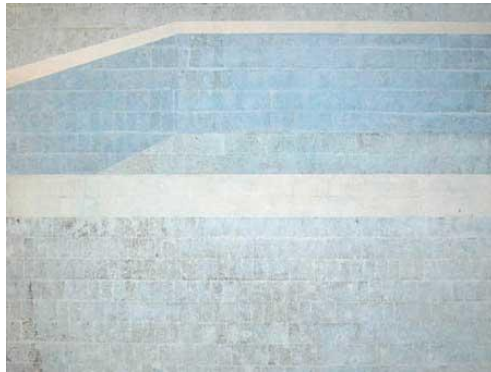


Fig. 13 – Senise, Daniel. “Poll 2”, 2003 - pintura 162 x 213 cm

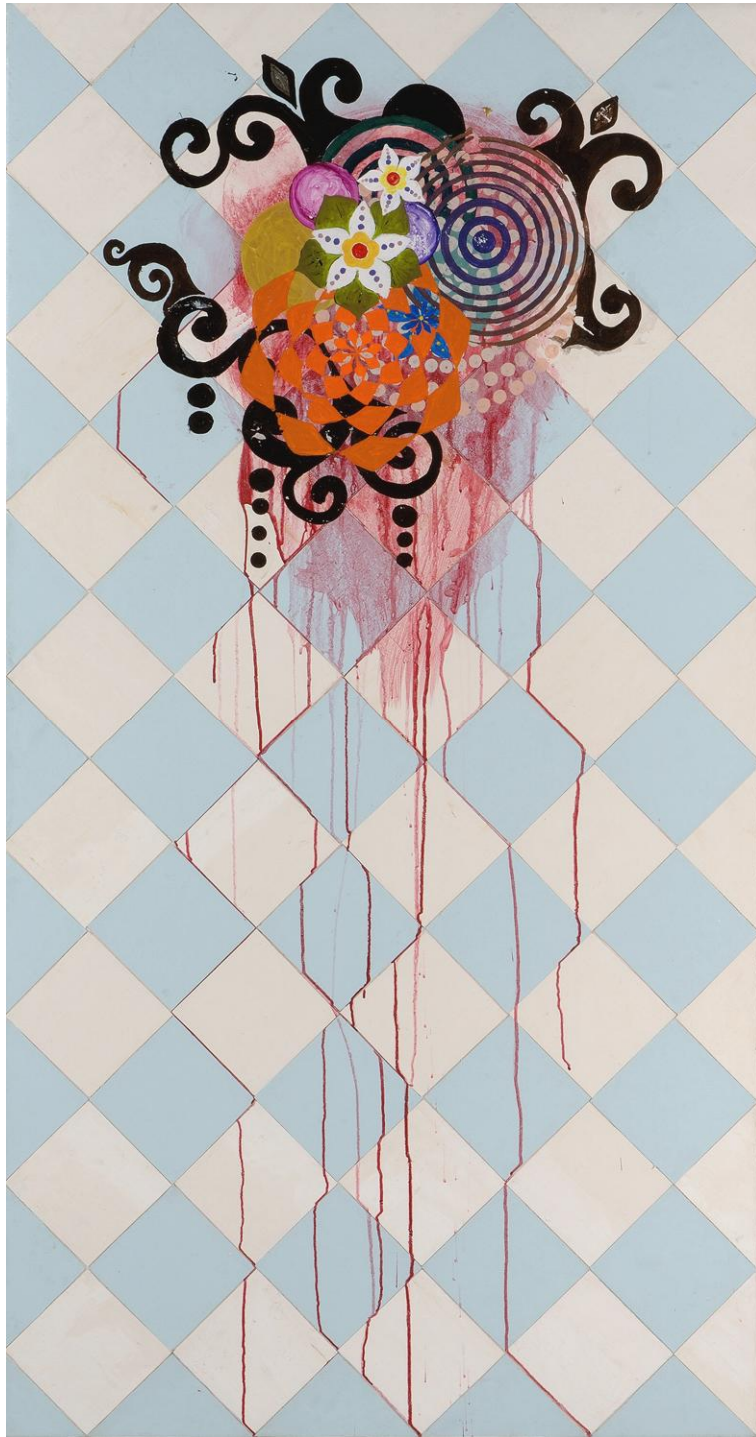


Fig. 14 – Caldeira, Gláucio. “Adriana, Beatriz e eu”, 2006 - As/T 182 x 95 cm



Fig. 15 – Milhazes, Beatriz. “Mariposa”, 2004 - As/t 249 x 249 cm



Fig. 16 – Varejão, Adriana. “O convidado”, 2005
Óleo s/tela 250 x 391 cm



Fig. 17 – Varejão, Adriana. “Espécimes da Flora”
1996 - Óleo s/tela e napa 195 x 165 cm



Fig. 18 – Caldeira, Gláucio. “Bispo, Kiefer e eu”, 2006 – Objeto 160 x 150 x 50 cm



Fig. 19 - Kiefer, Anselm. “livro com asas”, s.d - objeto



Figs. 20a e 20b – Rosário, Arthur Bispo. “Roda da fortuna”, s.d. - objetos

Criar uma coleção de obras alegóricas, feitas somente de apropriações, é uma tentativa de limpar ao máximo toda subjetividade para permitir que o resultado seja a expressão de uma *tendência cultural objetiva*, levando em consideração que a ausência de subjetividade em uma obra é algo impossível. Segundo Ulmer:

Benjamin queria escrever um livro feito inteiramente de citações com o objetivo de purgar toda a subjetividade e permitir a personalidade ser o veículo de expressão de ‘tendências culturais objetivas’ (similar ao projeto de Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*)⁶¹.

Nos trabalhos realizados para a exposição *my collection*, esse modo de produção foi o fio condutor na elaboração das obras. Quando crio uma obra, apropriando-me do estilo de outros autores, busco exatamente uma maneira de alcançar algo que esteja próximo dessa tendência objetiva. Assim, contornando as leis do mercado e das instituições artísticas, tento deixar mais claras suas operações de controle da produção artística que têm como objetivo impedir o artista dessa busca de uma *tendência cultural objetiva*. Essa seria também uma técnica para popularização e comunicação de conhecimentos, na maioria das vezes, vedados ao público em geral.

Entretanto, por se tratar de apropriação, uma *montagem alegórica* toma um conteúdo específico – nesse caso um estilo pessoal - fazendo com que esse, ao ser apropriado, perca a força de sua história e se transforme em um significante vazio que é usado por “colonização” — conforme análise de Barthes. Mesmo

⁶¹ ULMER, 2002, p. 110. “Benjamin wanted to write a book made up entirely of quotations in order to purge all subjectivity and allow the self to be a vehicle for the expression of ‘objective cultural tendencies’ (similar to Barthes’s project in *A Lover’s Discourse: Fragments*)”.

colonizando estilos alheios e correndo o risco de remitificar aquilo que foi apropriado, essa operação ainda é uma maneira legítima de tornar transparentes as relações de poder que envolvem a criação estética, pois ela não só é uma invenção subjetiva como também uma descoberta objetiva do novo, através de um reagrupamento de elementos anteriormente criados.

4.2 – O ensaio como colagem

Ao discutir especificamente sobre alguns dos trabalhos apresentados na pesquisa, pretendo fazê-lo através de um texto que possa, ele também, mimetizar seu objeto de estudo. No próximo capítulo, apresentarei um ensaio sobre as obras de *my collection* que teve como fonte de inspiração a escrita de William Burroughs, James Joyce e as idéias sobre ensaio de Adorno. Antes, descreverei quais são essas idéias, suas ligações com o processo de colagem-montagem, e as técnicas de contra-apropriações dos processos de mitificação que vimos no decorrer deste trabalho.

Em *Adornos – Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, Duarte intitula um deles como *A ensaística de Theodor W. Adorno* para demonstrar que a “sua filosofia como um todo poderia, de certo modo, ser corretamente designada por ‘ensaística’...”⁶², e demonstrar, também, o pouco conhecimento que se tem do “profundo enraizamento do interesse adorniano pelo ensaio no seu pensamento

⁶² DUARTE, 1997, p. 83.

filosófico como um todo”⁶³. Para tanto, Duarte utiliza dois textos significativos de Adorno no que concerne à forma ensaio: *A atualidade da filosofia* e *O Ensaio como forma*. Naquele, o autor inicia o texto com uma advertência de que a Filosofia, hoje, não pode mais manter a pretensão de abarcar com o pensamento a totalidade do real, e defende-se da acusação de seus adversários de que estaria retirando “... da filosofia toda e qualquer medida constante, amaldiçoando-a a ser um jogo de imagens estético, transformando a prima *philosophia* em ensaísmo filosófico”⁶⁴. Já em *O ensaio como forma*, texto de maturidade de Adorno, encontraremos mais características positivas a favor dessa modalidade de escrita.

Adorno cita, no início desse texto, uma descrição do ensaio feita por Lukács que exemplifica de maneira clara as semelhanças que possuem o ensaio enquanto forma de expressão através da linguagem, com a nossa definição de *colagem-alegoria* enquanto modalidade de expressão visual:

O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido, é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. E como ele apenas as ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a ‘verdade’ sobre elas, encontrar expressão para sua essência.⁶⁵

Voltando à temática principal que perpassa o pensamento adorniano, ou seja, a dialética entre o particular e o universal, perceberemos novamente,

⁶³ Ibidem, p.65

⁶⁴ DUARTE, 1997, p.72

⁶⁵ LUKÁCS *apud* ADORNO, 2003, p.16

nesse ensaio, a importância que devemos dar àquilo que é particular em relação à tendência do pensamento positivista que procura sempre subsumir tudo que é único às suas categorias universais. Isto se torna óbvio através da denúncia do autor de que a corporação acadêmica

... só se preocupa com uma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas. (...) O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho.⁶⁶

Outras características importantes para compreensão dos tópicos da pesquisa são expostas no *Ensaio como forma*, principalmente as que se referem à idéia de autor como um gênio produtor de *obras primas*, pois o caráter mais aberto do ensaio nega qualquer sistemática. Sua resistência à idéia de *obra prima* se deve ao fato de que esta,

... por sua vez, reflete as idéias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma,

⁶⁶ ADORNO, 2003, p.16

não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo.⁶⁷

As afinidades do ensaio com a proposta dos meus trabalhos enquanto colagens alegóricas não param por aí, encontraremos também muitas dessas características na obra de William Burroughs, "... figura tutelar da contracultura dos anos 60, contrapõe a transformação das palavras, que são o principal instrumento de controle institucional, em instrumento de fuga do controle"⁶⁸. No prefácio de *A revolução eletrônica*, elaborado por José Augusto Mourão sobre a obra de Burroughs, intitulado *O Poder das Palavras*, encontraremos exemplos da execução do método de composição escrita criado por Burroughs: o *cut-up*.

"A técnica do *cut-up* é uma técnica de pintura... uma extensão da técnica de colagem, que já era uma preciosidade no domínio da pintura... A colagem recupera razoavelmente bem a realidade da percepção."⁶⁹ Consiste numa proposta de método de composição utilizando uma mistura de textos e gravações em que desaparecem as instâncias do autor e da obra, transformados em mecanismos de escrita.

Levando em consideração as idéias do autor de que a "realidade" não é nada mais do que alguns truques compostos por mãos de mestre, podemos construir um texto, utilizando a técnica do *cut-up*, com as seguintes instruções:

Tome um escritor qualquer, escreva Burroughs em *Leitura de Leituras de S. Valentim I*, copie extratos de um texto e, ao copiar, lembre-se de algo por associação, então acrescente-o. Aprenda a montar as

⁶⁷ *Ibidem*, p.36.

⁶⁸ MOURÃO, (prefácio) In. BURROUGHS, 1994, p.6.

⁶⁹ BURROUGHS *apud* MOURÃO, *op.cit.* p.7

vagas da associação e achará que a narração o embarca sozinho por assim dizer.⁷⁰

Segundo Mourão, o autor dessa técnica incorpora formas do uso, ao mesmo tempo que as deforma, transformando os instrumentos culturais de que se apropria. Entretanto, longe de parecerem arbitrárias essas colocações se mostram cuidadosamente organizadas.

Lembrando as idéias de recodificação de Foster, ou seja, a recodificação através da construção de um discurso contra-mítico, concluímos que esse discurso, no que se refere às artes plásticas, poderia ser formado através da técnica sugerida pelo autor da colagem-alegoria.

A idéia de recodificação aparece também no trabalho de Burroughs como reconstituição, pois, para o autor, “Reconstituir não é encontrar o sentido já dado, um saber adquirido, mas procurar nas figuras o que nelas resiste ao código e que implica diretamente o sujeito que se enuncia no texto.”⁷¹ O autor escreve contra os processos de canonização do discurso e contra as formas esquematizáveis dominantes, fazendo com que as figuras da certeza, a ciência, a norma, sejam progressivamente perturbadas.

O cut-up, enquanto trabalho sobre as palavras, sobre o contato destas com a página de uma forma tátil, aproxima-se da tela do pintor, da fotografia, do cinema, visando produzir o acidente da espontaneidade. (...) Porém, é mais do que uma técnica de escrita: é uma concepção global da existência que advoga a desapareição da obra individual.⁷²

⁷⁰ MOURÃO, (prefácio) *In*. BURROUGHS, 1994, p.10.

⁷¹ BURROUGHS *apud* MOURÃO, *op.cit.* p.12

⁷² MOURÃO, (prefácio) *In*: BURROUGHS, 1994, p.14.

Para aqueles que acreditam que as técnicas de Burroughs não passam de um texto sem sentido é bom lembrarmos as palavras de Adorno sobre as qualidades da forma ensaio:

Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade. Mesmo as criações da fantasia, supostamente liberadas do espaço e do tempo, remetem à existência individual, ainda que por derivação. É por isso que o ensaio não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis⁷³

Considerarei necessárias todas essas demonstrações positivas a respeito do ensaio, porque as obras a que esta dissertação se refere são consideradas, por mim, como colagens-alegóricas, e o ensaio possui grandes afinidades tanto com a colagem quanto com a alegoria, se é que também não possa ser considerado mesmo como uma colagem ou uma alegoria. Outra característica importante é a maneira como o ensaio se relaciona com apropriações, tema central desta dissertação.

Mas, além de tudo que foi dito, considero essas demonstrações importantes porque servem como uma tentativa de legitimar o seu uso como fazendo parte do corpo desta dissertação e não apenas como um anexo.

A pesquisa sobre artes e em artes deve, em minha opinião, principalmente por ser algo que ainda está em formação no meio acadêmico, começar, desde já, com uma metodologia e um corpo que lhe são próprias, e que, não só por se

⁷³ ADORNO, 2003, p.26.

tratar de artes, deve abdicar de seu modo de operação como possuindo o mesmo valor que o das ciências positivistas.

5 – Apropriação e identidade

Escrita, estilo, sujeito, natureza, cultura e... arte!

— Isto não está ficando muito pintura?

— E daí?

Para escrever uma dissertação é necessário estar apaixonado pelo que se escreve; para fazer arte, também. O corpo precisa estar imerso na pesquisa. Não se sabe se o homem aprendeu a falar ou a desenhar primeiro. Sabe-se sim que, ao aprender a representar, trocou imediatamente aquilo que representava por sua representação. Toda escrita é um ato de violência. Derrida, ao analisar a obra de Lévi-Strauss, sobre os índios Nhambiquara, conclui, em acordo com ele: Toda escrita é um ato de violência. “Nunca se dá um nome: classifica-se o outro... ou classifica-se a si mesmo” ⁷⁴

— Como saber, durante todo o tempo em que escrevo, se estou citando alguém ou não?

— Sei lá! Acho isso impossível.

— Bom, de qualquer maneira, vou continuar citando, pelo menos aquilo que está ao meu alcance.

Quero ser eu, você, ele, o outro, o grande outro. Beatriz, Leonilson, Warhol, Pollock, Cindy, Vik...

⁷⁴ LEVI-STRAUSS *apud* DERRIDA, 2004, p 135.

... há Texto em toda a parte onde uma atividade de significância é encenada segundo regras de combinação, de transformação e de deslocamento: nas produções escritas, é claro, mas também nos jogos de imagens, de signos, de objetos: nos filmes, nas bandas desenhadas, nos objetos rituais.⁷⁵

— Dizem que meditação é um estado em que conseguimos ficar sem pensar em nada. Absolutamente nada. Parar de pensar. Será que isto é possível?... O nosso inconsciente é estruturado como linguagem. Quando atingimos este estágio de em-nada-pensar alcançamos o Nirvana.

— Porque perdemos o paraíso ao começarmos a pensar?

O pensamento deve ter nascido, então, assim que começamos a representar, pois representar, desenhar, pintar, falar, escrever...

Freud observa a brincadeira de um garotinho – um de seus netos – de um ano e meio. Esse menininho, embora muito ligado à sua mãe, não chorava quando esta o abandonava durante algum tempo. Freud observava que ele tinha o hábito de jogar para longe de si, por todo o quarto, diversos objetos durante tal ausência. Geralmente quando os lançava, emitia um som longo, marcado por ‘interesse e satisfação, um o-o-o que a mãe e o próprio Freud entendiam como a palavra alemã *fort* – que podemos traduzir por ‘sai’. Numa outra ocasião, Freud observa a brincadeira completa, na qual a criança, com um carretel amarrado a uma linha, que ela segura, joga o brinquedo sobre a guarda de sua cama pronunciando o-o-o e, em seguida, puxa a linha para fazê-lo reaparecer e puxá-lo até si; nesse momento diz, exultante: *da* - que podemos traduzir por ‘vem cá’⁷⁶

⁷⁵ BARTHES, 1984. p 83

⁷⁶ FREUD *apud* VANIER, 2005 p 73

Este exemplo, usado por Freud para explicar a divisão do sujeito, cabe muito bem aqui. Numa sociedade onde o outro é sempre algo que deve ser visto como diferente, ameaçador, querer ser o outro cheira a loucura. Não quero estar preso, ou melhor, limitado por essa imposição autoritária, e cada vez mais mercantilizada, chamada identidade. O que é isso?

A repetição da saída da mãe, citada no exemplo do *fort-da*, “é a causa da divisão do sujeito, divisão ligada a essa oposição significativa, única maneira de instaurar o significante enquanto *pura diferença*.”⁷⁷ Sujeito, aqui, como natureza e não como cultura. “... origem da diferença entre natureza e cultura”⁷⁸

Quando eu estudava a vida e obra de Duchamp, descobri que ele não queria se filiar a qualquer escola, manifestação, ou estilo de arte, pois se sentia preso a tudo isso. Eu me identifiquei imediatamente com Duchamp. É isso mesmo!... Assim como ele, não quero estar cativo de qualquer definição ou discurso pronto. Pintura é coisa dos anos 80. Hoje só se faz vídeo, fotografia, novas mídias.

Tecnicismo. Conformismo. Assepsia...

— Quanta bobagem! E a liberdade, onde fica? É tanta gente querendo impor limites.

— Limite é fundamental para o desenvolvimento de uma personalidade saudável. A justa medida. Pai que coloca limite em seu filho é aquele que sabe amar de verdade.

⁷⁷ VANIER, 2005 p 74

⁷⁸ DERRIDA, 2004, p 128

— Mas espera aí. Arte é liberdade. É uma circunstância onde quase tudo pode, desde que não prejudique o outro. Pode-se dizer que tudo é arte, basta nomeá-la. O que é quase impossível é negar que algo não é arte.

— Ao classificar o outro queremos apenas controlá-lo?

— Acho que não. E você?

— Sei lá. Acho que assim, classificando, estamos é limitando um ser a algo restrito. Isso é bom para poder encontrá-lo, de alguma maneira, neste mundo cheio de “informações”.

— É, mas assim também podemos limitá-lo a ser só aquilo para o qual foi nomeado, classificado, restringido, circunscrito, localizado, reduzido...

Quando sou Beatriz, que delícia!... Tudo fica lindo, camadas e camadas de decalques que decalcam a alma. Feminino. Sem medo de ser feliz, sem medo de ser mulher, sem medo de ser o outro. A outra. Quando sou Pollock, que deleite!... Tudo flui, o gesto e o masculino se entrecruzam, pura virilidade, desejo de um orgasmo que nunca termina, sem medo de ser homem, sem medo de ser a outra. O outro. Quando sou Cindy... Sou Eduardo, Washington, Gervásio, Cláudia, Maria... Enfim, Cindy e eu, eu e Cindy, livre dessa identidade enclausurante. Identidades assim como produtos em um supermercado, coisificadas, prontas para serem etiquetadas, consumidas, manipuladas pelas grandes empresas. Que imensa liberdade nos proporciona a arte! (figuras 21 a 29)



Fig. 21 – Caldeira, Gláucio. “Beatriz e eu – 6”, 2006 - As/T 180 x 190 cm



Fig. 22 – Milhazes, Beatriz. “O Sonho de José”, 2003-2004 - As/T. – 250 x 250 cm



Fig. 23 – Caldeira, Gláucio. “Pollock e eu”, 2004 - Látex e esmalte s/ tela 235x140 cm



Fig. 24 – Pollock, Jackson



Fig. 25, 26 e 27 – Caldeira, Gláucio. “Cindy e eu 1, 2 e 3”, 2004/2006 - Fotografia 70 x 103 cm (cada)



Fig. 28 – Sherman, Cindy. “s/título”, 2000
C-print 76,5 x 52,8 cm 1/6



Fig. 29 – Sherman, Cindy. “s/título”, 2003
C-print 1/350

Burroughs e sua técnica de *cut-up*: “mais do que uma técnica de escrita: é uma concepção global da existência que advoga a desapareção da obra individual”⁷⁹, Borges, Guimarães Rosa, Joyce: Meu filho. Eu nos seus olhos. Raro sentimento seria. Oriundo de mim. Apenas um acaso. (...) o torrãozinho de bosta do papai, garota sabida que conhece o próprio pai.⁸⁰

Prometemos falar a verdade, somente a verdade, nada mais do que a verdade. Não existe verdade. São tantas as verdades. Leo não consegue mudar o mundo. Eu não consigo mudar Leo. “Afiml aquilo a que chamamos ‘realidade’ não são mais do que uns truques compostos por mão de mestre.”⁸¹. Bispo e Leonilson, quando entramos no que acreditamos ser o mundo deles... Que fantasia!... Um mundo criado por eles para ser só deles, uma estética própria, uma realidade subjetiva, uma obra objetiva, uma verdade particular, um desejo universal. Bordados que ornarn as margens sensíveis do objeto e do sujeito. Deixo de ser eu para ser aquilo. Aquilo que bordo passa a ser eu, ele, você.

A delicadeza e simplicidade de Leo.

Bispo: a arquitetura de um mundo hibridado com o corpo. Construindo objetos com fios de cobertores usados e desgastados, cinzadesbotados por um tempo que já não tem mais importância, pois o espaço também já se deteriorou. Natureza e cultura, enfim... Juntas! (figuras 30 a 36)

- É por causa disso que você quer ser todos aqueles que você imita?

⁷⁹ BURROUGHS, 1994. p 14

⁸⁰ JOYCE, 1977, pp 99 e 100

⁸¹ BURROUGHS, 1994, p 9

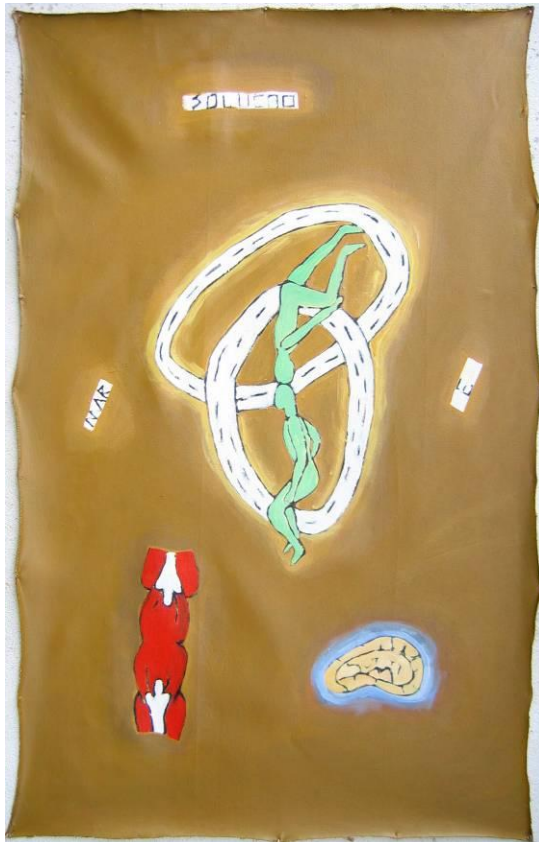


Fig. 30 – Caldeira, Gláucio. “Leonilson e eu – 2”,
2004 - As/T 137 x 85 cm



Fig. 31 – Caldeira, Gláucio. “Leonilson e eu”,
2004 - Bordado e pedras semi-preciosas s/voil
38 x 29 cm



Fig. 32 – Leonilson. “Leo não consegue mudar o
mundo”, 1989
As/T. 150 x 90 cm



Fig. 33 – Leonilson. “puros e duros”, 1991
Bordado e pedras sobre tecido 15,5 x 8,5 cm



Fig. 34 – Caldeira, Gláucio.
“Bispo e eu”, 2004
Téc.mista 50 x 18 x 30 cm



Fig. 35 – Caldeira, Gláucio
“Bispo e eu 2”, 2006
Tec.mista 54 x 57 x 5 cm

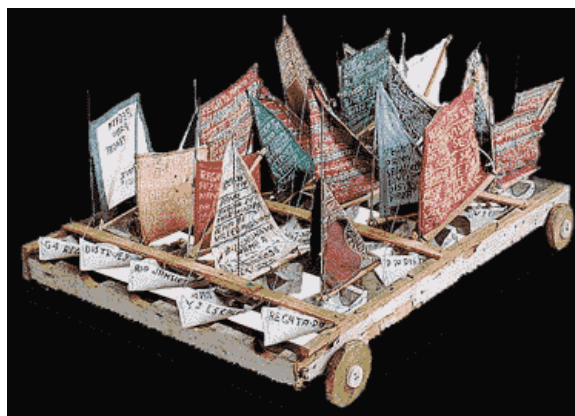


Fig. 36 – Rosário, Arthur Bispo. “21 veleiros”, s/d
Bordado e pedras sobre tecido 15,5 x 8,5 cm

— Não dá pra explicar. Eu não quero ser. Eu sou. Sou enquanto imito e, enquanto imito, sinto que sou mais eu do que quando tento imitar a mim mesmo.

Jornal “O Tempo”, Belo Horizonte, sábado 7 de janeiro de 2006 ⁸²: A sociedade da mercadoria. Idosos tem inflação de 5% em 2005. Venda para show do U2 começa dia 14 de janeiro. Queremos ter sempre um artista como modelo e ter a crítica por parte de curadores internacionais, justamente para buscarmos uma ampliação de cada proposta. Milhares de Xiitas protestam contra norte-americanos no Iraque. Cortes bruscos prejudicam fluência da leitura de “A Tragédia Brasileira”, livro de Sérgio Sant’Anna. Não fique esperando do outro a compreensão. A comunicação só acontece se o que falamos é entendido pelo outro. O que queremos é globalizar positivamente, soberanamente as coisas do Brasil. Ricos e famosos. Novo filme de Oliver Stone, com título provisório de “World Trade Center” (...) recria o cenário do drama de 11 de setembro para recontar a tragédia... Vamos brincar de brincar. Não se deixe levar pelos argumentos que as pessoas têm sem tirar as suas conclusões. Sepultura é violada porque homem queria rever o amigo. (...) difundindo mensagens de ódio aos afrodescendentes e indígenas, fazendo reviver o fantasma horrendo da pregação hitlerista de supremacia racial que tamanha devastação causou à Humanidade. A nova esquerda não discute a produção e reprodução do capital e as relações sociais advindas no sistema capitalista. Alguns alunos subestimam a língua pátria, lêem pouco nem se preocupam com a norma culta. Há mestres que lutam para despertar nos discípulos o hábito da leitura. Hoje, nós temos a concepção da bienal de ser um evento participativo e democrático. Concessa tecendo prosa. Tento escrever em obediência aos padrões lingüísticos, a fim de que nosso idioma seja cultuado. Evito o

⁸² As frases recortadas desse jornal, seguindo a técnica do *cut up*, serão escritas em *Times New Roman*

pedantismo e banco, às vezes, esse jeito professoral. Google disponibiliza 10 mil títulos sem proteção de copyright. (...) o derrame sofrido pelo primeiro-ministro israelense, Ariel Sharon, foi uma punição divina por ele ter “dividido a terra de Deus”. A secretária norte-americana Condoleeza Rice, cancelou ontem uma viagem à Austrália e à Indonésia devido à preocupação com o estado de saúde crítico do premiê Israelense Ariel Sharon. “Ela concentra seus pensamentos e suas orações na recuperação do premiê (...) Rice teria cancelado a viagem para estar pronta para um eventual funeral de Sharon nos próximos dias...”

Nós adoramos Condoleeza. Que mulher!... Por isso a retratamos, com todo o interesse, quando éramos Warhol e Vik. (figuras 37 a 40).

Warhol pintou a imagem de Marilyn Monroe diversas vezes em suas telas. Criticando, de uma maneira sutil, ou quase, a sociedade norte-americana, seu glamour e, talvez, a probabilidade de reconhecimento, diante da sua época, de um jogo político forjado com a figura desta. O ícone de uma época. Retratamos Condoleeza, quando éramos Warhol, pelos mesmos motivos. Vik, com sua engenhosidade e capacidade de ver através de mônadas os átomos e moléculas que irão construir uma imagem, mostra, no final de suas composições, imagens quase sempre acrílicas. Quando éramos Vik, resolvemos retratar Condoleeza.

Que mulher!?!?!?...



Fig. 37 – Caldeira, Gláucio. “warhol e eu”, 2005 - As/T 44 x 44 cm (cada)



Fig. 38 – Warhol, Andy. “Marilyn”, 1966



Fig. 39 – Caldeira, Gláucio. “vik e eu 3” 2/6, 2005 - C-print 150x104 cm

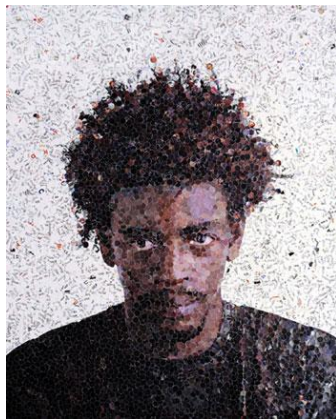


Fig. 40 – Muniz, Vik. “Jorge da série: *Pictures of magazines*” 2003 - 250 x 180 cm

Rice conversou por telefone com o primeiro-ministro interino Ehud Olmert e expressou a solidariedade do povo norte-americano durante um período difícil. O intuito é formar um público cada vez mais especializado fornecendo-lhes informações sobre questões estéticas que estarão presentes no evento. Não sou contra a gíria ou contra o modo caipira de comunicação, nem combato as peculiaridades regionais na pronúncia de cada Estado. Tudo se resolverá da melhor maneira possível e com perspectivas dos melhores lucros e vantagens à tarde e à noite. O mérito de toda essa mistureba é que “A Tragédia Brasileira”, publicada originalmente em 1987, é atemporal. Achei uma empregada quase perfeita. “A Instituição Artística sob Suspeita”. O evento pretende ir além da revisão histórica do artista belga e discutir questões-chave de sua obra que envolve a ficção, o suporte, a antiteoria, a crítica da instituição, a não-arte, o falso...

— A crítica da crítica.

E triste é a literatura que não surpreende. Correspondências para Além do Silêncio. Um dia, eles têm uma briga maior do que o normal, que faz com que algo inexplicável aconteça: eles trocam de corpos.

— Trocam de corpos?... Como é isso?

— Eu troco de estilo não de corpo.

— Eu sei. Vamos procurar a definição de estilo no Aurélio?

— Quê que vocês estão fazendo?

— Procurando Estilo.

— Aondê?

— No dicionário, pôrra!

— Não seja grosso com ele.

— Desculpa!

— Xi! Tem tanta coisa.

— Escreve só o que você acha interessante.

— Olha isto aqui: *Maneira de exprimir pensamentos, falando ou escrevendo: estilo natural; estilo afetado; estilo prolixo...*

— Tem mais?

— *O modo de expressar-se de um escritor, ou de um grupo ou período literário: o estilo de Machado de Assis; o estilo dos poetas do grupo mineiro; o estilo da fase modernista...*

— Eu quero provar de todos os estilos que eu puder.

— Você não acha que isso é falta de limite?

— Deixa ele! Acho que já existem limites demais. Está na hora de pensar em liberar um pouco.

Resumo da ópera: antes éramos só natureza; nirvana. Daí a Eva comeu a maçã e pronto! Veio a cultura. Começamos a representar a natureza e essa representação começou a nos representar. Passamos a ser cultura, entretanto, não perdemos a memória de ser só natureza. Representamos a natureza através de qualquer sinal ou da linguagem falada – lembra do *fort-da?* - essa teoria de Freud-Lacan é muito ilustrativa desta cisão do sujeito, acredito que é exatamente aí que descolamos da natureza e nasceu a representação. O problema, se é que podemos chamar de problema, pois toda a condição de nossas vidas parte disto, é que, com o aperfeiçoamento da escrita, esta cultura foi se tornando cada vez mais abrangente e nos deixando cada vez mais alienados de nossa natureza. Uma abstração cada vez maior, conforme Adorno.

Hoje, com o advento da internet, essa memória escrita e virtual ultrapassou, e muito, aquela memória inconsciente de sermos também natureza. Uma das maneiras de reavivar a sensação de ser só natureza, dizem, é meditando. Já tentei meditar várias vezes e nunca consegui, às vezes sinto que estou quase lá, mas, na hora H... Outra maneira é através da arte. Ai chega o ponto crucial desta dissertação, senão vira tese: como chegar perto desta percepção-sensação-sentimento-inconsciente-de-ser-natureza-e-por-aí-vai? Através da arte?... Isto é muito subjetivo e, é claro, só posso falar da minha experiência. Sentindo-me muito tolhido pelas relações de poder que a arte institucional me causara, resolvi tomar uma decisão: fazer arte com arte. Neste mundo de tamanha realidade-virtual-de-escrita-selvagem onde sempre há de se classificar o outro...

— Acho que você já está falando demais.

— Eu também.

— É, então, eu vou citar mais um pouquinho e encerrar logo este capítulo-ensaio.

— Você é profundo demais.

O homem “é capaz de tornar a informação acessível aos outros homens por tempo ilimitado, através da escrita. (...) Não se sabe ao certo se a palavra falada jamais teria ultrapassado o estágio animal sem a palavra escrita. A palavra escrita é um pressuposto do discurso humano. (...) *todo o conceito de encadeamento do tempo não poderia ocorrer sem a palavra escrita.* A palavra escrita é, evidentemente, um símbolo de qualquer coisa e, no caso de uma escrita hieroglífica da língua, como o egípcio, pode ser um símbolo de si própria, ou seja, uma figura daquilo que representa. Assim, qualquer seqüência

hieroglífica nos dá uma definição admissível imediata de palavras faladas. As palavras faladas são unidades verbais que se reportam a esta seqüência pictórica. E então o que é a palavra escrita? A minha teoria de base é que a palavra escrita foi literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada.”⁸³ (grifo do autor)

Mas a grande questão é: o que produzimos? Para quem? Para quem serve? É interessante observarmos que essas questões não são debatidas. Ataques a homossexuais, agressões a judeus, vandalismo contra sinagogas, panfletagem racista e anti-semita, difusão de livros nazistas, formação de quadrilhas nazistas paramilitares, pregação incessante de racismo pela internet... Quando uma avelã cai sobre sua cabeça, chicken Little, um galo que sempre arma confusões, pensa que é um pedaço do céu, e por isso, acha que o mundo esta acabando. O importante é produzir e consumir, não importa o quê e nem para quê. Não interessa a devastação da natureza e o consumismo desenfreado e sem sentido. Interessa, ao capital, o consumo. Guto, um garoto de 7 anos, recebe a ajuda de sua anjinha da guarda para combater monstros comedores de lixo oriundos do planeta XYZ, que fica localizado em uma galáxia distante. Pense em viajar para lugares bonitos a fim de renovar sua energia e ter paz para tomar novas decisões.

Cut!

⁸³ BURROUGHS, 1994, pp. 19 a 21.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*; trad. da 1ª. ed. Brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da trad. e trad. de novos textos Ivone Castilho Benedetti .- 4ª. ed. - São Paulo: Martis Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor W. O Ensaio como Forma. *In: ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Filosofia da nova Música*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Adorno*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1993

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas v.1)

BOURRIAUD, Nicolas. *Post-Producción*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BURROUGHS, William. *A revolução eletrônica*. Lisboa: Vega, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

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

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUARTE, Rodrigo. A Ensaística de Theodor W. Adorno. *In: DUARTE, Rodrigo. Adornos – Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. A questão do estilo em Theodor W. Adorno. *In: PERES, Ana Maria Clark et al (org.) O Estilo na Contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005

_____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. - 3ª. ed. - Curitiba: Positivo, 2004.

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2000.

_____. *Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. *Design & Crime*. London: Verso, 2002

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANKEL, David. Sherrie Levine and Joost Van Oss. *ArtForum*, Março-2000. p 129.

FREITAS, Verlaïne. *Para uma dialética da alteridade – A constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo em Th. Adorno* 2001. 356f. Tese (doutorado em Estética e Filosofia da arte) – Faculdade de Filosofia da UFMG, Belo Horizonte.

GROSENICK, Uta. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Ed. Taschen, 2005

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HUISMAN, Denis. *Dicionário dos Filósofos*. São Paulo: Martins fontes, 2001.

JAMENSON, Fredric. *O Marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fund. Ed. da UNESP: Ed. Boitempo, 1997.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KOSUTH, Joseph. Art after Philosophy and after. In: KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after; collected writings, 1966-1990*. London: The MIT Press, 1991.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, s/d. (Arte e Comunicação)

MOURÃO, José Augusto. O Poder das Palavras. *In*: BURROUGHS, William. *A Revolução Eletrônica*. Lisboa: Vega, 1994.

OTTE, Georg. A questão do estilo em O demônio da teoria de Antoine Compagnon. *In*: PERES, Ana Maria Clark *et al* (org.) *O Estilo na Contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005

OWENS, Craig. The discourse of Others. *In*: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2002

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Brasiliense, 1977.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

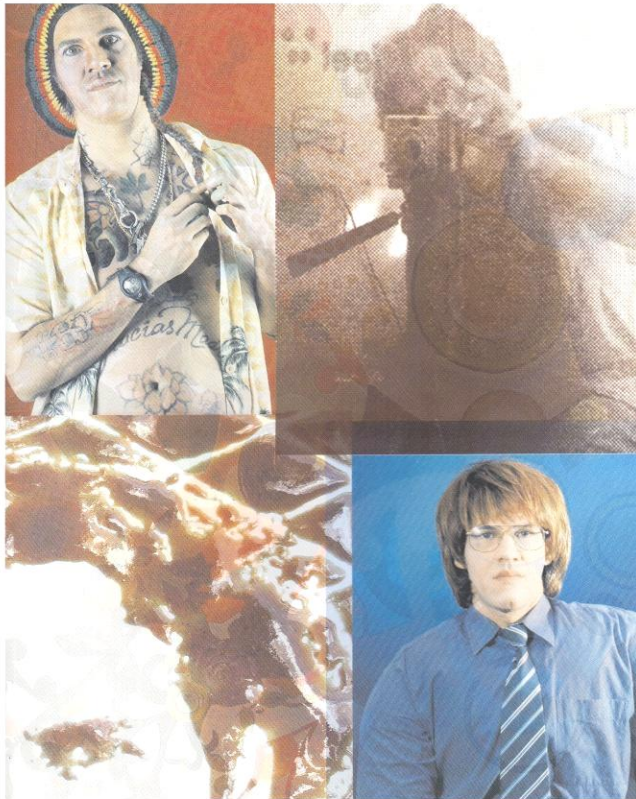
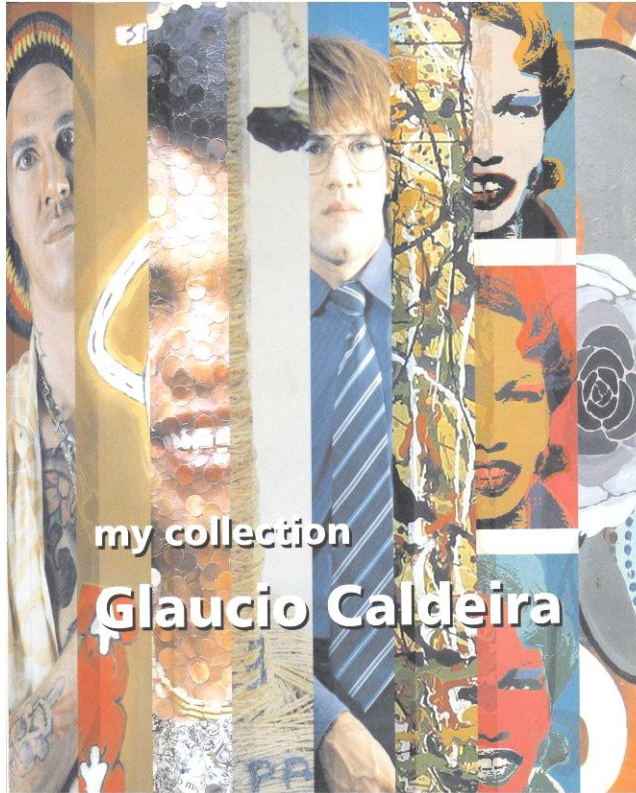
ULMER, Gregory L. The Object of Post-Criticism. *In*: FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2002

VANIER, Alain, *Lacan / Alain Vanier*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VAREJÃO, Adriana, *Adriana Varejão / (textos): Louise Neri, Paulo Herkenhoff; (Org.): Louise Neri*. Trad. Ricardo Quintana, Verônica Cordeiro. São Paulo: O Autor, 2001.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O estilo como traço do artista. *In*: PERES, Ana Maria Clark *et al* (org.) *O Estilo na Contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005

Apêndice - A
(catálogo exposição “my collection”)



*"O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor"*¹

Com esta exposição, não tento responder a nenhuma pergunta, mas, sim, levantar ainda mais questões sobre a obra de arte e sua autoria. Para que fazemos arte?... Por que colecionamos obras de arte e outros objetos que apreciamos?... Que status adquirimos ao sermos colecionadores?... Uma pessoa pode, usando somente a imaginação, ter uma coleção de arte?...

"... a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu como se (...) fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua <<confidência>>." ². Para investigar essa explicação da obra, faço interrogações relativas à sua autoria e à política econômica e cultural que a envolve. Ao repetir os estilos e formas usados por autores anteriores a mim, abro mão de minha "identidade", mas, ao adotar a de outros autores, retomo meu sujeito, ali refletido.

Muitos artistas dizem que são influenciados por um ou outro autor... De uma maneira irônica e provocativa, não há influência no meu trabalho, e sim o próprio "autor" presente na obra. Ao "criá-la", não me pergunto se devo usar azul ao invés de vermelho, madeira ao invés de metal, e, sim, se uso Beatriz ou Leonilson, Pollock ou Warhol. A obra passa a ser não apenas um *produto*, resultado da minha idéia e dos autores que me influenciaram, mas, sim, o *processo conceitual* de uso dessas idéias. Esse *processo* é, aqui, utilizado para levantar as questões sobre a estrutura social em que se produzem as obras de arte.

Para Nicolas Bourriaud, "... em nossa vida cotidiana, nos codificamos com ficções, representações, formas que nutrem um imaginário coletivo cujos conteúdos são ditados pelo poder." ³. Há uma tendência entre os artistas de hoje em reativar as formas já existentes, "pirateando" as propriedades privadas e os copyrights, as marcas, os estilos e os produtos, as formas museificadas e as corporações. Essas iniciativas são importantes porque questionam os conteúdos ditados pelo poder e nos incitam a considerar mais "a cultura mundial como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto, do que como um relato unívoco e uma gama de produtos." ⁴.

Usando somente a imaginação, posso, dessa maneira, "criar" minhas obras como me convier e com elas formar a coleção que idealizo, sem ter que passar pela "realidade" imposta pela abstração econômica. Uma tentativa de recriar o fetiche de estar diante de obras originais dos autores também é possível através desta operação, uma vez que nunca estive diante, por exemplo, de um trabalho de Pollock, mas, ao repetir a sua técnica com o mesmo tipo de material e em dimensões aproximadas, refaço um pouco desta "presença" da obra. Acontece desse modo, confrontando a teoria de Walter Benjamin, algo parecido com uma reversão da perda da aura da obra de arte através de sua reproduzibilidade técnica. Fazendo um caminho inverso, a obra se materializa através de formas virtuais como a fotografia e as informações sobre os trabalhos representados.

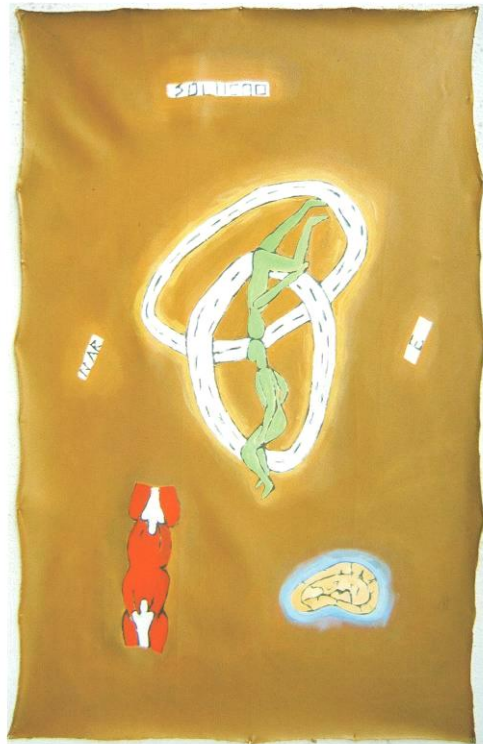
A escolha dos artistas para a exposição "my collection" é motivada pela simplicidade na elaboração da maioria de seus trabalhos e por sua importância no mercado e na história da arte, ressaltando-se que essa simplicidade é o resultado da grandiosidade artística das obras dos autores escolhidos.

¹ Roland Barthes. A morte do autor. In: Barthes, Roland *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. ² Idem

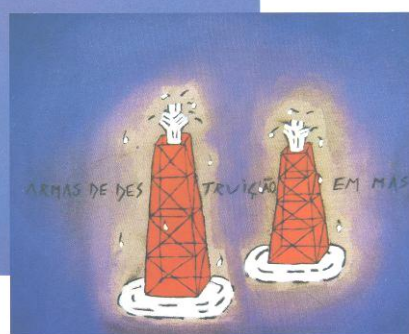
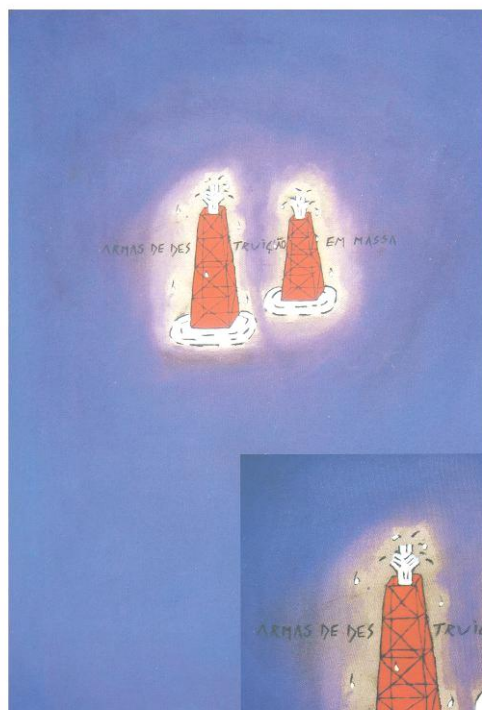
³ Nicolas Bourriaud. Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. pp.122 e 123. ⁴ Idem



Leonilson e eu
bordado e pedras semi preciosas s/voil
29 x 38 cm
2004



Leonilson e eu - 2
acril. s/tela
85 x 137 cm
2004



Leonilson e eu - 3
acril. s/teia
72 x 110 cm
2005



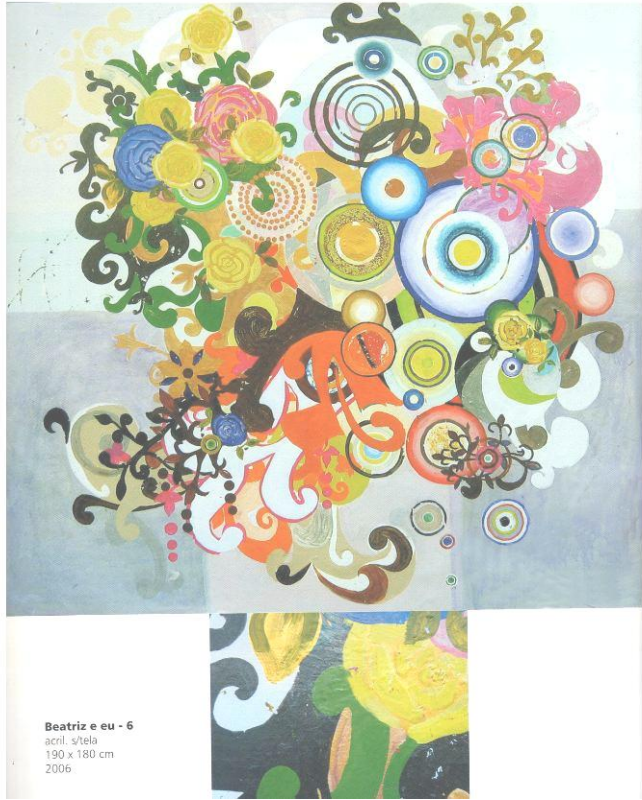
Bispo e eu
mista
18 x 30 x 50 cm
2004



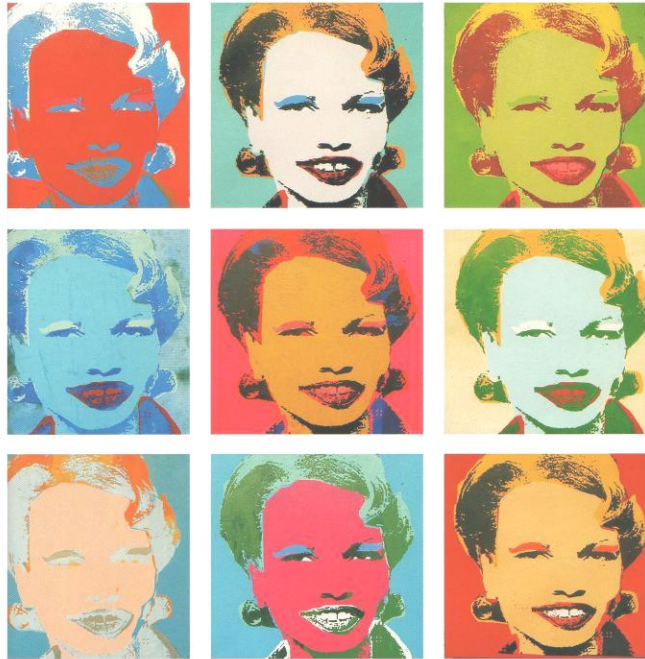
Beatriz e eu - 4
acril. s/tela
170 x 133 cm
2005



Beatriz e eu - 5
acril. s/tela
142 x 115 cm
2006



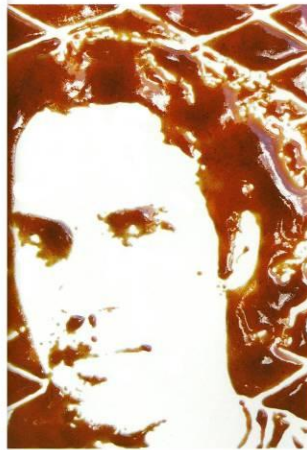
Beatriz e eu - 6
acril. s/tela
190 x 180 cm
2006



Warhol e eu
acril. s/tela
44 x 44 cm (cada)
2005



Pollock e eu
látex,e esmalte s/tela
233 x 138 cm
2004



Vik e eu
c-print
90 x 66 cm
2004



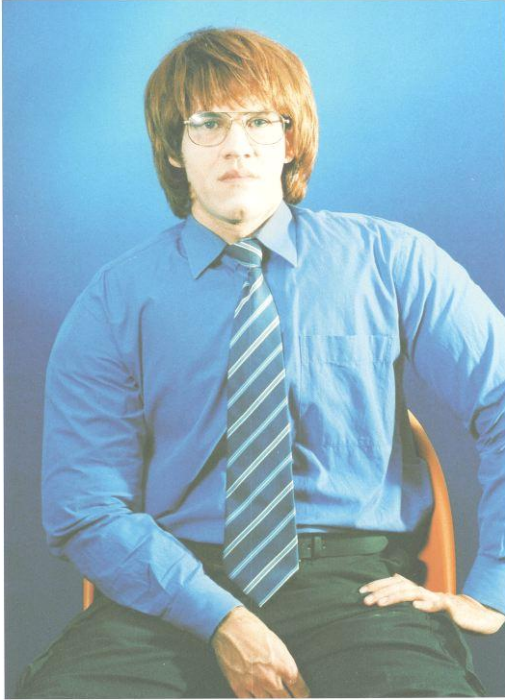
Vik e eu - 2
c-print
50 x 57cm
2004



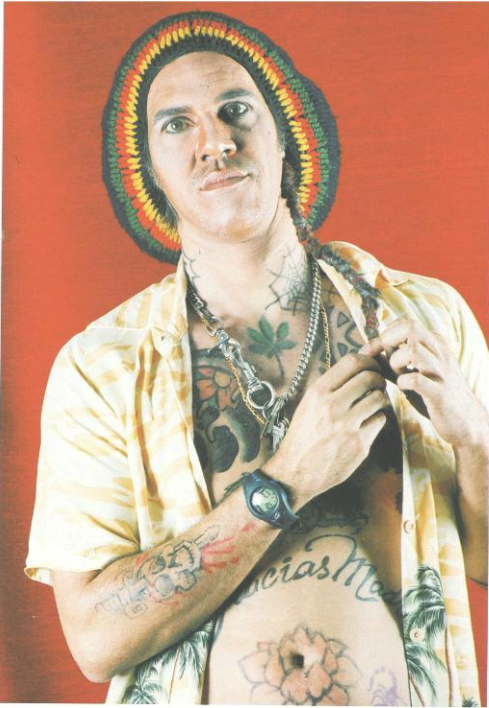
Vik e eu - 3
c-print
180 x 130 cm
2005



Rivane e eu
c-print
110 x 50 cm
2004



Cindy e eu
fotografia
70 x 98 cm
2005



Cindy e eu - 2
fotografia
70 x 98 cm
2005

Glaucio Caldeira

05.04.63 - Belo Horizonte/MG - Rua Saquarema, 56 - Belo Horizonte/MG.
 CEP 31110-830
 Tel. 0xx3134230456 99928053
 E-mail: glauciocal@yahoo.com.br

Formação

1989/1992 - Licenciatura Plena em Educação Artística - UEMG - Escola Guignard
 2005 - Mestrando em Artes Visuais - EBA - UFMG.

Exposições Coletivas

2000 - Corpo - Projeto linha imaginária - Espaço Cultural Prefeitura de BH
 1998 - Assembléia Legislativa de MG - BH/MG
 1996 - IV Salão de artes plásticas de Vespasiano/MG
 1994 - Salão Nello Nuno - Viçosa/MG
 1993 - "Jovem Arte Brasileira" - Pinacoteca do Est. de SP/SP
 1992 "Compartimentos" - Palácio das Artes - BH/MG
 1992 - "Utopias Contemporâneas" - Palácio das Artes - BH/MG
 1991 - XVI Salão de Arte de Ribeirão Preto/SP
 1990 - III Bial de Santos/SP
 1990 - Salão Centenário da morte de Van Gogh - Museu de Arte Pampulha - BH/MG
 1989 - XXI Salão Nacional de Arte da Prefeitura de BH

Exposições Individuais

1999 - SESIMINAS - Belo Horizonte/MG
 1993 - Sala Arlinda Correa - Palácio das Artes - BH/MG

Prêmios

1990 - Menção Especial do júri - III Bial de Santos - SP
 1990 - Prêmio viagem ao exterior - Holanda - Salão Centenário da morte de Van Gogh - MAP - BH/MG (Obra no acervo do museu)

Fotos:

Ana Francisca Lauria
 Glaucio Caldeira

Montagem:

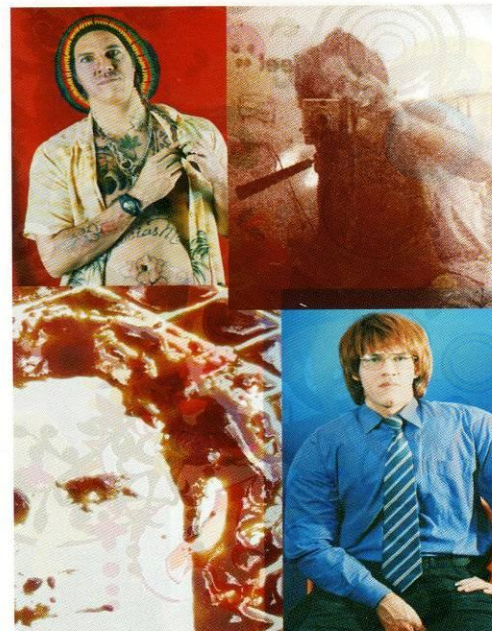
Helder Profeta

Revisão de texto:

Alícia Penna

Projeto gráfico:

Weisvishértini Almeida



my collection

Glaucio Caldeira

29 de março a 19 de abril de 2006, das 8 às 19h.

CEMIG
 ESPAÇO CULTURAL
GALERIA DE ARTE

Av. Barbacena, 1200 - térreo - 30123-970 - Belo Horizonte - MG

Apêndice - B
(Exposição “my collection - novas aquisições”)

Fundação Clóvis Salgado
EXPOSIÇÃO



MY COLLECTION
(novas aquisições)

Gláucio Caldera

Espaço Mari' Stella Tristão
18 out a 07 nov 2006

MY COLLECTION
(novas aquisições)

Gláucio Caldera

Espaço Mari' Stella Tristão
18 out a 07 nov 2006

Bate-papo com o artista e lançamento do catálogo | **Espaço Mari' Stella Tristão**
31 out 2006 20h

Colagem/montagem alegórica.

Alegoria: *allos* = outro + *agoreuei* = falar. Falar através do outro.

Para fazer uma colagem/montagem é preciso escolher certo número de estilos e técnicas já existentes, integrá-los em uma nova criação e, assim, produzir uma totalidade original, manifestando diversos tipos de ruptura. Nessa estrutura alegórica, uma obra é lida através de outra, ocorre sempre que um trabalho é repetido por outro. A imagem alegórica é imagem apropriada, recodificada, contra-apropriada: o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ao confiscar uma imagem já existente, sem fazer nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística e sem construir um estilo próprio, essas apropriações tornam mais transparentes as operações ideológicas dos discursos históricos específicos nos quais estão inseridas e, por isso, questionam toda ilusão de representação. Criar uma coleção de obras alegóricas, feitas somente de apropriações, é uma tentativa de limpar ao máximo toda subjetividade, para permitir que o resultado seja a expressão de uma tendência cultural coletiva. Uma técnica para popularização e comunicação de conhecimentos, na maioria das vezes restritos para o público em geral.

Entretanto, por se tratar de apropriação, uma montagem alegórica toma um conteúdo específico - nesse caso um estilo pessoal - fazendo com que esse, ao ser apropriado, perca a força de sua história e se transforme em um significante vazio, que é usado por "colonização" (Barthes). Estilos aparecem sempre como entidades reais, hipostasiados, algo que só lembra a história de seu criador e não como uma mera classificação. Assim, mesmo colonizando estilos alheios e correndo o risco de remitificar aquilo que foi apropriado, essa operação ainda é uma maneira legítima de deixar transparentes as relações de poder envolvidas na criação estética, pois essa criação não é só uma invenção subjetiva como também uma descoberta objetiva do novo, por intermédio de um reagrupamento de elementos anteriormente criados.

Gláucio Caldeira

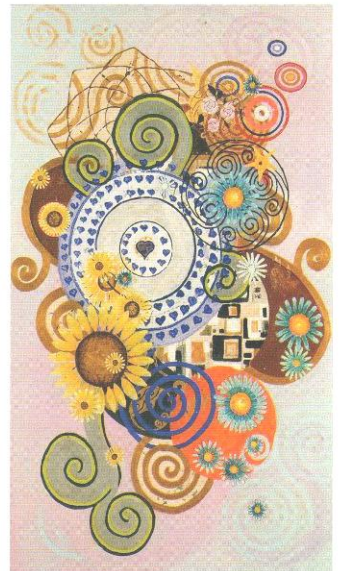




Bispo, Kiefer e eu (detalhe) | objeto | 150 x 160 x 50 cm | 2006

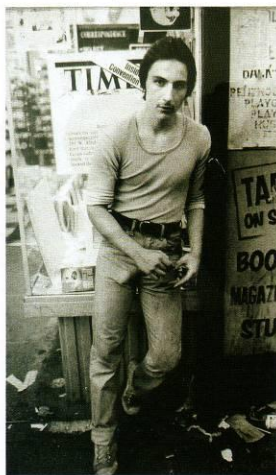


Adriana, Beatriz e eu
acrílico s/ tela
95 x 182 cm
2006



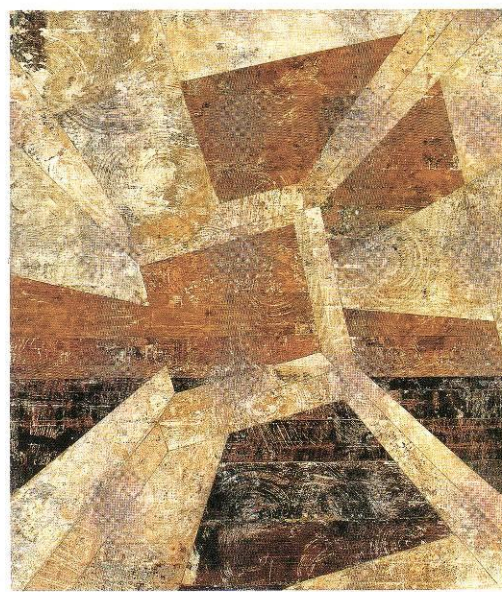
Beatriz, Klint e eu
acrílico s/ tela
117 x 198 cm
2006





Final Clark - Levine, Larry Clark e eu
impressão s/ poliestireno
60 x 92 cm
2006

Senise e eu
acrílica s/tela
184 x 206 cm
2006



Fundação Clóvis Salgado | Palácio das Artes
Av. Afonso Pena 1537, Centro | 30130-004 | Belo Horizonte MG Brasil

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES** SECRETÁRIA DE ESTADO DE CULTURA **ELEONORA SANTA ROSA**
SECRETÁRIO ADJUNTO DE ESTADO DE CULTURA **MARCELO BRAGA** PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO **CHICO PELÚCIO**
DIRETOR DE PLANEJAMENTO, GESTÃO E FINANÇAS **SAULO CUNHA DE OLIVEIRA** DIRETORA DE ESPAÇOS CULTURAIS E EXTENSÃO **MÔNICA CERQUEIRA** DIRETORA DE CAPTAÇÃO E MARKETING **FERNANDA MACHADO COELHO FURQUIM WERNECK** DIRETORA ARTÍSTICA **SANDRA COSTA ALMEIDA DE LINO FARIA** SUPERINTENDENTE DE ARTES VISUAIS **DOMINGOS SÁVIO REALE PEREIRA** CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS **LUCIANE FERREIRA** APOIO OPERACIONAL **EDIVALDO GOMES DA CRUZ, FÁBIO DANIEL GUIMARÃES, FERNANDO PACHECO, OTÁVIO COSTA, VITORINO RIBEIRO NETO** ESTAGIÁRIOS **FERNANDA HOMEM, LEANDRO GONÇALVES** PROJETO GRÁFICO **MARCELO BORGES**

Mantenedores Fundação Clóvis Salgado 2006

USIMINAS
SEMPRE PRESENTE E ATIVANTE.

TIM
Viver sem fronteiras

MBR

CEMIG
A Melhor Energia do Brasil.

Participação

AREZZO Rec@der

Instituto Cultural
Seguro Magalhães

Lei Estadual de Incentivo à Cultura
COPIN-MINAS

GOVERNO DE MINAS

Ministério da Cultura

BRASIL
UM PAÍS PLÉNISSIMO

Realização

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
palácio das artes
35 anos

GOVERNO DE MINAS
CULTURA

www.palaciodasartes.com.br

