



## ARTE CONTEMPORÂNEA, RELEITURA E POSSIBILIDADES EDUCATIVAS NA FORMAÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS NO ENSINO SUPERIOR

Alexandre Palma da Silva. UFRJ

**RESUMO:** Este trabalho integra a pesquisa de Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, linha de pesquisa Currículo e Linguagem. A Tese “Arte Contemporânea e Ética: concepções de professores universitários atuantes na formação de artistas visuais no ensino superior” apresenta o seguinte problema: no cenário da arte contemporânea, em que medida os valores éticos e da arte da apropriação ou releitura estão presentes na formação de artistas visuais e quais são os olhares dos professores atuantes nos bacharelados em artes visuais sobre o tema? Neste texto, vamos analisar possibilidades educativas desta abordagem ao examinar a visualidade de Banksy, Mike Bidlo, Robert Longo e Vik Muniz, assim como as diferentes formas de releitura, citação e copismo artístico.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Releitura. Formação de Artistas Visuais.

**ABSTRACT:** *This work is part of the PhD research in progress in the Post-Graduate Education, Federal University of Rio de Janeiro, Curriculum research and language. The Thesis "Contemporary Art and Ethics: conceptions of university professors active in the formation of visual artists in higher education" has the following problem: the contemporary art scene, the extent to which ethical values and the art of appropriation or reinterpretation are present in the formation visual artists and what are the looks of the teachers working in bachelor in visual arts on the subject? In this paper, we analyze the educational possibilities of this approach by examining the visual Banksy, Mike Bidlo, Robert Longo and Vik Muniz, as well as the different ways of rereading Citation copismo and artistic.*

**Key words:** *Contemporary Art. Rereading. Training Visual Artists.*

### Primeiras palavras: releitura, citação e cópia

Tanto na sala de aula, quanto no universo artístico, a releitura é um campo vasto de experimentações. No presente e no passado, há inúmeros casos de notáveis diálogos visuais entre artistas de uma mesma geração ou de períodos distintos. Há dois célebres exemplos: em *Almoço na Relva*, o impressionista Édouard Manet inspirou-se no *O Concerto Campestre* (1505-1510) de Giorgione. Em *As Meninas* (1957), Pablo Picasso tomou como ponto de partida para a sua releitura uma tela de igual título pintada em 1656 por Diego Velásquez:

O que quer dizer releitura? Reler, ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez. Mais uma vez fui levada a refletir sobre minha experiência. Sou artista plástica e trabalho muito com apropriação e citação, algo muito próprio de nossa contemporaneidade pós-moderna. Aproprio-me de imagens da História da Arte e incluo-as em minha obra, ou seja, tiro a imagem de seu local de origem e a utilizo para construir outra imagem. Também cito muito em meu trabalho, cito artistas de que gosto, cito situações e movimentos da História da Arte. Qual é a diferença? Quando cito, não existe referência direta. Posso utilizar o modo de trabalhar, da cor mais comum do artista ou da obra que estou citando. No entanto, quando me aproprio da imagem, ela está contida em meu trabalho, inteira ou desconstruída, mas está presente. Uma das coisas mais importantes que aprendi com meu trabalho é que nunca penso em uma obra só, um artista só. Faço relações o tempo todo, inclusive do que vejo na realidade como o que vejo no mundo da arte (BARBOSA, 2005, p. 145).

A arte está cada vez mais globalizada e os casos de apropriação se repetem. A controvérsia implica no debate sobre a definição de arte contemporânea, mas há vozes contrárias à repetição de soluções já consagradas:

Em exposições atuais, é frequente encontrar obras cujas formas não passam da repetição de soluções anteriores. Evidentemente podem-se retomar problemas, questionamentos anteriores; todos os artistas o fizeram – ainda que, na realidade o próprio questionamento nunca seja igual ao anterior – mas o que não se pode, é simplesmente retomar uma solução (OSTROWER, 1996, p. 340).

Ao lado deste questionamento, Affonso Romano de Sant`Anna (2003) relata a condenação judicial de Jeff Koonns por cópia de fotografia realizada por Art Rogers e acusa a arte contemporânea de confundir paráfrase com o que poderia se tornar ironia, crítica ou paródia:

O primeiro impulso juvenil, libertário e romântico a respeito do artista é achar que a ele, como a uma xamã da tribo, tudo é permitido, que a arte é uma espécie de religião superior a tudo. Tão superior, que ao artista é dado o charme e/ou direito de não se ater aos limites morais que regulam os simples mortais. Sobre ser essa uma postura romântica questionável, seria interessante, como exercício de cidadania indagar se o artista é mesmo um *cidadão acima de qualquer suspeita*. Ou, ainda: será que não haveria uma conexão entre a entropia e/ou anomia ética em que nossa sociedade moderna e pós-moderna se meteu e essa anomia e/ou entropia estética? De que maneira o canibalismo social e econômico não está refletido no canibalismo *sub espécie* ética? De que maneira o artista que se considera um *marginal, revolucionário, underground, excluído* não está na sua obra e na sua vida metaforizando sintomaticamente uma situação social, em que não se sabe mais quem é o autor e quem o plagiado, quem o policial e quem o bandido, quem o marginal e quem o político, quem o corruptor e quem o corrompido? (SANT`ANNA, 2003, p. 85).

Este problema nos convida a uma reflexão sobre um instrumento de crescente utilização na pesquisa qualitativa: a análise de imagem (ALVES, 2002). Este procedimento é respaldado por alguns autores, como Vergara (2004),

porque o motivo maior é ir além das palavras escritas ou do que os discursos orais podem revelar. Cabe responder: como efetivar uma análise que alcance o vigor de um trabalho científico? Nosso parâmetro é o lugar da imagem em seu contexto cultural. Para Duvignaud (2005), este é o único método que permite compreender o sentido e a significação da imagem em seu relacionamento com os tipos diversificados de sociedades. Para que elementos, ainda não muito claros, o nosso interesse se manifesta de forma latente ao revisarmos o problema da releitura? A resposta emerge da descrição:

Metodologicamente, sabe-se que a descrição é uma boa maneira de perceber, em profundidade, aquilo que constitui a especificidade de um grupo social. Quanto a isto, os diversos processos etnológicos foram disseminados por todas as ciências sociais. E isso porque os rituais, múltiplos e diversos, que pontuam a vida corrente, o jogo das aparências, as técnicas corporais, as modas languageiras, vestimentárias, sexuais, em suma, a cultura em suas diversas manifestações, são, em seu sentido mais estrito, a expressão de um grupo, de uma sociedade, de uma época (MAFFESOLI, p. 123).

É uma alternativa adotada por Peixoto (1998, p. 363) para a retomada da perplexidade do primeiro contato; um olhar estrangeiro “capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais (...) Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são”. Nesta abordagem, conforme indica Berger (1972) não pensamos na generalização que um número pequeno de imagens pode naturalmente oferecer<sup>1</sup>.

### **Arte da Apropriação em Banksy, Mike Bidlo, Robert Longo e Vik Muniz**

Este trabalho pretende vislumbrar o quanto a sobreposição dos conceitos de releitura, citação e cópia caracterizados por Barbosa (2005) tornam-se instigantes ao nos debruçarmos sobre os trabalhos de Banksy, Bidlo, Longo e Muniz. Os casos a seguir serão úteis para explicitar o que queremos discutir na arte da apropriação:

**Caso 1** – Ao longo da História das Artes Visuais, encontramos maior ou menor grau de aproximação entre diferentes matrizes estéticas que podem influenciar a criação de novas imagens. Esta é a impressão que temos ao conhecermos o misterioso Banksy (1974-). Do meio policial ao mercado artístico, pouco se sabe sobre a sua trajetória ou se ele representa um coletivo de artistas.

Misterioso e lendário, o artista britânico é cada vez mais aplaudido por seus grafites que se assemelham a verdadeiras intervenções urbanas. “Saída pela loja de presentes” (2010) é um filme conduzido pelo francês Thierry Guetta que registra Banksy e os artistas integrados a esta estética. A película deixa dúvidas se a narrativa de Guetta é realmente documental ou se não passa de uma bem montada encenação. Mas a narrativa visual do artista, além de abranger uma atitude política, ousa reler ou indiretamente citar imagens referenciais de Van Gogh e Monet:

A arte não se parece com qualquer outra manifestação cultural, pois seu sucesso não é garantido pelo público. Todos os dias os espectadores enchem cinemas e salas de concertos, milhões de romances são lidos e bilhões de discos são comprados. Nós, as pessoas, influenciamos a produção e a qualidade da maior parte de nossa cultura, mas não de nossa arte. A arte que admiramos é feita por apenas uns poucos escolhidos. Um pequeno grupo cria, promove, comercializa, exhibe e decide seu sucesso. Apenas poucas centenas de pessoas em todo mundo têm realmente a palavra. Quando se vai a uma galeria de arte, você é apenas um turista olhando a sala de troféus de alguns milionários (BANKSY, 2012, p. 170).



Imagem 1 – Banksy e Van Gogh

**Caso 2** - No processo criativo com o uso de referências, o denominador comum entre duas obras é um elemento visual ou outro aspecto expressivo que exija uma nova interpretação artística. A dúvida ocorre quando existe um alto grau de aproximação do novo trabalho criado em relação à matriz. De fato, em torno desta questão, trocas de acusações e eventuais acusações de plágio ocorreram no passado e ainda se repetem no presente:



Imagem 2 – Bidlo e Picasso

A primeira pintura é de Mike Bidlo (1953-). Ele é conhecido por “recriar” a partir de matrizes como Andy Warhol, Jackson Pollock, Marcel Duchamp e Pablo Picasso, autor da segunda imagem acima. Ao examinar o primeiro trabalho a dúvida em relação ao plágio é mínima. No cenário da arte contemporânea, as dúvidas sobre copismo artístico e releitura perseguem Bidlo, mesmo com a legitimação de parte da crítica artística:

Por outro lado, ao realizar pinturas que copiavam as de Picasso, o procedimento de Mike Bidlo (1953 -) fazia total sentido num mundo em que comerciais roubavam ideias de outros comerciais, em que a música pirateava elementos de outras músicas, em que os filmes copiavam outros filmes e as vidas dos personagens eram prolongadas por meio de séries intermináveis e em que a invasão e a ubiquidade da TVA apagavam os limites entre o público e o privado, entre o fato e a fantasia. Como já observamos anteriormente, o termo amplamente usado para descrever a cópia que Taafe, Bidlo, Sherrie Levine (1947-), Elaine Sturtevant (1926-), Jak Goldstein e outros faziam de imagens já existentes era “apropriação”. Para o historiador de arte americano Thomas Crow, essa imitação foi possível pelo fato de que “a autoridade da arte como categoria” deixou de ser a questão de contenção que ela havia sido durante todo o período modernista: Ao reduzir a mimese artística ao campo dos sinais já existentes, estes artistas simplesmente aceitam, com uma serena confiança, a distinção entre o que a moderna economia cultural define ou não como arte (ARCHER, 2001, p. 132-133).

Em entrevista concedida à Nicolas Exertier (2000), quando ele é questionado sobre as razões que o levaram a adotar tal prática, destacam-se motivações políticas semelhantes à de Banksy em um acalorado debate sobre a arte conceitual<sup>2</sup>: Ele faz uma crítica a não circulação de obras de arte modernas por questões de seguro, o que justificaria a construção de réplicas para difundir a cultura artística em todos os segmentos da sociedade, incluindo os mais desfavorecidos.

**Caso 3** – Uma série de doze desenhos a carvão em estilo hiper-realista do artista americano Robert Longo (1953-), baseada em fotografias de Edmund

Engelman do apartamento de Sigmund Freud, encantou o mundo. Estas imagens foram seguidas de um ensaio do crítico alemão Werner Spies (2010), defensor da presença de Longo em um lugar de destaque na história das artes visuais. Mas porque julgamos que Longo poderia ser compreendido como um exemplo bem acabado de copismo artístico? A sua ousadia parece ter aquilo que Cauquelin (2005) observa na figuração livre: o efeito de uma intenção bem pensada antes de se tornar pública. Passamos a considerar este artista a partir da grande repercussão de seu depoimento publicado em uma reportagem há pouco mais de dois anos:

Foi em 29 de dezembro de 1999... Eu estava no estúdio, sem ter com o que desenhar e dei de cara com uns pedaços velhos de carvão, num saco preto, muito empoeirados. Me entreguei a eles, e o resultado foi incrível. Refletiu com perfeição o que eu queria fazer e acabou sendo uma experiência fantástica. Como se eu tivesse descoberto o meu destino... Mas apagar também é importante, e o universo das borrachas é imenso... Eu cresci num tempo em que as revistas publicavam fotos coloridas de astros de cinema e de presidentes da república, mas usavam o preto e o branco para as imagens da guerra do Vietnã, da fome na Índia e da queda de um avião na Califórnia. De alguma forma, concluí que só essas duas cores falavam a verdade... Mas uma inspeção detalhada deixa claro que são desenhos... A fotografia é a imagem de uma coisa sempre obtida por uma máquina. Meus desenhos são coisas e saem direto do meu punho (O Globo, Segundo Caderno, 3/7/2011, p. 4).



Imagem 3 – Robert Longo

**Caso 4** – Nos últimos anos Vik Muniz (1961-) tem se dedicado a extrair imagens de um repertório visual da história da arte em um tipo de apropriação que o curador Moacir dos Anjos (2010) classifica engendradora a uma ética ilusionista cuja escola artística remonta o Renascimento de Vasari ou a pintura holandesa de Vermeer. Como Banksy, ele é uma figura internacional cujo excesso de exposição na mídia aumentou consideravelmente após a sua participação como protagonista

de um documentário (Lixo Extraordinário, 2010) ou localmente, com a veiculação de seus trabalhos na televisão brasileira. Vendo a sua maneira de citar diretamente outros trabalhos com maestria, como Vik poderia ter alcançado o aperfeiçoamento técnico que conhecemos hoje?

Eu comecei a procurar e encontrar – em algumas traduções muito rudimentares da época – os primeiros estudos, alguns eram feitos por psicologistas, outros por cientistas, sobre cognição visual. Na época, eu acho que havia um cara que se chamava William James Gibson, que era um dos pioneiros da pesquisa visual. Eu não vou falar que ele era o pioneiro da pesquisa visual, porque pesquisa visual vai desde os pré-socráticos, a gente tem mais de mil anos disso, mas, na linguagem técnica do século XX, esse cara foi um dos primeiros a ver isso de uma forma científica. (...) Comecei a pensar a ideia do desenho, você vê um desenho do sol e a mágica do desenho; muitas vezes ela nos escapa, porque a gente está pensando na qualidade, na verossimilhança. Se eu faço, por exemplo, o retrato de um de vocês, você vão olhar para mim, vão julgar aquele desenho pelo nível de verossimilhança que o desenho apresenta com o meu modelo. Esse desenho está bom, esse desenho não está bom; parece com o modelo ou não parece. Vocês vão julgar o desenho só por isso, não vão pensar na relação do desenho com a imagem do modelo; e nem pensar sobre o que é o desenho – essa coisa que traz o sol para dentro de uma sala (...). As pessoas falam: você usa materiais inusitados. Eu respondo: você sabe o que é tinta? Tinta é um material inusitado também, você não sabe nem o que tem dentro; foi usado até um pó de múmia para fazer tinta, no século XVIII” (FATORELLI & QUEIROZ, 2012, p. 207, 237 e 241).



Imagem 4 – Vik Muniz

### **Possibilidades educativas na formação de artistas visuais no ensino superior**

Nos quatro artistas destacados, tomamos o aspecto temático como elemento chave, no entanto, é possível rever caso a caso. Neste espectro, ficamos limitados a obras artísticas de natureza bidimensional em um diálogo com a realidade figurativa

que Francastel (1993, p. 41) situa em uma convenção tácita entre autor e espectador na admissão da existência de mundos imaginários “para serem corretamente interpretados, os fenômenos artísticos devem ser considerados como a manifestação de uma espécie de consciência plural que, pelo menos até presentemente, não se confunde com a consciência total de uma sociedade unificada que jamais existiu”.

Nesta convenção tácita entre autor e espectador, dependendo do elemento visual escolhido ou da referência estilística selecionada, tal como sugere Wolfflim (1984), as leituras seriam múltiplas. A análise alcançaria outro patamar se nos dedicássemos ao universo digital ou comparássemos figuração e abstração. Ou ainda, se pretendêssemos explorar a linguagem pictórica em contraste à linguagem fotográfica, seguindo os passos de Marcel Duchamp para “A Origem do Mundo” de Courbet. Ou ainda, Francis Bacon, ao recriar diversas versões do Papa Inocencio X de Velázquez:

No caso dos Papas, isso não provém de nada que esteja ligado à religião. Provém da obsessão que tenho pelas fotografias que conheço do Papa Inocência X de Velázquez. Porque acho que este é um dos grandes retratos que já se fez no mundo, e eu acabei obcecado por ele. Compro um livro atrás do outro com reproduções do Papa de Velázquez por causa dessa obsessão – eu diria que ela abre todas as espécies de sentimentos e de áreas da imaginação, em mim (Depoimento a Sylvester, 1995, p. 24).

Neste prisma, gostaríamos de sugerir algumas indicações sobre os procedimentos da arte apropriacionista que, se não tem uma pretensão uniformizadora, não fecham os olhos para os estudos da cultural visual<sup>3</sup>. É o caminho que adotamos para não deixarmos de esquivarmo-nos de uma nomenclatura artística, por mais precária que esta possa parecer.

Feitas estas observações, acreditamos no alargamento da definição de Barbosa (2005) para este procedimento e enfatizamos tornar sinônimas as expressões “releitura” e “arte da apropriação”. A primeira expressão é largamente utilizada no ensino artístico e remete a um dos componentes metodológicos da proposta triangular. A segunda é um termo comumente usado na área artística, especificamente, no âmbito das tendências contemporâneas. A opção pela equivalência conceitual se justificaria porque ambos designam procedimentos visuais muito semelhantes. Nesta opção, há uma convergência procedimental entre

as áreas de educação e artes visuais, seja a obra artística realizada por um estudante inserido no universo escolar ou artista plástico profissional. No entanto, a expressão visual entre os dois guarda assimetrias desprezíveis, mesmo se incorporarmos estudos que enfoquem os diferentes níveis de cognição e fluência no momento de realização criativa (VIGOTSKY, 1999).

A citação, direta ou indireta, causa uma permanente divergência. No segundo caso, o público leva um tempo maior para perceber a matriz referencial, enquanto que no primeiro, o reconhecimento exige uma depuração maior do espectador para a mensagem visual elaborada pelo artista. O artista elabora um jogo visual no qual o tempo necessário para esta identificação pode revelar o repertório cultural do espectador ou em determinados casos, um insight produzido pela recombinação de elementos. A partir dos quatro casos mostrados não é difícil mapear outras possibilidades. A artista chinesa Xi Pan cita indiretamente algumas obras de Gustav Klimt, quando observamos, lado a lado, as pinturas “Mother and Child” e “The Three Ages of Woman”. Na forma escultórica, mas com um domínio dos meios semelhante à Vik Muniz, a “Vênus com Gavetas” de Salvador Dali traduz uma citação direta a Venus de Milo. No Brasil, um fato ocorrido há quatorze anos ilustra bem este tipo de sutileza entre citação direta e indireta: o debate entre Fayga Ostrower e Frederico Moraes sobre a apropriação a Piet Mondrian realizada por Sol Lewitt (1928 – 2007). Cada qual, respectivamente, representava um posicionamento ético e estético: modernismo e pós-modernismo. A conversa se estendeu em uma longa entrevista, com discordâncias e aproximações:

**Fayga** - Na última Bienal<sup>4</sup>, algum dirigente convidou pessoalmente um dos artistas que achou expoente. Ele definiu-o como o Picasso de nosso tempo, esse tal de Sol Lewitt. O Sol Lewitt é tão genial que não precisa mais fazer a obra dele sozinho, então se dignou a mandar um emissário para São Paulo e convidou dois artistas para pintar as linhas. Isso é obra de arte?

**Frederico** – Eu acho que o Sol Lewitt é um artista importante. Ele tem uma trajetória dentro da arte construtiva, da arte minimalista. Evidentemente que a arte geométrica permite certos desdobramentos em termos de reprodutibilidade. Está muito mais próxima da ideia de reprodução pela máquina. Pelo fato de usar vocabulário restrito, cores geralmente puras, ela permite a possibilidade de alguém partindo de um projeto criado por Lewitt, executá-lo.

**Fayga** – Ele está no fundo para mim como uma variação absolutamente desinteressante de todo um percurso de Mondrian. Este impunha a si mesmo uma série de restrições. Ele traduziu uma série de valores de pureza moral em pureza formal, digamos assim. Então ele só permitia linhas absolutamente retas, ângulos retos, cores primárias. Mas, mesmo assim...

**Frederico** – Se bem que as últimas leituras revelam um Mondrian dançarino, mostram outros aspectos da vida dele.

**Fayga** – Dentro

desta limitação extraordinária que se impôs, ele tem uma pesquisa fantástica. Ele não sabia todas as respostas antes de começar um quadro. Realmente cada quadro, para ele, era uma nova pesquisa. Mas, para Lewitt, não é. Ele já sabe o que vai fazer. **Frederico** – Se vou fazer uma análise de Mondrian, em princípio, aceitar a ideia de que Mondrian é um artista importante e mergulhar para compreender a obra dele. Se vou analisar outro artista que é expressionista ou surrealista, já são outros critérios. No fundo cada obra pede uma análise específica. Não existem regras ou princípios gerais. **Fayga** – O tema é uma coisa e o conteúdo é outra. Então qual é o conteúdo do Sol Lewitt fora do vazio que ele tem. **Frederico** – Fora do vazio não. Isto é sua análise. Pode ser uma relação de forma, pode levar a um ritmo linear. **Fayga** – Sim, eu estou analisando o ritmo linear, estou achando inteiramente mecânico, inteiramente sem tensões que, por exemplo, são importantes na obra de Mondrian. Mondrian nunca é mecânico neste sentido. **Frederico** - Também acho. Mas primeiro Mondrian é uma matriz. (“A arte em busca de definições, Jornal do Brasil, Caderno B, RJ, 28/6/1998).

O final é esclarecedor no momento em que Frederico Morais diz que Piet Mondrian (1872 – 1944) é uma matriz para diferentes artistas. Como isso ocorre em termos práticos? Mondrian integrava o neoplasticismo, tendência da Arte Moderna com forte influência no design e na arquitetura. No processo artístico de Sol Lewitt encontramos um forte diálogo com Mondrian no estudo de cores puras. Ou seja, mesmo com a opinião mais ortodoxa de Fayga Ostrower, a válida comparação entre os artistas revela algum tipo de influência em Lewitt, porque ambos elejam como elemento comum as estéticas construtivista e minimalista.

O copismo artístico possui vários usos, sentidos e significados, mas salientamos que a estética destas imagens reflete uma escolha por vezes associada a métodos tradicionais nos quais a repetição e a observação da natureza prevalecem (FUSARI & FERRAZ, 1993). Tal opção ainda hoje encontra vozes dissonantes. Nas palavras do crítico Luciano Trigo (2009):

Em qualquer outra forma de arte – como a literatura ou a música – é inconcebível a transcrição pura e simples de obra alheia. O tema, aliás, foi explorado magistralmente por Jorge Luis Borges no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, no qual o protagonista, pós moderno *avant la lettre*, reescreve palavra por palavra o Dom Quixote de Cervantes: a leitura do conto produz a sensação do absurdo do empreendimento – e do ridículo de sua justificação. E no entanto, nas artes plásticas, faz-se exatamente isso, sem que ninguém ache absurdo nem ridículo (2009, p. 100).

Há pouco, Bob Dylan foi acusado de plágio ao pintar telas idênticas a fotografias de artistas como Léon Busy e Okinawa Soba. Rever este fato é lembrar que muitos pintores impressionistas usaram fotografias para criar suas pinturas. Eles

convertiam a imagem em preto e branco para a pintura em cores, de forma a ambientar o trabalho à sua pesquisa. No século XIX, Edgar Degas utilizava fotografias de sua própria autoria para tal finalidade, mas encontramos em Rinus Van de Velde uma proposta muito semelhante à apropriação realizada por Robert Longo.

Seguindo um outro exemplo, não há como afirmar que a cadeira pintada por David Hockney seja uma cópia do mesmo utensílio criado por Van Gogh porque também é preciso admitir que, mesmo em escolas artísticas temporalmente distantes, os temas se repetem ao longo da História da Arte. Mas, pela semelhança, é possível supor que um cânone estético de formação artística se irradie tanto na “Vênus de Urbino” de Ticiano e Giorgione, quanto no “Cristo Crucificado” de Diego Velázquez e Nicolas Poussin. Em um plano diferente, a pintura de modelo vivo de Lucien Freud (1922-2011) tinha como base a cópia da natureza, mesmo quando este adotava uma pincelada mais livre para retratar o corpo humano. O espanhol Rubén Allonso Adorna segue esta metodologia visual e consegue criar retratos detalhados com giz pastel. De outro modo, com a justa ressalva de que o Fernando Botero atualmente realiza trabalhos muito mais próximos da citação, o seu depoimento é útil ao rememorar a didática das artes visuais até hoje adotada na formação de artistas visuais no ensino superior:

Um dos meus deveres como aluno da Escola San Fernando era copiar os originais no Prado: copiei Tiziano, Tintoretto e Velázquez. Não cheguei a copiar Goya. O meu intuito era aprender, me envolver com a verdadeira técnica utilizada por esses mestres. Eu fiz cerca de dez cópias. Hoje não as tenho mais, vendi aos turistas (O Herdeiro da Renascença, Revista Bravo. SP: agosto de 1999, ano 2, n. 230).

De fato, cremos que, tanto para o universo da arte quanto para a formação de artistas visuais, a pluralidade contemporânea torna praticamente impossível estabelecer uma definição rígida para imagens ancoradas no princípio figurativo de ilusão na representação. Conforme Aumont (1993):

É pois fundamental não confundir, mesmo que sejam conexas, as noções de ilusão, de representação e realismo. A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas

condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação. O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras. Mais que tudo, é fundamental lembra-se de que realismo e ilusão não podem ser implicados mutuamente de maneira automática (AUMONT, 1993, p. 106).

A arte da apropriação ou releitura, a partir de uma imagem pré-existente, transpõe parte ou todos os elementos existentes para a composição de um novo trabalho. Críticos como Marco Gianotti (2009) destacam princípios de colagem e fragmentação propostos pelo cubismo de Picasso e Braque e veem com bons olhos as possibilidades expressivas deste procedimento:

A utilização de imagens está cada vez mais rápida e fragmentada. A colagem, que revolucionou a arte moderna, aparece de alguma forma mais contundente na pintura recente. Colar e juntar é algo que fazemos o tempo todo com o computador. Se a arte moderna foi profundamente influenciada pelo cinema, creio que a arte contemporânea tende para o computador com sua incrível capacidade de transformar as imagens. A questão que se coloca é: como a pintura pode ser vista neste novo mundo? (GIANOTTI, 2009, p. 45).

Neste olhar, além da questão material, a temporalidade assumiria um peso maior do que a discussão sobre originalidade ou autenticidade, porque o espectador do presente, em contato com uma obra de arte cuja referência encontra-se na história da arte de hoje ou do passado, necessariamente recontextualizaria o significado de uma imagem matricial no novo trabalho.

Estes argumentos não são suficientes para questionamentos a chamada “arte da apropriação” como um sinal de contradições atinentes à arte contemporânea que, de algum modo, acreditamos atingir a formação de artistas visuais no ensino superior. Uma das expoentes do movimento neoconcreto brasileiro, Lygia Pape (1927 - 2004), docente em cursos de mestrado e doutorado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, chegou a sinalizar que o tempo poderia desvendar o que é inovação e o que é mera repetição:

Esse problema vai existir permanentemente, porque há pessoas que têm uma leitura curiosa da vida, outras não. Quando o Ezra Pound diz que o “artista é a antena da raça”, está afirmando uma coisa eterna. Mas há pessoas que usam o fato de ser artista para uma conquista social, o que é bastante equivocado. A Arte é um campo muito vasto. O tempo mostra que alguns são mais perecíveis que outros (PAPE, 2001, p. 1).

Esta avaliação exibe correspondência com o extenso reparo do crítico Luciano Trigo (2009) sobre “apropriações”. Ao evidenciar este dilema, este autor delimita as contribuições das vanguardas para o fértil período compreendido entre o impressionismo e o cubismo, sem deixar de constatar várias distorções no pós-modernismo de Yasumasa Morimura, Sherrie Levine, Jeff Koons, Rauschenberg, Damien Hirst e Christopher Woll:

Ora, desde os anos 1980, a arte pós-moderna brinca de desqualificar o projeto moderno e qualquer tipo de grande arte, mas sem abrir mão das mais convencionais formas de êxito e reconhecimento: a exposição nos grandes museus e galerias, as altas cotações nos leilões, a transformação dos artistas em estrelas. É uma atitude duplamente cínica, primeiro porque é uma arte “de segundo grau”, isto é, depende de suas referências para existir; segundo, porque, institucionalizados e valorizados, esses artistas continuam posando de outsiders, vendendo a imagem romântica de contestação (TRIGO, 2009, p. 105).

Frente a esse debate, qual é o papel das escolas de arte hoje? É nesta direção que, a nossa pesquisa de Doutorado em andamento, alcança a experiência de um dos lugares mais marcantes para a arte/educação brasileira: a universidade. O magistério artístico, assim como a arte contemporânea, parecem marcados pela diversidade de experiências teórico-metodológicas no ensino superior. As relações entre pintura e instalação, objeto, fotografia e cinema estão ao lado de materiais tradicionais e almejamos com este trabalho uma proposta de educação pela imagem no contexto da educação superior que observe as palavras de Marco de Araujo (2001):

Por isso, o ensino de pintura, como o de qualquer outro meio artístico, deve ser, de certo modo, interdisciplinar e aberto. Essa abertura implica que, por um lado, o ensino das técnicas convencionais, como já foi dito, seja imprescindível. Por outro, que o aluno seja incentivado a novas pesquisas e ao conhecimento das questões da arte contemporânea. Não deve haver, portanto, preconceito de nenhum lado, nem em relação às técnicas tradicionais – como se fizessem parte de práticas conservadoras – nem em relação aos novos meios, às novas práticas e às novas modalidades artísticas (ARAÚJO, 2001, p. 25-26).

## NOTAS

<sup>1</sup> Joli (1996, p. 52), a respeito desta abordagem, entende que “A linguagem visual é diferente, e sua segmentação para a análise é mais complexa. Isso se deve ao fato de não se tratar de uma linguagem discreta ou descontínua, como a língua, mas de uma linguagem contínua. (...). Porém, de um ponto de vista metodológico, lembraremos mais uma vez o princípio de permutação como meio de distinguir os diversos componentes da imagem. O que exige um pouco de imaginação, mas pode se revelar bem eficaz”.

<sup>2</sup> Apesar de sua extrema diversidade, a maior parte da atividade conceitual estava unida por uma ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre sistemas linguisticamente análogos, e por uma convicção – farisaica e puritana em alguns setores – de que a linguagem e as ideias eram a verdadeira essência da arte, de que a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não-essenciais, quando não francamente irracionais e imorais” (STANGOS, 1991, p. 185).

<sup>3</sup> No ensino artístico, esta categoria revelou-se inestimável ao trazer a possibilidade de articulação dos estudantes com conteúdos visuais até então desprezados pelo currículo artístico (HERNANDEZ, 2007). Gombrich (2007, p. 7) não acredita que a obra de arte constitua um espelho da realidade, mas revela-se cético ao comentar o alcance desta conquista no campo artístico: “Nunca antes houve uma época como a nossa, em que a imagem visual fosse tão barata em todos os sentidos. Somos rodeados e atacados por cartazes e propaganda, por histórias em quadrinhos e ilustrações de revistas. Vemos aspectos da realidade representados na tela da televisão e do cinema, em selos e em embalagens de alimentos. A pintura é ensinada na escola e praticada em casa como uma terapia e um passatempo, e muitos amadores modestos dominam truques que, para Giotto, pareceriam mágica. É possível que os contemporâneos de Giotto ficassem pasmos até mesmo com as imagens coloridas e grosseiras que encontramos em uma caixa de cereal. Não sei se há pessoas que concluiriam, a partir disso, que a tal caixa é superior a um Giotto. Não é o meu caso. Mas acredito que a vitória e a vulgarização das habilidades de representação são um problema tanto para o historiador, quanto para o crítico”.

<sup>4 4</sup> Durante a 23ª Bienal Internacional de São Paulo (1996), Sol LeWitt expôs um conjunto de painéis intitulado “Wall Drawing 808”

## REFERÊNCIAS

ALVES, Nilda. **Redes de Conhecimento e Formação de Professoras?** In: Salgueiro, Paulo Fabio (org.) Um outro olhar sobre Educação Pública. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação, 2002.

ANJOS, Moacir dos. **Arte Bra Crítica**. RJ: Automática, 2010.

ARAÚJO, Marco de. **Possibilidades da Pintura Contemporânea: uma reflexão sobre o ensino da pintura num curso superior de artes visuais no início do século XXI**. In: Revista da FUNDARTE. Montenegro/RS: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001, ano 1, v. 1, n. 1.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. SP: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. 16.ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

BANKSY. **Guerra e Spray**. Trad. Rogério Durst. RJ: Intrínseca, 2012.

BARBOSA, Ana Amália. **Releitura, citação, apropriação ou o quê?** In: BARBOSA, A. M. (org.). Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais. SP: Cortez, 2005.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad.: Ana Maria Alves. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1996.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Trad.: Rejane Janowitz. SP: Martins, 2005.

---

DUVIGNAUD, Jean. “**A Imagem e seu contexto cultural**”. In: Zoladz, Rosza W. Vel. [org.] Imaginário brasileiro e zonas periféricas. Rio de Janeiro: FAPERJ / Sete Letras, 2005.

EXERTIER, Nicolas. **Notas sobre a eficiência de seus valores mobiliários e da natureza de seu projeto político**. Revista Presença da Arte n.º 35 julho/agosto/setembro de 2000, p. 14-18.

FATORELLI, Joana & QUEIROZ, Tania (org.). **CADERNOS EAV 2010: encontros com artistas**. RJ: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2012.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. Trad.: Mary Amazonas Leite de Barros. 2.ª ed. SP: Perspectiva, 1993.

FUSARI, M. & FERRAZ, M. **Metodologia do Ensino da Arte**. SP: Cortez, 1993.

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. SP: Claridade, 2009.

GOMBRICH, E. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad.: Raul de Sá Barbosa. 4.ª ed. SP: WMF Martins Fontes, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em uma nova narrativa educacional**. Trad.: Ana Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad.: Marina Apenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

OSTROWER, Fayga Perla. **Universos da arte**. 9.ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

\_\_\_\_\_. **Criatividade e processos de criação artística**. Petrópolis, Vozes, 1978.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro**. In: Novaes, Adauto [org.]. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANT`ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão**. RJ: Vieira & Lent, 2003.

SPIES, Werner. **Robert Longo**. New York: Skira Rizolli, 2010.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Trad.: Álvaro Cabral. RJ: Jorge Zahar Editor, 1991.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Trad.: Maria Teresa Resende Costa. SP: Cosac & Naify Edições Ltda., 1995.

TRIGO, Luciano. **A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VERGARA, Sylvia Constant. **A utilização da construção de desenhos como técnica de coleta de dados**. In: VIERA, Marcelo & ZOUAIN, Deborah (org.). Pesquisa qualitativa em administração. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. **Psicologia da Arte**. Trad.: Paulo Bezerra. SP: Martins Fontes, 1999.

---

WOLFFLIM, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Trad.: João Azenha Júnior. SP: Martins Fontes, 1984.

**Alexandre Palma**

Professor Assistente da Faculdade de Educação da UFRJ, Doutorando em Educação na UFRJ, Pós-Graduado em Cinema-documentário (Fundação Getúlio Vargas) e Licenciado em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFRJ.