



INSULTE PARA RENOVAR, DESTRUA PARA CONSTRUIR: RETIFICANDO OS DESASTRES DA GUERRA DE FRANCISCO GOYA

Marlon José Alves dos Anjos ¹

INSULT TO RENEW, DESTROY TO BUILD:
RECTIFYING THE DISASTERS OF WAR BY FRANCISCO GOYA

INSULTO PARA RENOVAR, DESTRUIR PARA CONSTRUIR:
RECTIFICANDO LOS DESASTRE DE LA GUERRA DE FRANCISCO GOYA

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Escola de Música e Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG), 2021. Orientado pela Dra. Yacy Ara Froner. Bolsista pelo programa CAPES (2022). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4218340173161494> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3349-7191> E-mail: marlonjaanjos@gmail.com

RESUMO

Em 2003, os irmãos Chapman compraram 80 originais de Goya com objetivo de usá-los em sua obra. Este ato polemizou o compromisso que se espera do proprietário, bem como os limites artísticos, em vista que imagens autênticas foram retificadas. Da contextualização do conjunto de gravuras conhecido como os *Desastres da Guerra* à interpretação da obra *Insult to Injury*, neste artigo propomos analisar o sentido do ataque que vitimou um dos maiores exemplares da arte. Cumpre informar que foi constatado que subiste sentido no ato nomeado como vandalismo cultural, capaz de potencializar e ressignificar as obras retificadas.

Palavras-chave: Francisco Goya; Desastres da Guerra; Jake & Dinos Chapman; Terrorismo Cultural.

ABSTRACT

In 2003, the Chapman brothers purchased 80 originals by Goya with the aim of using them in their work. This act politicized the commitment expected of the owner, as well the artistic limits, since authentic images were rectified. From the contextualization of the set of engravings known as the Disasters of War to the interpretation of the work *Insult to Injury*, in this paper we propose to analyze the meaning of the attack that victimized one of the greatest examples of art. It found that there was sense in the act named as cultural vandalism, capable of enhancing and re-signifying the rectified works.

Keyword: Francisco Goya; Disaster of War; Jake & Dinos Chapman; Cultural Vandalism.

RESUMEN

En 2003, los hermanos Chapman compraron 80 originales de Goya con el objetivo de utilizarlos en su obra. Este acto puso en controversia el compromiso esperado por parte del propietario, así como los límites artísticos, dado que se rectificaron las imágenes auténticas. Desde la contextualización del conjunto de grabados conocido como Los Desastres de la Guerra hasta la interpretación de la obra *Insult to Injury*, en este artículo nos proponemos analizar el significado del atentado que hay victimizado uno de los máximos exponentes del arte. Encontró que había un sentido en el acto denominado como vandalismo cultural, capaz de realzar y ressignificar las obras rectificadas.

Palabras-clave: Francisco Goya; Desastres de la Guerra; Jake & Dinos Chapman; Terrorismo Cultural.



FIGURA 1.

Tristes Presentimientos de lo que ha de Acontecer nº 1, Goya, 1814-5. Água-forte, brunidor, buril, ponta seca s/ papel avitelado, 178 x 220 mm.
Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>



FIGURA 2.

Así Sucedió nº 47, Francisco Goya, 1810–14. Aguada, brunidor, água-forte, buril, ponta seca sobre papel ahuesado, 156 x 209 mm.

Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>



FIGURA 3.

¡Madre infeliz! nº 50, F. Goya, 1812-4. Água-forte, água-tinta, brunidor, ponta seca s/ papel ahuesado, 157 x 206 mm.

Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>



FIGURA 4.

Esta no lo es Menos nº 67, Goya, 1814-5. Água-forte, água-tinta, brunidor, buril, ponta seca sobre papel avitelado e ahuesado, 179 x 220 mm.

Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>



FIGURA 5.

Grande hazaña! Con muertos! nº 39, after Goya, Jake & Dinos Chapman, 2003. Fonte: <https://jakeanddinoshchapman.com/>

GUERRA

No início do século XIX, Francisco Goya (1746-1828) registrou em 82 matrizes as injustiças e a crueldade visceral da guerra Peninsular que ocorreu entre os anos de 1808-14. Este conflito foi protagonizado pela Inglaterra como aliada de Portugal e França como aliada da Espanha. Em 1808 a família real portuguesa fugiu para o Brasil após invasão franco-espanhola, nesse mesmo ano, os franceses traíram os seus aliados espanhóis, que sofreriam igualmente ao seu vizinho da península. As imagens gravadas por Goya revelam violentos episódios ocorridos durante a ocupação do território espanhol pelas tropas de Napoleão, assim como a reorganização do país pela Igreja e a restauração da monarquia após o conflito.

As matrizes criadas entre os anos de 1810-1820 podem ser divididas em três grupos temáticos: guerra (1 a 47); fome (48 a 64) e alegorias políticas e culturais (65 a 82)². No entanto, cumpre informar que há consenso entre pesquisadores que esta divisão é apenas organizacional, podendo não corresponder a intenção do artista, mesmo que amplamente usada (MATILLA, 2007).

I.

No primeiro grupo a simpatia com os soldados espanhóis é perceptível, já que surgem como patriotas defendendo o país de invasores. Porém, o artista não se vale da iconografia heroica, tão cara a pintura de gênero histórico da época, optando por representar conflitos individuais, tais

² O Museu do Prado disponibiliza imagens e pesquisas sobre uma rica coleção atribuída à Goya, sendo uma inquestionável autoridade referente ao artista espanhol. O site oficial disponibiliza a imagem de 82 gravuras, além de textos explicativos com a finalidade de contextualizar a obra, também pode ser consultado desenhos preparatórios que antecedem a série. Cumpre informar que não foi identificado as 85 impressões associadas ao conjunto, por este motivo foi apresentado apenas as 82 gravuras como informadas no site oficial do museu. Para mais informações, consultar: www.museo-delprado.es.

como: o combate (placas 2 à 5, 7 e 8, 17, 28,29); execuções (14, 15, 26, 31, 32, 34 à 36, 38, 46); pilhagens e assaltos (6, 16, 47); torturas e mutilações (33, 37 e 39); estupros (10; 11; 13 e 19); corpos empilhados (12, 18; 20 a 25, 30, 27); enterro ou ocultamento de cadáveres (21); fugas ou buscas por familiares (40 à 45)³.

Este primeiro conjunto começa com *Tristes Presentimientos de lo que ha de Acontecer n° 1* (Figura 1), onde um homem ajoelhado e de braços abertos sob um fundo tempestuoso, rodeado por rostos animaiscos escondidos nas sombras, parece antever a tragédia que se aproxima. A gestualidade da figura – os braços abertos e o olhar direto – indica reminiscência à obra 13 de maio pintada em 1814, gesto que evoca a crucificação de Cristo.

Segundo o historiador e chefe do departamento de conservação de desenho do *Museo Nacional del Prado*, José Manuel Matilla Rodríguez (2008), mesmo que está imagem seja a primeira da série, é datada como tendo sido produzida junto ao conjunto final a partir 1814, assim simboliza a destruição física e mental causada pela guerra. Ou seja, realizada após o fim do conflito entre Espanha e França, serve para anteceder, como num efeito cosmológico do destino, o que estamos prestes a ver. Assim, essa organização também nos informa que não nos deparamos com uma série de imagens cronologicamente produzidas, mas uma leitura crítica e autoral sobre eventos catastróficos.

O conjunto termina com uma imagem que captura um fato, logo atesta seu reconhecido caráter documental, transformando o observador em testemunha. Em *Así Sucedió n° 47* (Figura 2), um monge se esconde e clama pela vida, não oferece resistência aos ladrões ou busca modos de evitar que pilhem a sacristia, prudente em sua atitude prevê a consequência

³ Cumpre informar que essa subdivisão temática da primeira parte é uma proposta nossa, e não foi apresentada por algum outro autor ou mesmo pelo artista, de modo que não se propõe como definitiva, mas sim como uma forma de proceder didaticamente diante do complexo conjunto de imagens produzidas por Goya.



FIGURA 1.

Tristes Presentimientos de lo que ha de Acontecer n° 1, Goya, 1814-5. Água-forte, brunidor, buril, ponta seca s/ papel avitelado, 178 x 220 mm. Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museo-delprado.es>

do combate, como alertado ao observador em imagem antecessora – em *Esto es Malo* n° 46 dois monges são assassinados. Diante do conflito, o homem religioso foge porque escolheu viver em vez de proteger os objetos da fé. Neste sentido, os tesouros sagrados aparecem desprovidos de seus poderes, pois o saque reduz a relíquia a seu valor material. Assim, ao mesmo tempo que violam, os assaltantes demonstram indisciplina frente à Igreja, posto que subjugam a intercedência divina, que se revelam, também, impotente.

II.

A segunda parte foi realizada quando Goya retornou a Zaragoza – província onde nasceu, no município de *Fuendetodos* –, neste local ocorreu brutais conflitos que guardam como cicatriz o portão da antiga cidade repleto de buracos produzidos pelas investidas dos fuzileiros de Napoleão. Um detalhe curioso é que, em 1960, foi erguido em Zaragoza um monumento para exaltar Francisco Goya: a figura do pintor surge apoia no alto e escalonada em um pedestal, na base do monumento é legível a sua celebre frase: *La fantasía abandonada de la razón produce monstruos, pero unida a ella es la madre de las artes*.

Esta fase, n° 48-64, contempla tematicamente homogênea, retrata o efeito da fome pouco antes dos franceses abandonarem a Espanha. Sendo a fome uma das consequências da guerra, na qual o objetivo de matar é de diversas formas alcançado, demonstrando que a morte na guerra nem sempre é pelos conflitos diretos, mas sim por consequências que se estendem além dos combates.

Segundo a especialista Eleanor Sayre (1916-2001), este grupo de placas provavelmente foi concluído no início de 1814. A escassez de materiais nesse período pode ter sido responsável pela aplicação livre da técnica de água-tinta, igualmente pode ter forçado o artista a usar placas defeituosas ou reutilizar antigas. Os conflitos, bem como os cercos de



FIGURA 2.

Así Sucedió n° 47, Francisco Goya, 1810–14. Aguada, brunidor, água-forte, buril, ponta seca sobre papel ahuesado, 156 x 209 mm. Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museo-delprado.es>

soltados nas fronteiras, impossibilitavam a chegada de recursos básicos, quem dirá matéria prima para a produção artística (SAYRE, 1974).

Deste grupo, Robert Hughes (1938-2012) chama a atenção à placa de número 50 intitulada de: *¡Madre infeliz!* (Figura 3). Está imagem, segundo o autor, é a mais comovente e a que melhor corporifica a sensação de desolamento. Devemos observar a sombra que cresce entre a criança que chora sem conseguir alcançar o corpo da mãe já morta sendo dela afastada: “uma escuridão que parece ser a própria essência da perda e da orfandade”. (HUGHES, 2003, p. 299).

Desse modo, parece apontar que a vítima desta imagem seja a menina que acabou, devido a fome, se tornar órfã. A garota sozinha no vazio reforça o seu futuro incerto, já que a única fase nítida na imagem é da mãe morta.

Ao seguir a indicação do autor, podemos ainda ver que a figura materna sem vida carregada por homens para longe de sua filha pode ser vista como uma alusão a impotência da pátria em garantir a segurança dos vulneráveis, simbolizando a população abandonada durante a guerra, já que milhares foram deixados à deriva resistindo contra a fome. Assim, a segunda fase imprime como que a ferro em brasa a fragilidade da vida e a falta de solidariedade.

III.

No grupo seguinte (placas de nº 65-82), o artista parece ter perdido a fé em seus conterrâneos, pois não é mais possível distinguir heróis da pátria de bárbaros. Sem identificação de nacionalidade em cadáveres, vítimas e algozes se misturam, perde identidade e dessa forma demonstram que o confronto tornou tudo ambíguo. Lobos, morcegos, ou seja, diversos animais e todo um bestiário passam a ser representados em postura humana, logo corporificam a irracionalidade da guerra, pois sabem qual é o preço a ser pago à razão. Destarte, os sobreviventes das batalhas e



FIGURA 3.

¡Madre infeliz! nº 50, F. Goya, 1812-4. Água-forte, água-tinta, brunidor, ponta seca s/ papel ahuesado, 157 x 206 mm.
Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museo-delprado.es>

da fome assumem o seu caráter monstruoso para reorganizar a cidade em cinzas. A crítica ao iluminismo é direta, da mesma forma que à Igreja.

Em *Esta no lo es Menos* n° 67 (Figura 4), a iconografia cristã aparece na representação de uma estátua de Nossa Senhora da Soledade arrastada indignamente numa procissão de ladrões. Goya coloca um ícone que representa a solidão e o abandono sendo ridicularizado pela população. Isso, talvez, para aludir ao uso da religião com fins políticos amparados por pessoas comuns, como se a culpa fosse também partilhada entre os civis, já que eles mesmo permitem que a imagens sagradas sejam profanadas⁴.

Segundo Maria Coderch e Victor Stoichita (1999), esta imagem é a representação da deposição de um poder vazio sem conotação religiosa, se refere a restauração da monarquia apoiada pela Igreja como “ilusória, pois o que eles propunham era nada mais do que a adoração de uma forma vazia”. (*Idem*, p. 92). Portanto, em um ícone sendo vulgarmente arrastado podemos vislumbrar a instrumentalização da fé.

Julgamos necessário apontar que a Inquisição espanhola esteve em vigor e declino em diversos momentos durante 1478 a 1834. A ocupação francesa em terras espanholas suspendeu os poderes do clero como contraproposta dos valores liberais, mas tais valores não puderam ser garantidos com a restauração da monarquia. O retorno de Fernando VII e o absolutismo apoiado pela Igreja revigorou o Santo Ofício, a restauração de privilégios concedidos à Igreja se deu com a abolição da constituição de 1812 em 04 de maio de 1814 que reprimia o exercício dos inquisidores. Contudo, com os poderes da Igreja uma vez restaurados, a inquisição somente seria extinta um ano após a morte do monarca, em

4 Em ¡Esto es lo peor! n° 74, a culpa é atribuída às vítimas. Um lobo escreve e apresenta ao seu público: “Mísera humanidade a culpa é tua. Casti”. Citação direta colocada por Goya do livro: *Gli animali parlanti* (Os animais falantes) do escritor Giovanni battista Casti (1724-1803), traduzido para o espanhol em 1813. A citação encontra-se na estrofe 57, do canto XXI, em que pode ser lido no original: “Schiava humani, la colpa è tua”.



FIGURA 4.

Esta no lo es Menos n° 67, Goya, 1814-5. Água-forte, água-tinta, brunidor, buril, ponta seca sobre papel avitelado e ahuesado, 179 x 220 mm. Fonte: Museo Nacional del Prado. Disponível em: <https://www.museo-delprado.es>

1834 (MANTERO, 2001).

As 17 placas finais representam a decepção com a ascensão da monarquia apoiada pela Igreja, muitas vezes representadas no retorno da tortura como prática comum. Nas palavras de Hughes, refere-se “aos desastres da paz” (HUGHES, 2004, p. 273).

Começa com *¿Qué alboroto es este? n° 65*, em que pessoas parecem enlouquecer. Termina com quatro imagens alegóricas: em *Murió la Verdad n° 79*, vemos uma mulher com seios fartos expostos, rodeada por membros da Igreja prestes a enterrá-la; em *¿Si resucitará? n° 80*, feixes de luz projetados de seu corpo revelam a real fase daqueles que permanecem em seu enterro, atitudes iradas e as formas bestiais surgem no escuro, não deixam dúvida de que a Igreja também traiu a população. Esta morte é sucedida por um *¡Fiero monstruo! n° 81*, em que um ser bestializado que antecede a ressurreição da verdade em *Esto es lo Verdadero n° 82* vomitando corpos. Neste desfecho, podemos dizer que os monstros ilustram a catarse, de modo a indicar a crença do artista de que corruptos e tiranos serão todos expostos, regurgitados pelo metabolismo do tempo⁵.

QUE TAL?

Goya fez de sua produção uma voz protestante de maneira que apresentou a agonia do idealismo, porém durante os conflitos se manteve como pintor da corte realizando retratos de governantes espanhóis tanto quando franceses, o que o obrigou – para manter os seus privilégios –, a segregar sua percepção da guerra (BAREAU, 1981).

⁵ Goya parece compartilhar ideal de que a história é a mãe da verdade. Uma das facetas modernas foi a crença de que a história, no curso do tempo, poderia revelar as mazelas e corrigir as corrupções e falseamentos feitos pelos governantes, justo por isso chamada de mãe da verdade por Cervantes: “[...] no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir” (CERVANTES, 2014, p. 88).

Ele abandonou a tradição da pintura histórica ao rejeitar os feitos heroicos como tema principal das batalhas, despido de todo cavalheirismo captou de tal forma o conflito que as gerações futuras viriam a guerra mediado por sua percepção dos fatos, assim puderam reconhecer em suas gravuras um modelo de seus próprios pesadelos.

Embora pareça improvável que Goya tenha estado nos campos de batalha. Robert Hughes afirma que ele esteve em Zaragoza nos momentos primários ao conflito, seja como for as suas imagens são percebidas como um documento testemunhal, e é inegável que a guerra o tenha afetado (HUGHES, 2003).

Conhecemos este conjunto como *Os Desastres da Guerra*, mas para Goya, registrado em carta endereçada Ceán Bermúdez⁶, a série chama-se: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas*. (BAREAU; JULIET, 1981). Deve ser mencionado que essa herança selvagem foi apenas impressa em 1863, 35 anos após sua morte, por iniciativa da Real Academia de Belas-Artes de São Fernando. Este intervalo se deu devido as incertezas da recepção de sua obra, já que contempla uma visão anticlerical e antipatriótica dos conflitos ocorridos na Espanha. Assim, tal teor colocava a existência do conjunto em risco, de maneira que as gravuras ficaram protegidas pois quando perdidas na Quinta dos Surtos, de maneira a se manterem desconhecidas mesmo anos após a morte do artista. Mas uma vez conhecidas outras impressões do conjunto seguiram em 1892, 1903, 1906, 1923 e 1937, gerando grande riqueza aos herdeiros (JONATHAM, 2003).

Por fim, podemos dizer que este grupo de imagens canalizou a voz moral da arte diante da guerra e seus horrores. As gravuras de Goya, mesmo que representem um evento local, possuem potência alusiva a qualquer conflito bélico, demonstrando que batalhas, invasões e

⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) foi um escritor espanhol e amigo de Goya.

ocupações servem para eliminar, inutilmente, pessoas. É na natureza desiludida dos *Desastres da Guerra* que o conjunto se torna tão magnético, ao demonstrar que a paz não é bem-vinda a qualquer custo, e que os conflitos não guardam nada de heroico.

A razão, ao mesmo tempo que é exaltada, se demonstra como um suporte do conflito, mas deve ser percebida como um instrumento de vigilância pois para o artista parece ser a superstição e a irracionalidade que se apoderam dos humanos e desperta a nossa porção bestial. Neste sentido, a imagem obscura do conflito surge em claridade solar quando representada em máscaras animais, expressões que denunciam a necessidade de borrar, manchar e deformar para a produção de um retrato condizente que não apenas representa, mas também expressa sentidos.

Em seu legado para a humanidade podemos ler e compreender em suas gravuras que a desumanização funciona como um protesto contra a violência. Porém, a representação da morte não serve à regimes da vaidade, pois ela mesma contradiz a tal capricho, de modo que o propósito parece ser questionar o fim dado a vida. Esse resultado pragmático corporifica um discurso artísticos que tinha como mote liberar um grito sufocado e exaltar a vida, demonstrando qual é o fim reservado ao povo por governantes insanos.

A exemplo que no fôlio de nº 39, abaixo de corpos mutilados e amarrados em uma árvore que não concede frutos, pode ser lido a frase: “*Grande hazaña! Con muertos!*”, ou seja, Feito heroico! Com mortos! Assim Goya nos obriga a olhar quais são as contribuições da guerra para população, que cede seus corpos em defesa de interesses torpes de outrem. Dito isso, podemos nos comover ao saber que este foi o *Colossus* vitimado pelos Irmãos Chapman.

DESASTRES

“A arte glorifica a propriedade em vez de se relacionar com pessoas. Tornou-se propriedade”. Battcock, 2008, p.108.

Em 2001, os irmãos Chapman, Jake (1966-) e Dinos (1962-), arremataram por 40 mil euros um conjunto de 80 gravuras impressas a partir da matriz original da série os Desastres da Guerra proveniente da última tiragem realizada em 1937.

Em 2003, as imagens alteradas foram apresentadas em *Modern Art Oxford Gallery*, exposição cujo título era: *The Rape of Creativity*. Nas gravuras de Goya, que antes refletiam o sofrimento humano, surge no lugar da face das vítimas rostos deformados e bestializados, agonizantes e sorridentes. O homem que gravou de forma indelével que o sonho da razão produz monstros teve a sua obra retifica para ser deliberadamente chocante. A Exemplo de tal disparate podemos olhar em *Grande hazaña! Con muertos!* n° 39, after Goya (Figura 5), e ver os corpos mutilados que evocavam a barbárie da guerra, trazem em lugar da face o rosto de monstros sorridentes e satisfeitos.

Em entrevista concedida ao jornal *The Gardian*, não há dúvida quanto a finalidade da compra, posto que as gravuras foram adquiridas exclusivamente para serem rasuradas, o que demonstra a intencionalidade em impactar o público.

“Nós o tínhamos guardado por alguns anos, de vez em quando tirando e dando uma olhada”, diz Dinos, até que eles tivessem certeza do que queriam fazer. “Sempre tivemos a intenção de retificá-lo, para pegar aquela palavra gentil de O Iluminado, quando o mordomo está tentando encorajar Jack Nicholson a matar sua família – para retificar a situação”, interrompe Jake. “Então, passamos sistematicamente por todas as 80 gravuras”, continua Dinos, “e mudamos todas as cabeças das vítimas visíveis para cabeças de palhaços



FIGURA 5.

Grande hazaña! Con muertos! n° 39, after Goya, Jake & Dinos Chapman, 2003. Fonte: <https://jakeanddinoschapman.com/>

e cabeças de cachorrinhos”. (JAKE; DINOS apud JONES; s/p, 2003, grifo nosso, tradução nossa⁷).

A carreira de Jake e Dinos Chapman é movida pela tentativa de chocar o público a qualquer custo. Na busca por escandalizar se valem de formas apelativas, a exemplo das genitálias inseridas em rosto de crianças; ou quando Hitler surgem como artista inspirado pelo extermínio, onde pode ser visto ícones da cultura pop que brincam e celebrando as mortes; Manequins fundidos geram uma atmosfera *gore*, como se as obras fossem realizadas por algum lunático obsessivo. Assim, parecem tentar deformar a própria ideia do que seria entendido como artístico.

Porém, ao retificar as gravuras de Goya encontram um dos últimos tabus liberais. Destruir uma notória obra de arte é sem dúvida um ato insano e desviante, um conjunto então, impensável. Além do patrimônio ofendido, ao deformar as vítimas atacam contra a memória. Neste sentido podemos perceber que uma das razões em vitimar às obras de Goya reside no esforço em atingir um público no qual eles mesmo se incluem: liberais, humanistas e frequentadores de museus.

Embora tenham conseguido irritar ao violar um verdadeiro representante da arte, o efeito de seu ato é poderoso e difuso, em vista que a repercussão internacional foi divergente. Ao mesmo tempo que eram recebidos com reprovações, a obra foi indicada a premiação mais notória do Reino Unido, o Prêmio Turner, sendo agraciada com o segundo lugar. Naquele ano, o prêmio acabou sendo levado por Grayson Perry. Talvez, a indicação ao prêmio corresponda a tentativa de relacionar as adições feitas nas gravuras de Goya aos provocativos atos de Duchamp,

⁷ “We had it sitting around for a couple of years, every so often taking it out and having a look at it”, says Dinos, until they were quite sure what they wanted to do. “We always had the intention of rectifying it, to take that nice word from The Shining, when the butler’s trying to encourage Jake Nicholson to kill his family – to rectify the situation”, interrupts Jake. “So we’ve gone very systematically through the entire 80 etchings,” continues Dinos, “and changed all the visible victims’ heads to clowns’ heads and puppies’ heads”.

de maneira que podemos entender na usurpação e uso das impressões autênticas uma espécie de *ready-made*, já que o trabalho de um outro artista funciona como suporte para uma outra obra que surge da invasão e perturbação.

Robert Hughes (1938-2012), que havia concluído no mesmo ano um livro sobre Goya, refutando as retificações disse: “Goya, obviamente, sobreviverá a esses idiotas, cujos nomes serão esquecidos daqui há alguns anos... Talvez seja a hora de colocarem as cabeças do Mickey Mouse na Capela Sistina”. (HUGUES *Apud* GIBBONS, 2003, s/p, tradução nossa⁸). Para o notório especialista tratava-se de um exercício superficial, em que o desperdício inexperiente de energia levou sujeitos irresponsáveis a violarem um dos mais poderosos artistas com o propósito de surfar na publicidade de um ato patético que logo seria esquecido.

Como protesto Jake Chapman foi atingido por um pode de tinta vermelha, irônico pensar que tal reação advém daqueles que identificaram o seu gesto com o vandalismo⁹. Contudo, podemos intuir que tal revolta se sustenta na violação da imagem das vítimas e na perturbação da memória de Goya. Assim conseguem taxar de iconoclastia as adições descritas pelo poeta Ferreira Gullar (1930-2016) como “terrorismo cultural”, palavras que sintetizam a sensação de perplexidade diante ao Colossos profanado¹⁰.

INSULT TO INJURY

Essas respostas passionais guardam intrínsecas relações com o título, a expressão inglesa *To add insult in injury* – abreviada para *Insult to*

8 “Will obviously survive these twerps, whose names will be forgotten a few years from now... Maybe it’s time they put Mickey Mouse heads on the Sistine Chapel.”

9 O comediante Aaron Barschak foi preso duas vezes no início de 2003 por tentativas de jogar tinta sobre Tracey Emin e Jake Chapman, ato de protesto contra o que chamava de “tirania medíocre da Arte” (TAYLOR, 2003, s/p).

10 «É uma espécie de terrorismo cultural, como arte, não tem importância nenhuma» (GULLAR *apud* MONACHESI, 2013, s/p).

Injury – é utilizada para expressar situações em que alguém nos perturba ao piorar o que já era ruim. Por isso o título, a um só gesto, antecipa as reações dos críticos e sintetiza a transformação realizada na obra. Essa mesma expressão dá nome a uma música da banda Whiplash, gravada em 1989, cuja letra retrata a história de um soldado já caído e atingido covardemente nas costas e abandonado enquanto o seu algoz observa satisfeito a degradação. A letra da música ainda parece se relacionar com a placa *tampoco* nº 36, na qual um corpo dependurado ocupa o ponto central da obra e, à sua direita, alguém uniformizado observa satisfeito a mutilação¹¹. Foi assim que Goya representou a traição dos franceses de seus antigos ex-aliados, os espanhóis.

Em documentário realizado pela BBC: *Goya Exposed with Jake Chapman* (2016), é apresentado a visão particular de Jake sobre Goya e as obras que realizou junto a seu irmão. Para Jake, a obra de Goya não somente representa a violência como repulsiva, mas também como atrativa. Em seu caráter estético funciona como isca permitindo ao observador identificar e reconstruir o sangue, os machucados e demais marcas, assim possibilitam ao público a admiração do sofrimento, onde mortos, batalhas e bestas ganham ênfase já que o horror foi sacralizado pela composição dada a cena.

É inquestionável que as placas de Goya revelam o horror em detalhes. O enquadramento, quase sempre central e com linhas paralelas bem definidas emoldurando a cena, intensificando o caráter mítico dos eventos, produzindo uma estética da admiração do sofrimento, onde mortos, batalhas e bestas ganham ênfase como se estivessem num altar.

Porém, são seres profanados que tem o seu pior momento cristalizado, incapazes de se emanciparem são reduzidos ao estereótipo,

11 “Insult to Injury / A knife will twist into the back / the body hits the ground / And the culprits smiling face / is looking upon the waste” trecho da música *Insult in Injury*, terceira faixa do também terceiro álbum da banda de trash metal Whiplash, lançado em 1989.

perpetuamente vitimados. Neste sentido, vemos personagens condenadas em representações agonizantes que remontam os horrores da guerra. Uma vez que essas imagens sejam alteradas, somos obrigados (as) a refletir sobre os sujeitos retidos em suas condições humilhantes, já que para sempre ficaram identificados em seus flagelos.

Ao contrário do registro de suas dores, como brandindo vingança, em *Insult to Injury* os monstros surgem para reivindicar a sua própria representação, como bestas sorridentes se impõem diante ao observador que contempla representações do sofrimento. Assim, as personagens se emancipam ao devolver o que contém de pior ao público.

Neste sentido, a satisfação do observador ao admirar a violência representada por Goya é questionada. Quando Jake e Dinos Chapman reconstroem, fio a fio, o horror como repulsivo – tal como deve ser percebido –, a indignação retorna em seu clímax, já que é capaz desconstruir o sofrimento antes sacralizamos, e oportunizar ao observador recusar a familiarização com a imagem, e sentir todo o horror da guerra novamente.

Aqueles que são tomados pela sensação de desrespeito por verem monstros no lugar da face de vítimas deve se lembrar de que na guerra não há respeito algum. Como uma macha de sujidade provocada pelo tempo, surge na face das personagens de Goya o rosto de bestas que tornam os humanos abjetos. As figuras monstruosas de Goya serviram ao pintor para representar os algozes, seres que perdiam a razão e refletiam a sua bestialidade, mas diferente dele, em *insult to injury*, já que são as vítimas as personagens bestializadas, a retificação alude a perda de alteridade que é privado quem comete a violência, como num ato de cegueira, não enxerga a humanidade no outro, e nessa deformidade vemos a perspectiva do algoz. Neste duelo entre monstro e humanos, Goya representa a violência e a injustiça que sofreram os espanhóis, muitas vezes resultado da razão almejada, outras das superstições e da fé. De outra forma, os Chapmans ampliam essa violência posto que a perspectiva compartilhada é a do assassino.

Dado o exposto, os críticos julgaram como vandalismo um ato que não compreenderam, tampouco buscaram decifrar a instrumentalização dos corpos violados, ou mesmo se dispuseram a encarar as máscaras que recobrem as personagens de Goya e assim revelam a essência da retificação. Tal obscuridade os tornou responsáveis por glorificar e limitar imagens de horror ao tentar censurar o reaproveitamento artístico.

Ademais, a reação repressora dos críticos diante à obra demonstra subordinação ao patrimônio material e a autoria percebida como um selo de censura. Dessa forma, mais do que problematizar a legalidade da disciplina, é questionada a ética dos autores. Contudo, pode haver uma perspectiva de viés, pois não se apegam ao fato de que a reimpressão foi realizada em 1937 garantida pelo direito sequenciado, por herdeiros que também podem distorcer a memória de um (a) artista.

Por outro lado, a que serve as comoções críticas pela obra retificada? A cegueira teórica ou conveniência ideológica? Pois a recepção contrastante de um ato também destrutivo gera ecos e parece informar que a crítica foi seletiva. Quando Ai Weiwei (艾未未) destruiu um vaso da dinastia Han (漢朝)¹² para criar a sua obra crítica, o seu gesto foi celebrado.

Outro ponto em questão refere-se ao fato de que o ato dos irmãos Chapman revela o quão turvo são os limites do proprietário de uma obra, bem como questiona qual é o compromisso com a humanidade ao adquirir algo que possui valor mundial. Como compromisso pode estar subentendido, especialmente em se tratando de um conjunto de obras que se posiciona como protesto antiviolação, o engajamento e a atualização da mensagem, mesmo que para isso seja necessário retificar.

12 Ai Weiwei se utiliza de vasos, jarros e urnas das dinastias chinesas lendárias que estão no imaginário e na fundação da China, assim possuem legítimo valor histórico que é aproveitando em sua obra como contexto. Em Lançando de uma Urna da Dinastia Han, 1995, o artista tratou de destruir um objeto da dinastia Han (202 a.C. – 220 d.C.). Cumprir informar que uma das maneiras que os chineses se descrevem é como o povo Han, bem como a própria língua chinesa se define como língua Han, ou seja, 汉语 (Hànyǔ). Daí podemos vislumbrar a dimensão da crítica, ou ofensa, a depender de quem interpretar.

E ainda, como relíquia profanada, o caráter de unidade é intensificado pelas suas ações. A gravura, técnica artística característica por reproduzir e multiplicar por meio da matriz, ao receber adições, agrega a si valor singular posto que perde a sua natureza serial. A essência reprodutível das gravuras se desfaz em vista da singularidade que fica expressa na obra.

Neste sentido, as alterações causadas correspondem a uma reformulação da obra de Goya para suportar o contexto do século XXI. E neste caso revigorar é tornar o horror novamente indigesto, objetivo alcançado já que expressar repulsa é mais uma vez possível, e dessa forma a discussão moral diante a barbárie é renovada, em vista que os desastres da guerra mais uma vez são capazes de indignar o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra dos Chapman permanece numa contínua e heterogênea esteira da História da Arte. Eles exploraram o velho sabor do proibido, a antiga surpresa que sentíamos quando repentinamente nos deparamos com grafias e figuras que recobrem, sem permissões, muros e paredes; a graça que há no pequeno gosto satírico num teto repleto de nus, em que no inferno somos recebidos pelo mestre de cerimônias papal, Biagio Cesena (1463-1544), apresentado por Michelangelo (1475-1564) com orelhas de burro; A força do inesperado encontro com a mulher que recobre o sexo e fita diretamente o observador; o choque ao ver o Dragão Vermelho devorar um original de Blanke, entre tantas outras imagens desviantes que podem ser remontadas pelo (a) leitor (a) demonstram que mesmo contra a vontade dos conservadores, a linguagem a qual artistas se valem não pode ser limitada.

Sem desejar pleitear a discussão ética e moral envolvida na reimpressão póstuma de obras artísticas, pois obviamente não são aprovadas pelo autor, mas sim por seus herdeiros legais sob a tutela

do direito sequenciado e a mão da lei que permite a reimpressão pós-morte de seus autores. Cumpre informar que tal questão é poucas vezes aborda de modo a ser ininteligível no *corpus* da obra, já que não é comum identificarmos declarações que atestem a condição de reimpressões póstumas nas legendas em instituições, como se não importasse distinguir se uma obra foi impressa pelo seu autor original ou pela garantia da disponibilidade da lei.

Contudo, essa é uma questão que deve ser criticamente observada em vista da possibilidade de retificações, não de cunho artísticos para suportar o contexto da época, mas de teor monetário e puramente especulativo, ao tentar extrair fortuna que o artista não conquistou em vida. Este lucro barganhando é muitas vezes partilhado pela família do (a) artista que, como sabemos, não raras vezes, o abandonou em vida, ou mesmo pouco se preocupam em manter a sua memória viva, em vista que via reproduções almeja expandir a herança. Esse não é um episódio isolado, nem tampouco a regra, por este motivo julgamos interessante observado caso a caso.

Assim, fazemos votos para que outros pesquisadores se atentem a permissividade garantida pelo direito sequencial, não apenas a crítica à irresponsabilidade dos proprietários, mas a ética daqueles que se beneficiam com a reprodução de artistas mortos, pois eles também são capazes de alterar a memória do artista.

REFERÊNCIAS

BAREAU, Thomas; JULIET, Wilson. **Goya's Prints, The Tomás Harris Collection in the British Museum**. London: British Museum Publications, 1981.

BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. Ed. 2ª. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.108.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición del IV centenario. Real Academia Española: Madrid, 2004.

HUGHES, Robert. **Goya**. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

JONES, Jonathan. Look what we did. **The Guardian**, publicado em 31 March 2003. Disponível em <https://www.theguardian.com> acesso 12/02/2022.

MAISAH, Robinson. **Review of Francisco Goya's Disasters of War**. Associated Press, 2006.

MATILLA, José Rodríguez Manuel: **Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer em Goya en tiempos de Guerra**, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 280-281. 2008. /disponível em: <https://www.museodel-prado.es> acesso 24/02/2022.

MATILLA, José Rodríguez Manuel. **Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio, en Cuadernos Dieciochistas**. Salamanca, Universidad de Salamanca, n. 8, 2007, págs. 260-265. Disponível em: <http://www.siglo18.org/en/publications/cuadernos-dieciochistas/> acesso em 12/02/2022.

MONACHESI, Juliana. Vandalismo Conceitual. **Folha de São Paulo**, 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200304.htm> acesso em 05/02/2022.

SÁNCHEZ, Rafael Mantero. **Fernando VII Los Borbones**. Madrid: Arlanza, 2001.

SAYRE, Eleanor Axson. **The Changing Image: Prints by Francisco Goya.** Boston: Museum of Fine Arts, 1974.

STOICHITA, Victor; CODERCH, Anna Maria. **Goya: The Last Carnival.** London: Reaktion books, 1999.

TAYLOR, Matthew. Comedy Terrorist gets 28 days' jail, 2003. **The Guardian:** Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk/2003/nov/25/arts.artsnews1> acesso em 05/03/2022.

Data de submissão: 28/02/2023

Data de aceite: 08/05/2023

Data de publicação: 01/06/2023