

# 1 INTRODUÇÃO

A apropriação e o conseqüente trânsito de imagens entre períodos histórico-artísticos sempre representou, na história da arte, um papel constante e determinante na consolidação dos valores culturais. Essa tradição revigora-se nos procedimentos da arte moderna, assume uma conotação irônica e fragmentada na visualidade contemporânea e se estabelece como fator preponderante na discussão dos limites de autoria, criatividade e valoração, sendo um dos principais recursos poéticos da arte contemporânea. Acreditamos que essas características não sejam diferentes no Brasil e na Bahia, configurando-se, neste escopo, o objeto desta pesquisa.

A apropriação de imagens é um procedimento atemporal, ou seja, deu-se em períodos longínquos na história da arte, com diferentes particularidades e significações, em função dos valores dos períodos históricos nos quais foi utilizada, e continua até o presente.

A arte no Brasil é rica em manifestações marcadas por hibridismo de linguagem e interdisciplinaridade, esta entendida como elaboração de novos enfoques metodológicos mediante a cooperação de outras disciplinas para a solução de problemas artísticos. Muitas das propostas artísticas, todavia, dialogam ou referem-se a imagens ou conteúdos de obras de arte de outros períodos históricos. Essas apropriações, citações e reutilizações de imagens, já existentes em outras obras e recontextualizadas na produção atual, são denominadas “ressignificações” e conferem fortes significações às produções recentes, uma vez que se vinculam a um contexto artístico-histórico do qual a nossa cultura visual é herdeira. Como consequência, as ressignificações reposicionam as “velhas” imagens a novos contextos, atendendo à sensibilidade contemporânea e, ao fazê-lo, externam sua qualidade plurívoca.

Apesar de muito utilizadas, essas referências terminam por não ser estudadas com propriedade, especialmente no que toca a artistas da Bahia; e o desconhecimento desse recurso dificulta o entendimento das reais propostas contemporâneas. Um exemplo disso foi a ação de Marepe, artista baiano nascido em Santo Antônio de Jesus, que removeu um muro de três toneladas e meia da sua cidade, intitulou-o *Comercial São Luis: tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, e o levou para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002. O título era, na verdade, o nome da loja – Comercial São Luis – onde o pai do artista trabalhara até se aposentar –, secundado por um *slogan* inscrito na pintura publicitária mural (FARIAS, 2002, p. 33). Esses deslocamentos físicos e simbólicos têm antecedentes na história da arte

contemporânea, mas fatos como esse continuam a causar estranheza ao grande público, pelo fato de ele não perceber sua artisticidade. Trata-se de uma situação também presente em outras artes, como ocorre exemplarmente com Jorge Luís Borges na literatura, em seu conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, do livro *Ficciones* (de 1944, publicado no Brasil em 1970), em que o “autor” Pierre Menard (na realidade, um personagem de Borges) reproduz integralmente algumas páginas da consagrada obra de Miguel de Cervantes (COMPAGNON, 1996, p. 42); César Paladion, outro herói de Borges, dessa vez em parceria com Adolfo Bioy Casares, vai mais longe e “publica”, com seu nome, livros inteiros (COMPAGNON, 1996, p. 153-154) de outros conhecidos autores: Goethe (*Egmont*), Rousseau (*Émile*), Conan Doyle (*The hound of the Baskervilles*) e até em latim, com Cícero (*De divinatione*).

O exemplo dado por Marepe, todavia, ainda que ilustre uma dentre as possibilidades de manifestações apropriacionistas (que é a utilização de *readymades* – aproveitamento de objetos prontos da esfera pragmática, em geral industrializados e sem finalidades estéticas), por não ter como imagem-base uma obra artística (pois, tratava-se de uma propaganda comercial) não integra o objetivo desta pesquisa, que enfoca somente a reutilização de imagens artísticas por artistas visuais, a partir do repertório da história da arte, e legitimadas por discursos críticos institucionalizados. Outras obras de Marepe, que apresentam essas características, são, em contrapartida, objetos desta pesquisa e por isso estão contempladas, tanto quanto a discussão do aspecto da artisticidade como fator de estranheza pela utilização de uma imagem precedente, criada por outra pessoa.

As conceituações de *apropriação de imagem* variam de época para época, conforme ilustraram, no contexto brasileiro, os exemplos dados por Hannah Levy (1944), em relação à utilização por Manuel da Costa Ataíde de imagens europeias na arte colonial brasileira; e os estudos de Jorge Coli (2005) sobre artistas brasileiros do século 19. A apropriação de imagem é entendida, nesta pesquisa, como sinônimo de *ressignificação*, haja vista que qualquer imagem criada anteriormente e inserida (apropriada total ou parcialmente) em obras posteriores ou recentes implicam novas propostas (outros trabalhos) e novos contextos de recepção, em função de serem momentos históricos distintos, o que por si só já garantiria a mudança de significação. Adicional a isso, a apropriação de imagem implica vínculos e desdobramentos com as conceituações de *releitura* e *citação*.

A reutilização de imagens traz implícita a necessidade de se dimensionar e prover explicações às suas aplicações, por suas qualidades formais, suas dimensões simbólicas ou significações nos âmbitos artísticos e socioculturais. Advém dessa necessidade o recurso a métodos interpretativos de imagens para o qual se vale o desenvolvimento da pesquisa, em

termos de análises compositivas, em cujos casos o teor formalista pode ser levado em consideração, ainda que em menor intensidade; isto pode se dar pelo fato de a análise formalista não parecer eficaz no esclarecimento da questão preponderante da pesquisa, que é o trânsito de imagens e, em outros, a priorização da iconografia e das relações de imagens à luz da literatura existente e das teorias das imagens abrangidas pelas metodologias da história da arte, as quais, como se sabe, buscam explicar o objeto artístico, a partir de enfoques específicos.

A *apropriação* está ligada à atitude do indivíduo que, intencionalmente, apodera-se de um elemento narrativo, seja imagem, texto, ideia ou objeto, e o “refigura” com objetivos pré-definidos. Desse modo, a obra de arte ganha valor pela multiplicidade de interpretações que instauram as suas significações. É por isso que, no caso da arte, reduzir tudo à influência ou à mera assimilação é esquecer-se de que aquele que se apropria do passado não o faz apenas da obra ou do procedimento de outro, mas o faz por meio daquilo que já se escreveu, se interpretou, se criticou, se copiou etc., desses mesmos objetos e procedimentos.

No que toca à abrangência de artistas vinculados às apropriações de imagens, no âmbito nacional, demos maior ênfase a Nelson Leirner, Regina Silveira, Adriana Varejão e Vik Muniz, com maior quantidade de obras reproduzidas, as quais fomentam e condicionam os argumentos da explanação e, em alguns casos, sem a preocupação de mostrá-las na cronologia em que foram feitas. De outros artistas, igualmente relevantes, são apresentadas algumas criações, cujas problemáticas, visualmente denotadas, buscamos desenvolver no texto, ao tempo em que almejamos tipificar os modelos de apropriações mais frequentes. Não pretendemos esgotar todas as possibilidades por não haver a pretensão de apresentar toda a produção de cada um que tenha a apropriação como procedimento operacional, caso a natureza da utilização da apropriação não se diferencie entre os trabalhos. O critério utilizado para a escolha das obras e imagens é o que melhor introduza e apresente problemas visuais mediante a utilização de apropriações de imagens, advindo daí a reflexão teórica, de maneira que esta contribua para a melhor compreensão ou apreensão das obras visuais.

Isso, na prática, evidencia nossa opção metodológica de submeter a reflexão teórica e o discurso escrito às obras artísticas, já que é a partir destas que buscamos a compreensão do fenômeno da apropriação de imagens e graças a elas é que se pautaram as premissas desta pesquisa. Recorremos, ainda, à grande quantidade de imagens de obras reproduzidas, muitas das quais relacionam, lado a lado, a obra anterior com a atual, a fim de melhor visualizarmos suas semelhanças e diferenças, o que contribui para o aumento do número de figuras e justifica suas inserções. As imagens, portanto, cumprem ainda o papel de complementar o

raciocínio do texto e graças a elas nos abstermos de descrevê-las minuciosamente. Nesse escopo, alguns artistas modernistas de expressão na arte no Brasil, tais como Tarsila do Amaral, Samson Flexor e Aldemir Martins, são mencionados e alguns exemplos de suas obras mostradas, porém, sem muito aprofundamento, o que significa dizer que somente os aspectos envolvendo as apropriações de imagens é que serão efetivamente enfocados, assim também como em relação a Hélio Oiticica. Os demais artistas brasileiros elencados são: Rubens Gerchman, Julio Plaza, Hudinilson Jr., Paulo Bruscky, León Ferrari, Waltercio Caldas, Daniel Senise, Dias & Riedweg, Carla Zaccagnini, Paulo Vivacqua, Nino Cais, Newton Mesquita, Siron Franco, Nelson Screnci, Nathalie Nery, Denise Gadelha, Albano Afonso, Rodrigo Andrade, Alfredo Nicolaiewsky, Gustavo von Ha, Camila Soato, Gustavo Speridião, Gláucio Caldeira, Felipe Cama, Laercio Redondo, Jorge Duarte, Leticia Cobra Lima, Marcela Tiboni, Taigo Meireles, a dupla Gisela Motta e Leandro Lima e o par Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta.

Na arte da Bahia, podem ser citados: Lenio Braga, Emanuel Araújo, Hansen Bahia, Juarez Paraiso, Juraci Dórea, Floriano Teixeira, Murilo, Renato da Silveira, Marepe, Bel Borba, Vauluizo Bezerra, Caetano Dias, Ayrson Heráclito, Gia (Grupo de Interferência Ambiental), Gaio Matos, Leonel Matos, Mili Genestreti, Tonico Portela, Fabio Gatti, Mike Sam Chagas, Anderson Santos, Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas, Renato Medeiros, Gustavo Moreno, Eduardo Góes, Davi Rodrigues e Billy de Oliveira, dentre outros.

De igual maneira, as obras e imagens dos artistas baianos tiveram como critério de seleção o fato de melhor estabelecer as dinâmicas das próprias obras, que passam a determinar quais assuntos serão tratados e a ritmicidade dos comentários críticos e teóricos, compondo, no sentido de autoria e complementação argumentativa, o próprio discurso escrito. A produção dos artistas é encarada, portanto, em nível igualitário ao concedido à discussão e, em alguns casos, chegando mesmo a ultrapassar, em relevância, a parte teórica, razão pela qual priorizamos a reprodução imagética das obras. Outro aspecto que julgamos procedente esclarecer é que priorizamos a fortuna crítica de alguns dos artistas brasileiros mencionados na pesquisa, o que significa considerar as opiniões de críticos e estudiosos em relação a algumas das obras, não apenas pela qualidade analítica dos comentários, como também para prestigiar e tornar vivos os estudos feitos. Assim, tanto privilegiamos a produção de críticos, pesquisadores e autores brasileiros, aproveitando a maturidade do pensamento crítico existente, como evitamos o que em jargão popular é denominado *reinventar a roda*, repetindo o que já foi dito. Ao assim proceder, não significa, necessariamente, omissão da nossa opinião; apenas reiteramos e fazemos nossa voz a partir da fortuna crítica existente,

apropriando-nos do conhecimento do que na tradição oral anônima se convencionou dizer “faço minhas as suas palavras”. Não nos eximimos de destacar nossas opiniões, quando necessárias. Quando nossa opinião ou interpretação difere das transcrições existentes da fortuna crítica, nos posicionamos. Quando não o fazemos, significa que referendamos as opiniões dos demais autores.

Não tivemos preocupação quantitativa, no sentido de inventariar e relacionar todas as obras apropriacionistas do elenco de artistas mencionados e, sim, a de buscar qualitativamente as relações que as obras estabelecem, apontando algumas tendências de influências de imagens anteriores nas novas concepções plásticas, selecionadas dos artistas no Brasil e na Bahia, bem como, e principalmente, pautar as questões advindas da utilização desses procedimentos de apropriação. Assim, dentre as muitas obras de um determinado artista, consideramos destacar o tipo de apropriação de maior incidência (se citação, se releitura, se pseudomorfismo, entre outros), sua relevância dentro da sua produção (se a utilização da apropriação é ou não frequente, se foi aplicada como busca esporádica de um determinado efeito) e dentro do contexto geral da apropriação de imagens, caracterizando, assim, um panorama desse fenômeno no Brasil e na Bahia.

Os epítetos *artista brasileiro* e *artista baiano* referidos na pesquisa dizem respeito a quaisquer pessoas, de quaisquer naturalidades ou nacionalidades que tenham se radicado no país ou na Bahia, ou morado temporariamente e neles atuado.

O que chamamos de *imagem*, nesta pesquisa, designa um trabalho de artes plásticas ou criação visual artística considerada arte ou sua reprodução publicada em livros de história da arte e afins, ou seja, imagens da arte, o que significa imagens fabricadas, representativas e fruto da atividade humana, de conotação sensível e expressiva e que tanto podem ser objetos concretos, vivenciados em exposições e museus, quanto exclusivamente por reproduções, mediadas por quaisquer veículos (livros, catálogos, pôsteres, postais, imagens digitais de *sites* de Internet, entre outros). Não consideramos, portanto, ser imprescindível a vivência direta com a expressão plástica (ainda que reconheçamos ser rica e significativa para a apreensão artística e que não deve ser desconsiderada), mas possível de ser concretizada pela mediação técnica, principalmente pela abrangência com que essas mediações se desenvolveram nos últimos decênios, possibilitando o acesso a imagens de obras artísticas até então inacessíveis a muitas pessoas. Entendemos ser esta uma experiência distinta da vivenciada diretamente junto às obras de arte, mas igualmente legítima em relação ao assunto desta pesquisa, inclusive pela assertiva que aqui anunciamos de ser a apropriação de imagens por si mesma um processo privilegiado de mediação imagética. Assim, corroboramos a definição que Jacques Aumont

(2011, p. 11) faz de imagem como um objeto visível e visual, pelo qual entendemos ser *visível* o objeto artístico em si (uma escultura, uma pintura, uma videoarte, uma instalação, uma arte processual) e sua materialização como meio (visto que uma imagem não tem corpo, ela precisa de um meio no qual se corporalize) (BELTING, 2014, p. 28), quanto concebemos *visual* (suas aparências formais e suas qualidades procedentes como resultado do meio técnico e material do qual foi feita). Imagem é aqui tomada na mesma acepção que tem a palavra inglesa *picture*, por referir-se a artefato associado a valores estéticos (MOXEY, 2013, p. 63), bem como signo visual aberto a considerações do olhar e da cultura sobre a obra artística da qual é fator preponderante. Imagem é, ainda, considerada também, na acepção psicanalítica do termo *sobredeterminação*, ou seja, originada por uma pluralidade de fatores heterogêneos e que, dado a isso e na condição de imagem sobredeterminada, é passível de diferentes interpretações, simultaneamente verdadeiras. O acolhimento da noção de sobredeterminação da imagem é convergente, acreditamos, com o caráter de pluralidade semântica próprio da noção de obra de arte (SCHAEFFER, 2004, p. 58).

A conceituação de *visual* de Georges Didi-Huberman, tratada em *Diante da imagem* (2013b), para explorar o sensível e penetrar no interior da imagem e nos mistérios do olhar, também nos é útil em determinados encaminhamentos da pesquisa, nem tanto pela abordagem fenomenológica que ele defende em relação à imagem artística – esta considerada uma *presença* (e por tal motivo exerce papel ativo e determinante com sua mensagem e seu conteúdo) –, mas principalmente pelo seu entendimento da participação e interpretação do perceptor em relação à obra de arte e à constituição de sentido.

Nesta pesquisa, denominamos *fonte*, *imagem-fonte*, *obra-fonte* ou *obra-base* qualquer imagem de obra artística realizada em qualquer técnica, dimensão ou período histórico, que tenha sido reproduzida em livros de história da arte, em ensaios críticos, em publicações de museus, catálogos impressos ou digitais de mostras de arte e, ainda, outros meios reprodutivos, dos artistas enfocados, tanto pela história da arte ocidental, quanto oriental, anônimos ou não. *Fonte*, *imagem-fonte*, *obra-fonte* ou *obra-base* referidas nesta pesquisa designam qualquer obra, em sua totalidade ou fragmento, reconhecível ou aludida em trabalhos posteriores de outros artistas, independentemente das características técnicas em que se apresentem ou do tempo histórico em que ocorram.

No desenvolvimento da pesquisa, comentamos alguns aspectos dos *estilos* dos artistas, de movimentos artísticos e de períodos históricos ou mesmo a manutenção, nas obras apropriadas, do estilo progresso dos artistas-fontes. Utilizamos *estilo* tanto na acepção tradicional de conjunto de características constitutivas de um vocabulário formal de um

determinado período histórico (estilo de época), de uma região ou de um artista (CUNHA, 2005, p. 245-246), quanto para caracterizar uma particularidade expressiva de um determinado artista.

No entanto, esclarecemos que a utilização desse termo se dá para caracterizar produções de arte até o final da década de 1950, o que significa que a partir dos anos 1960 – por considerarmos ser o marco temporal de estabelecimento da arte contemporânea ou pós-moderna –, evitamos a sua utilização por entendê-la inadequada para designar trabalhos contemporâneos, exatamente por ser própria do ambiente pós-moderno a liberdade do artista em utilizar quaisquer estilos que lhe aprouver, o que significa que um mesmo artista pode pintar ou produzir um trabalho com características renascentistas, expressionistas, cubistas, hiper-realistas ou quaisquer outras tendências estilísticas desejadas, não sendo coerente considerar, então, estilo como fator classificatório após a década de 1960. Nos casos em que desejamos referir aspectos particulares de um determinado artista, usamos *fatores expressivos*, *elementos formais* ou *particularidades expressivas* como substitutos para caracterizar um dado *estilema*, jeito ou modo individual e particular de trabalhar a matéria e as formas, na realização de uma obra.

Esclarecemos, ainda, que o termo *estilização* aqui em uso designa a concepção corrente das artes plásticas e decorativas de simplificação formal, denotando que, quando um artista pratica estilização, ele, na verdade, procede a modelos de sínteses formais dos referentes do mundo físico e a redução de elementos plásticos em sua obra.

A apropriação ou ressignificação estabelece a necessidade de coligir valores da sensibilidade contemporânea com a tradição da história da arte e abre um leque aparentemente interminável de possibilidades e questões, tais como:

- a) A apropriação ou ressignificação no Brasil e na Bahia se dá por quais meios e quais fatores?
- b) Por que se busca ressignificar imagens já existentes?
- c) Em que medida essas imagens existentes, transfiguradas em novas concepções plásticas, traduzem a sensibilidade contemporânea?
- d) É a apropriação/ressignificação legítima ou apenas um recurso operacional que esconde ou disfarça uma “incapacidade” criativa do artista contemporâneo?
- e) Quais fontes da história da arte são mais usadas e por quais motivos?
- f) Quais artistas utilizaram esse recurso pela primeira vez na Bahia e em quais obras?

- g) Quais artistas usam preponderantemente esse recurso em suas poéticas e quais os sentidos advindos da sua aplicação?

Dentre as motivações que nos levaram a desenvolver esta pesquisa está a da nossa admiração pelas criações artísticas de muitos períodos históricos, fruto da experiência como professor de história da arte. A história da arte, como disciplina acadêmica, instrui-nos em como as criações “antigas” assumem relevância na concepção de obras posteriores, fenômeno que perdura na contemporaneidade e que justamente por isso carece de estudos, tanto em termos de prospecção e levantamento dos agentes que praticam apropriações no Brasil, quanto do aprofundamento de suas razões, motivações e especificidades. Dado a isso, iniciamos esta investigação em 2012, na forma de projeto de orientação em iniciação científica (PIBIC) apresentado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, para quatro discentes do curso Bacharelado em Artes Visuais, onde atuamos como professor de história da arte; ao mesmo tempo, desenvolvemos uma discussão preliminar desse tema por meio de um grupo de estudo. Os planos de trabalho dos discentes foram formatados para se adequar ao tema geral e, no decurso da investigação, geraram participação deles em seminários, eventos de extensão, publicação de artigos, participação em eventos de cunho acadêmico-científico, dentre os quais o I Colóquio Franco-brasileiro de Estética de Cachoeira: Fronteiras nas Artes Visuais, ocorrido em 11 de outubro de 2013, em Cachoeira, Bahia, sede do curso citado e, mais recentemente, a publicação de capítulo no livro *Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades* (Editora UFRB, 2016), no qual os resultados da pesquisa foram publicados. Parte dos conteúdos levantados naquelas discussões e de alguns de seus resultados estão expressos nesse percurso e outros foram aqui desenvolvidos e aprofundados.

Muito se tem falado em obras de arte contemporâneas que se valem de apropriações de imagens, mas pouco se investigou, até então, acerca das problemáticas vinculadas a esse procedimento operacional no Brasil; no tocante à arte da Bahia, é praticamente inexistente como tema principal de enfoque, sendo abordada apenas de maneira marginal, descritiva e incompleta; assim, esta investigação visa, pelo menos, se não preencher a lacuna existente, iniciar a discussão e preparar conceitualmente o campo de conhecimento para possíveis aprofundamentos, entendendo tratar-se de assunto de grande amplitude. Assim, por considerar o tema muito rico e vasto, não pretendemos esgotá-lo, tampouco abranger todas as suas particularidades.

Essas particularidades avultam tanto em quantitativo, quanto em complexidade, razões pelas quais não nos propusemos resolvê-las, por considerar constituírem-se em temas para



outras propostas de pesquisas e, assim, merecerem maior tempo para aprofundamentos. São, porém, aqui tangenciadas com breves considerações. Uma dessas especificidades é o caso de plágio em relação à utilização de parte da obra de outrem, sem sua concordância. Devemos, contudo, diferenciar *plágio* do que Panofsky denominou de *transposição iconográfica*; esta remonta ao contexto da arte renascentista, por meio da cópia de reprodução da obra de arte que servia a fins pedagógicos, por disseminar a imagem, principalmente por meio da gravura em metal. Isso, à época, não constituiu problema, já que a transposição iconográfica era prática aceita e o que predominava era a conformação da imagem religiosa aos preceitos instituídos pela religião católica dominante. Problemas existiram somente na ocasião em que esses preceitos foram contrariados, constituindo-se em denúncias ao Santo Ofício. De lá para cá a cultura moderna, mais a contemporânea, redimensionaram a apropriação, matizando-a com todos os significados e particularidades que ora sugerem e revelam.

Outra particularidade também mencionada na pesquisa é a de se caracterizar a apropriação como provável falta de imaginação criativa ou provável esgotamento artístico dos apropriadores. Ainda que distante de pretendermos pronunciar um veredito, entendemos que o enfoque do fenômeno da apropriação de imagens aqui desenvolvido possa auxiliar na compreensão do real alcance desse procedimento operacional, como um recurso poético legítimo disponível aos artistas, dissociado, todavia, do valor *originalidade*, já que a arte pós-moderna não o reitera, como valor, pelo menos não na acepção postulada pela arte moderna. Outra particularidade é a da percepção de que muitas obras atuais parecem releituras parodísticas de obras anteriores, como alegado por muitos em relação a Vik Muniz. De igual maneira, discutimos alguns trabalhos desse e de outros artistas à luz dos procedimentos de *paródia* e *pastiche*, o que acreditamos possa ser útil à reflexão sobre suas significâncias, contribuindo qualitativamente no entendimento das propostas artísticas que se valem dessas modalidades.

A partir das considerações expostas, chegamos ao principal *pressuposto* desta pesquisa, considerá-lo mais adequado ao uso nesta tese em lugar de *hipótese*, por se tratar de uma investigação desenvolvida na área das ciências humanas, da teoria e crítica de arte; devido a essas características, é que buscamos fazer *demonstrações* dos pressupostos em nível conclusivo quanto ao percurso desenvolvido e não a *comprovação* demandada por uma hipótese prévia, por entendermos ser a hipótese mais adequada a pesquisas em que ela pode efetivamente ser comprovada ou não. *Pressuposto* é também relacionado como opção metodológica às p. 27 e 47 do *Manual de estilo acadêmico*, na sua quinta edição, recomendado pela UFBA e adotado nesta pesquisa. Nossa opção em utilizar *pressuposto* não

pretende questionar ou invalidar as pesquisas acadêmicas anteriores que postularam hipóteses, mas, metodologicamente, acreditamos que seja mais adequado à área teórico-artística: ademais, em especial quanto ao nosso objeto de pesquisa, espelhamos as ideias do professor Dr. Ricardo Barreto Biriba (2017), do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, o qual também defende *pressupostos teóricos* apresentados de forma objetiva nas premissas do projeto. A vantagem dessa opção terminológica é que isto significa que as conclusões da tese poderiam ser vistas e também entendidas por linhas de pensamentos opostos – inclusive como resultados não satisfatórios –, já que acreditamos em mais de uma forma de interpretação e da potencialidade do que se convencionou chamar de obra aberta.

Assim, trabalhamos como **pressuposto principal** o de que a apropriação de imagens é um procedimento teórico-operatório e um recurso poético praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder caracteres de intelectuação ao fazer artístico, erudição de conhecimento e legitimação. Esse pressuposto parte da crença de que as reutilizações de imagens preexistentes, inseridas em obras posteriores e em práticas atuais, parecem demonstrar intenções agregadoras de elementos exógenos valorativos, cuja “qualidade” do discurso visual ou forma plástica do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), contribuiria para as postulações do artista apropriacionista, contribuindo tanto para o grau de criticidade da obra atual (o que parece ser característica inerente à maioria dos processos apropriacionistas), quanto fator determinante para a geração de valor artístico, por esta ser concedida socialmente.

O deslocamento de valor em termos de obras plásticas se daria pela escolha do artista-fonte ou de obra admirada pelo artista atual e pela possibilidade deste em estabelecer diálogos, tendo como ponto de partida alguns conceitos da obra-fonte e a possibilidade de reestruturá-los no novo contexto. Assim se explica o interesse de muitos artistas na reinterpretação de obras existentes.

Deslocar valor para a obra de arte recente tem estrita relação com os aspectos de intelectuação e erudição de conhecimento que se queira explorar nas citações utilizadas nas obras recentes e na demonstração de erudição de conhecimento, por meio das problemáticas levantadas por artistas anteriores e identificadas e novamente pautadas nas obras atuais.

Em nosso entendimento, essa agregação de valor também atua como estratégia legitimadora da apropriação, o que significa serem os processos legitimatórios os responsáveis pelo estatuto da apropriação; dentre estes, encontram-se o de *valor artístico* e o recurso da *citação*. A *citação* implicaria a utilização pragmática de algo preexistente (texto,

imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer a aceitação pública de uma nova ideia ou obra.

Como o fenômeno é muito rico, tentamos também aferir alguns **pressupostos secundários**, detalhados no corpo do texto e que complementam o pressuposto principal. São eles:

- a) *Ressignificação de imagem* é sinônimo de *apropriação de imagem*;
- b) As apropriações de imagens são dependentes da interpretação ativa do perceptor;
- c) Os procedimentos de apropriações de imagens garantem autonomia criativa de uso de imagens preexistentes e a possibilidade de influenciar epistemologicamente o campo artístico;
- d) A apropriação de imagens pode ser entendida como um exercício colaborativo entre artistas (autorizada ou não) e, dessa maneira, problematiza os aspectos identitários e de individualidade que dificilmente são conciliados na obra que se vale das imagens-fonte apropriadas.

Esses pressupostos se originaram da nossa experiência como docente de história da arte na UFRB e com o grupo de iniciação científica que coordenamos por dois anos, assim como da constatação das problemáticas e desafios suscitados pela apropriação de imagens, a partir do contato com diversas exposições, com publicações acadêmicas e leituras de obras dos autores-base que compõem o nosso quadro de referência teórica. São, portanto, ideias próprias, cultivadas a partir de experiência pragmática e das contribuições teóricas que fomentaram as inquietações que deram corpo ao desenvolvimento desta pesquisa.

Adicional aos pressupostos, consideramos como **objetivo geral** conhecer e ampliar as possibilidades de reflexão e de conhecimento da natureza e problematização das manifestações plásticas contemporâneas, em que a apropriação de imagens e conteúdos da história da arte são recursos operatórios preponderantes. Em termos de **objetivos específicos**, conjecturamos: 1) Identificar e elencar artistas no Brasil e na Bahia cuja produção apresente referências às imagens e conteúdos da história da arte; 2) Classificar os tipos de relações (citação, releitura, apropriação de tema, dentre outros) entre a produção atual dos artistas no Brasil e na Bahia, em relação à história da arte; 3) Cotejar a produção atual de artistas no Brasil e na Bahia às imagens-fontes da história da arte para identificar em que medida as imagens “antigas” contribuem para a poética dos artistas atuais; 4) Identificar que tipos de influências artísticas e históricas sofrem a produção contemporânea de artes visuais; 5) Discutir as relações de resignificação e reutilização de imagens, tentando entender como

atuam, em nível estético, nas manifestações criativas das artes visuais contemporâneas no Brasil e na Bahia; 6) Analisar iconograficamente as relações entre as principais obras artísticas de autores da Bahia que apresentem apropriações de imagens e as obras que funcionaram como “fonte”.

Em termos de fontes bibliográficas disponíveis acerca de apropriação de imagens, encontram-se informações de autores estrangeiros nos quais o assunto é focado em diferentes níveis de abordagens.

Aby Warburg (2013, 2015) se constitui em um dos principais estudiosos do quadro de referência teórica desta pesquisa. Ele é o autor das conceituações de *Sobrevivência do antigo* (*Nachleben der Antike*) e *Fórmulas de páthos* ou *Fórmulas de emoções* (*Pathosformeln*). Em relação a isso, esclarecemos que nosso interesse recai nos níveis semântico, estético e formal da sobrevivência do antigo e das fórmulas de *páthos*. Warburg criou uma disciplina que seria posteriormente batizada de *Iconologia*, fundando um ramo de pesquisa que se opunha ao positivismo e ao formalismo como método analítico. Ao invés, Warburg propôs estudos interdisciplinares, nos quais se podiam articular as relações entre as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais, nas quais se inseriam as sobrevivências do passado. Sua contribuição para o método histórico foi conceber as humanidades não somente em sua especificidade e sua totalidade, mas principalmente em sua interrelação. Warburg influenciou grande número de intelectuais e muitos dos pesquisadores ligados ao Instituto Warburg, em Londres, ora classificados como historiadores da arte, ora por historiadores culturais, desdobraram as propostas dele.

A história cultural não estabelece distinção entre arte maior e menor; ela valoriza os monumentos públicos, o *design*, a fotografia, a cultura de massa, a propaganda, elementos até então desconsiderados pelo historiador da arte. A história cultural parte do pressuposto de que a arte como imagem se constitui em cultura visual e se interessa por seus usos sociais no passado. Assim, a história cultural, nas últimas décadas, tem colocado em xeque a pretensão da história da arte de manter o discurso privilegiado para interpretar o objeto de arte e, ao fazê-lo, focaliza a sua inserção social, porém, fixando-se muito nas suas representações, como mecanismo de identificação de símbolos e dos modos de percepção e de vida do passado. (KERN, 2007, p. 76)

Georges Didi-Huberman é o segundo dentre os principais teóricos da pesquisa, principalmente ao se debruçar sobre o legado de Aby Warburg, em *A imagem sobrevivente* (2013a), onde esmiúça os conceitos warburguianos e promove uma significativa reflexão acerca do pensamento e das ações daquele historiador da arte; de modo tão importante quanto,

comenta como o pensamento warburgiano foi interpretado por outros intelectuais. Dada à relevância dessas informações para esta pesquisa e ao fato de que muitas das publicações desses autores não se encontram disponíveis, transcrevemos suas ideias mediante os comentários de Didi-Huberman e relacionamos, em notas de rodapé, as respectivas fontes de onde esse referido autor extraiu as informações.

Outro livro relevante de Didi-Huberman é *Diante da imagem* (2013b), em que defende o que denomina de *visual*, conceito este apoiado na ideia de resgatar o sensível nas manifestações artísticas estudadas. Nessa obra, o autor evita a excessiva objetividade da iconologia e da semiótica e valoriza o processo de criação visual, buscando desvendar como o artista o elabora, por meio da cor, da luz e do volume. Outro aspecto também relevante em Didi-Huberman é a defesa do anacronismo como meio de se entender as obras do passado, posição que coincide com as premissas de Warburg (2015) e tema de outro de seus livros, intitulado *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*.

Penelope Davies e outros (2010) são, do mesmo modo, relevantes aos nossos objetivos, ao tratar da arte paleocristã, a qual, semelhantemente a de outros períodos, utilizou elementos de culturas religiosas anteriores, criando um sistema de concordâncias (uma tipologia) que viria a ter uma importância de longo alcance (DAVIES, 2010, p. 246-247). Neste caso, a exemplificação de apropriações de imagens se dá com os tetos pintados da catacumba dos Santos Pedro e Marcelino, os quais recorreram à imagética clássica, ou com o Bom Pastor (metáfora de Cristo), em que ecoam os símbolos pagãos da caridade sob a forma de antigas esculturas de portadores de animais sacrificiais aos ombros. Esse uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos objetivava familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs, agora convertidos ao cristianismo, a algumas das imagens e das ideias transmitidas pela arte paleocristã, sendo que esse trânsito de imagens foi feito com objetivos políticos (DAVIES, 2010, p. 246).

Hubert Damisch (1996), em *The judgment of Paris – O julgamento de Páris* – é de extrema relevância para nossa pesquisa, pela exploração sensível e aprofundada desse tema mitológico, do ponto de vista historiográfico, e assunto de vasta produção artística desde a Grécia Antiga (e que se estende ao período modernista do século 20); também se destaca pela análise iconográfica e conceitual das transformações sofridas pelo tema, registradas em imagens. Ele pratica o que denominou de *iconologia analítica* (DAMISCH, 1996, p. 218), devedor do trabalho progressivo de Aby Warburg. A obra de Damisch fundamenta o protagonismo da gravura quinhentista em cobre, *O julgamento de Páris*, de Marcantonio Raimondi, como elemento mediador entre a Antiguidade e a modernidade artística,

considerando-se ter sido essa gravura a fonte de referência visual que Édouard Manet se baseou para pintar *Le déjeuner sur l'herbe*, em 1863.

Semelhantemente a Hubert Damisch, Edgard Wind é outro autor de destaque, pelas informações constantes em *A eloquência dos símbolos* (1997) e em *Pagan mysteries in the Renaissance* (1968). O primeiro título comenta dados biográficos de Warburg e seu conceito de *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura); e o segundo, reforça algumas informações referentes à mitologia e à permanência e a análises de elementos pagãos greco-romanos na arte renascentista.

O historiador Carlo Ginzburg teve, desde muito cedo, contato com o Warburg Institute de Londres e aos seus textos de história cultural somou-se o *saber indiciário*, procedimento metodológico historiográfico que busca romper a barreira imposta pelo uso positivista dos documentos e que, na arte, é representado pelo método atribucionista; criado por Giovanni Morelli, é denominado também de método indiciário de Morelli, a partir da análise de pormenores e detalhes normalmente negligenciados nas pinturas. O *saber indiciário* pressupõe o amálgama de ideias do historiador da arte Aby Warburg, do psicanalista Sigmund Freud e do escritor Arthur Conan Doyle (por meio de seu personagem Sherlock Holmes) e é descrito por Carlo Ginzburg em um capítulo de *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (1989). Em outro capítulo desse mesmo livro, o historiador italiano enfoca questões metodológicas dos testemunhos figurativos, como fontes históricas em Warburg e em Gombrich. Já em *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política* (2014), Ginzburg, que em suas obras caracteriza a instância artística como uma construção histórica, no prefácio explicita que o instrumento analítico unificador dos quatro ensaios do livro tem por base a mencionada noção de *Fórmulas de emoções* (*Pathosformeln*), proposta por Aby Warburg, e afirma que a transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas, sendo que as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes. Ele comenta a gênese desse conceito a partir de um enunciado de Joshua Reynolds, em seu *Discourses on art*, e da citação desse enunciado feita por Charles Darwin no livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, que o jovem Warburg, em 1888, aos 22 anos, lera e anotara no seu diário: “Finalmente um livro que me é útil” (WARBURG *apud* GINZBURG, 2014, p. 10). Credita-se, portanto, que a gênese da noção de *Pathosformeln* tenha se dado a partir daqueles autores e, antes deles, de uma frase que Warburg lera na obra de Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*, que diz “[...] onde quer que se manifestasse certo páthos, deveria ser em forma antiga” (BURCKHARDT *apud* GINZBURG, 2014, p. 8), frase esta destacada por Gombrich que reconhece, ali, o germe da

ideia de *Pathosformeln* proposta por Warburg. Em um dos capítulos, e agora já em nível de iconografia política, Ginzburg analisa a justaposição do antigo e do contemporâneo, buscada por Pablo Picasso em algumas de suas obras, e as significações, em particular, de *Guernica* à época e depois.

O historiador da arte Daniel Arasse, nos seis ensaios de *Não se vê nada, descrições* (2014), interroga os métodos e as condições subjetivas de interpretação da obra de arte dos séculos 16, 17 e 18, com olhar aproximado aos muitas vezes negligenciados detalhes icônicos e plásticos da pintura e sob a égide de uma *iconologia analítica* que privilegia os conteúdos imaginais e figurativos. Esse autor consolida uma nova forma de descrição estética e de interpretação anacrônica das obras, valorizando a criação visual dos artistas e suas poéticas. Suas análises implicam o comprometimento da intensa experiência estética do observador, o que, para esta pesquisa, assume expressão ao se somar ao papel ativo do observador nos vários graus de identificação do fenômeno da apropriação de imagens e suas interpretações.

Erwin Panofsky e Ernst Hans Gombrich desenvolveram, na prática, muitas das ideias de Warburg por meio de estudos de iconografia e iconologia; assim, alguns trechos desses estudos são mencionados na pesquisa ou suas ideias aludidas na contextualização teórica, porém, sem muito aprofundamento ou expressão dentro do nosso plano de trabalho. Do primeiro, consideraram-se *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento* (1995) e *Mitología clásica en el arte medieval* (2015), este escrito em conjunto com Fritz Saxl. Do segundo, estão *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura* (2012) e *Arte e ilusão* (2007). Apesar da grande popularidade desses autores e da relevância dos seus estudos, em função do direcionamento e de particularidades da nossa pesquisa, eles não chegam a ser representativos no nosso núcleo principal de autores-base mas, dada a sua relevância na análise de imagens, não podemos nos furtar a mencioná-los. No caso de Gombrich, nosso interesse maior recai sobre fragmentos de informações dos capítulos *Abordagens à história da arte* e *Objetivos e limites da iconologia*.

Steven Connor subsidia, com *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (2012), alguns aportes relacionados à pós-modernidade, assim como o faz Teixeira Coelho, com *Coleção Itaú contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006* (2006) e, principalmente, com *Moderno pós moderno: modos & versões* (2011). Neste último, além de contextualização do fenômeno da pós-modernidade, ele situa o conceito de *heterocronia*, de que o tempo histórico não é universal (único) e contínuo – como pensado no Modernismo –, e sim heterocrônico, de simultaneidade de muitos tempos, existindo concomitantemente, de que há múltiplas formas de tempo e que elas não necessariamente se relacionam hierarquicamente,

conforme também o que Keith Moxey explana em *Visual time: the image in history* (2013) e que serve para contextualizar produções artísticas realizadas em períodos temporais multivalentes e descontínuos.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), orienta-nos em relação à *citação*, mediante abordagem da escrita como exercício da intertextualidade e cujas conexões com a imagem visual se apresentam de maneiras possíveis e esclarecedoras, principalmente pelas possibilidades do *recorte* (da informação ou, no caso da nossa investigação, da imagem), da *seleção* (de imagens, ainda na perspectiva dos nossos interesses) e da *combinação* (de conteúdos que, no caso da pesquisa visual, relacionam-se com formas).

Em termos metodológicos, utilizamos os métodos *análise e síntese* e *analítico comparativo*. O primeiro foi aplicado na identificação e análise dos dados coletados na documentação, mediante leituras de bibliografia específica e que gerou fichamentos e sínteses. O método *analítico comparativo* permitiu a análise na verificação das semelhanças e diferenças dos elementos formais, temáticos ou de tendências nas obras dos artistas, em contraposição às fontes iconográficas às quais estariam associadas.

Conhecimentos advindos do método *histórico* também foram adotados, principalmente no sentido do entendimento dos contextos sociopolíticos e culturais em que se realizaram as produções artísticas nos seus dois períodos históricos: passado e atual, considerando o repertório de conhecimento da história da arte, tanto em nível imagético, quanto do contexto sócio-histórico.

No que toca aos procedimentos metodológicos, procedeu-se ao levantamento bibliográfico e iconográfico em documentos impressos e eletrônicos, tendo como fontes principais: obras de referência, publicações acadêmicas, catálogos de grandes mostras coletivas e de exposições individuais, textos e revistas de sítios de Internet, periódicos, jornais, fotografias e obras, dentre outros. Para estudo dessas imagens, valemo-nos de análise comparativa de imagens.

Essa análise recebeu tratamento por meio da realização de apreciação crítica de cunho interpretativo em relação a imagens e contextos e segue dois modelos: o primeiro é o proposto por Terry Barrett, em *A crítica de arte: como entender o contemporâneo* (2014), no qual relaciona os aspectos de descrição, interpretação e julgamento da arte; o segundo é o âmbito de *executabilidade* do espectador, conforme proposto por Luigi Pareyson, em *Estética: teoria da formatividade* (1993), especialmente a partir do capítulo 6, que versa sobre leitura de uma obra, sua interpretação e crítica. Pareyson (1993, p. 216) considera que ler uma obra de arte é executá-la, ou seja, interpretá-la; e que esse procedimento é de caráter ativo e operativo



próprio (PAREYSON, 1993, p. 213) e que: “A execução [interpretação] da obra de arte, em que consiste a leitura, é portanto simultaneamente interpretação e juízo” (PAREYSON, 1993, p. 215). Portanto, nesta investigação, demos ênfase à capacidade interpretativa das imagens pelo pesquisador-autor desta tese, tendo em vista a natureza da pesquisa (em que os sentidos das apropriações propostas demandam, necessariamente, interpretações dos fruidores) e os conhecimentos decorrentes da atividade e da experiência como professor de história da arte e crítica de arte, por seu vínculo como professor assistente efetivo do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, além da formação (especialização) em crítica de arte, obtida por curso de um ano de duração, pela Universidade Federal da Bahia, em 1984.

Ainda que aqui afirmemos estar, na condição de autor, interpretando criticamente as imagens das obras artísticas, destacamos que tal posição não pretende considerar a concepção antiga da crítica de arte de julgamento, conforme nos instrui Gérard Genette (1972, p. 192) de que “[...] o sentido antigo da palavra crítica [...] designa um ato militante de apreciação e de contestação”. Almejamos, portanto, comentar criticamente as obras, buscando apreender seus sentidos em relação à utilização da apropriação de imagens – é este o critério utilizado para a seleção das obras – e não emitir juízo de valor acerca de superioridade estética ou técnica de uma obra em relação à outra, ou de um dado artista em contraposição a outros, já que esse encaminhamento metodológico nos afastaria do real propósito desta pesquisa, além do que demandaria esclarecimentos mais extensos.

Valemo-nos, ainda, de informações por escrito de alguns dos artistas, colhidas por meio de mensagens eletrônicas (*e-mails*) para esclarecer questões pontuais, fornecer dados pessoais ou dados técnicos das obras. Os contatos tiveram, ainda, o intuito de valorizar as opiniões dos artistas e enriquecer e confrontar dialeticamente suas declarações em relação ao que constatamos na pesquisa, sem almejar, contudo, dar a palavra final, por entendermos, como já mencionado, ser a obra de arte plurívoca.

Além desta introdução, a pesquisa está estruturada em quatro capítulos: o primeiro, intitulado *Diálogos referenciados: a apropriação e a história da arte*, é composto por sete seções onde são apresentados os seguintes subtemas: a problemática da apropriação de imagens, inclusive na Bahia; a sobrevivência de imagens pelo viés de recriações de uma pintura de Gustave Courbet; o conceito fundador de “apropriação” e as figuras paradigmáticas de Marcel Duchamp e da norte-americana Elaine Sturtevant; e discussão da ressignificação como recurso interpretativo e de representação.

O capítulo *Imagem e história da arte*, como o próprio título evidencia, busca relacionar a imagem apropriada e a história da arte, mediante abordagem das dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o *pseudomorfismo* como uma característica significativa na categorização da apropriação de imagens, já que pressupõe uma semelhança física entre duas criações, sem que tenha havido a intenção de seus autores ou o conhecimento prévio de um pelo outro; a gravura e a apropriação, estabelecendo o ativo papel exercido pela gravura na disseminação de formas, temas e estilos; a arte colonial euro-brasileira com a internacionalização de vários estilos europeus (o Barroco tardio e o Rococó) e a chegada de algumas informações ao Brasil pelas fontes impressas, principalmente do Rococó, cujo repertório formal se disseminou e foi recriado em solo brasileiro por artistas como Manoel da Costa Ataíde e Aleijadinho; a utilização da citação na pintura histórica do século 19, por meio dos brasileiros Vítor Meireles e Pedro Américo, seguida de alguns artistas atuais que utilizam o período colonial como tema em suas propostas visuais, tais como o fizeram Dias & Riedweg, Caetano Dias, Adriana Varejão, Nino Cais e Caetano de Almeida; e a seção *O anti-historicismo dadaísta e suas ramificações no Brasil*, a qual aborda as apropriações de imagens de Nelson Leirner, de Julio Plaza e Regina Silveira, a partir de obras de Marcel Duchamp, e da colocação em prática do espírito iconoclasta dadaísta de eliminação da aura da obra de arte e da unicidade de imagens, algo que também é explorado por Waltercio Caldas ao trabalhar uma série inteira dedicada à pintura *As meninas*, de Velásquez.

O capítulo denominado *Recursos e usos da resignificação* discute os pressupostos da pesquisa, os fatores que caracterizam e diferenciam a *apropriação*, a *releitura* e a *citação*, e os fatores legitimadores da apropriação, na tentativa de responder à questão *por que se apropria?*

E, por fim, o último capítulo, *Sentidos construídos da resignificação na arte no Brasil e na Bahia*, onde se aprofunda a investigação e a tentativa de demonstração dos pressupostos a partir de análises de obras de artistas brasileiros e de residentes na Bahia, desenvolvidas em quatro seções, abrangendo as diferenças culturais na reutilização de imagens, os sentidos construídos a partir da gravura e da pintura e as diferenciações entre *pastiche*, *paródia*, *citação* e *autocitação*. Seguem-se as *Considerações finais* e as *Referências*.

No intuito de tornar a leitura desta pesquisa acadêmica mais fluída, optamos por grafar os séculos em algarismos arábicos, ao invés de romanos, excetuando-se, naturalmente, os títulos de obras e as citações de autores nas quais as grafias são transcrições *ipsis litteris* como constam na fonte bibliográfica. Ainda, também, com intuito de fluidez da leitura e objetivando a redução das manchas gráficas das legendas das reproduções de obras artísticas,

optamos por inserir na Lista de Figuras os endereços eletrônicos das fontes das imagens, mantendo somente nas legendas abaixo das imagens a indicação das fontes bibliográficas, já que estas são compostas pelos sobrenomes dos autores, ano das publicações e paginação, não representando, portanto, prejuízo à visibilidade.

Por meio da bibliografia mencionada, da pesquisa de campo, de consultas aos artistas e das análises críticas de algumas obras de artistas atuantes na Bahia, que apresentam a apropriação de imagens como um procedimento operacional, pretendemos averiguar o papel da apropriação de imagens na arte contemporânea do Brasil e da Bahia, se efetivamente confirma nosso pressuposto e se podemos defender a tese aqui apresentada.