

2 DIÁLOGOS REFERENCIADOS: A APROPRIAÇÃO E A HISTÓRIA DA ARTE

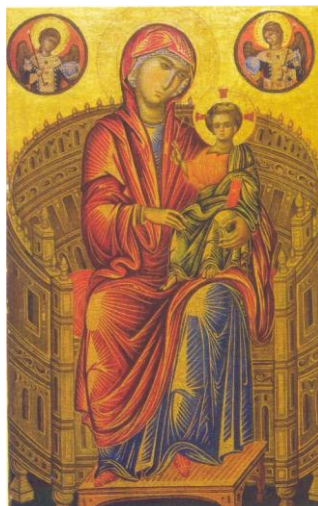
Esta seção aborda algumas relações e sentidos entre apropriação de imagem e história da arte, advindas: da reutilização de imagens sacras cristãs e bizantinas na arte no Brasil e na Bahia do século 20; da intertextualidade como recurso de vinculação de uma obra a outra, anterior; da questão da referencialidade, ou seja, da identificação pelo fruidor da migração de imagem de um contexto a outro; da problemática ocasionada pelo apagamento da imagem de obras artísticas; da apropriação de imagens na Bahia nos períodos colonial e nos séculos 20 e 21; do estímulo a recriações, em diversos meios, de uma pintura de Gustave Courbet. São igualmente enfocados: o conceito fundador de “apropriação”, a partir dos iniciadores no século 20; a distinção entre *apropriação de objetos* em relação à *apropriação de imagens* e, por fim, a discussão sobre como a ressignificação de imagem funciona como recurso interpretativo e de representação.

2.1 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DO SAGRADO

A constatação de que “[...] as obras de arte marcantes são narrativas poderosas, cujos significados se desdobram quando exploramos os diferentes contextos em que foram produzidas” (DAVIES, 2010, p. xxxi) comprova a eficácia do poder narrativo das imagens na arte, em qualquer período, e isso é também referendado quando se observa a grande frequência com que as narrativas visuais vinculam imagens extraídas de um contexto histórico específico e as dispõe em outro, caracterizando-se como um recurso operacional comum a vários períodos e que se prolonga à contemporaneidade, fenômeno este presente tanto na *práxis* modernista, quanto contemporânea e que apresenta significativos exemplos na arte no Brasil e na produção artística da Bahia.

Uma narrativa produzida mediante contextos diferentes parece se evidenciar na *Madona entronizada* (Figura 1), do final do século 13, no qual a pose “bizantina” da Virgem sentada apresentando o Menino Jesus é associada, em uma mesma pintura, ao gesto “ocidental” de bênção de Cristo, o que pode ser indicativo da execução por um artista ocidental numa atitude de emulação com a pintura bizantina e também que, após seis séculos de empréstimos a Bizâncio, a arte ocidental começa finalmente a retribuir com algo seu (DAVIES, 2010, p. 283).

Figura 1 - Anônimo. *Madona entronizada*, final do século 13.



Têmpera sobre madeira, 81,9 x 49,3 cm.

National Gallery of Art, Washington.

Fonte: Davies (2010, p. 282).

A narrativa visual desenvolvida pelo padrão bizantino – mais notável pelo rigor de execução, do que pela invenção artística – comungava aspectos característicos nas suas imagens ao reunir e contrastar aspectos naturalistas e antinaturalistas na mesma obra (DAVIES, 2010, p. 283), sendo que o brilho irradiante característico da arte bizantina aparece pela primeira vez em mosaicos paleocristãos. Esses aspectos vão sofrer modificações mediante exposição dos ícones em contato com o Ocidente, pelas Cruzadas.

Como é sabido, o termo *bizantino* designa a arte do Império Romano Oriental, sua cultura específica e seu estilo, indissociáveis da corte imperial de Constantinopla, atual Istambul, não havendo uma linha clara de separação geográfica ou cronológica entre a arte paleocristã (a arte cristã ocidental) e a arte bizantina (a cristã oriental) até o século 6, quando as diferenças políticas e religiosas entre o Ocidente e o Oriente levaram também a divisões artísticas (DAVIES, 2010, p. 245), das quais o *ícone* religioso era uma das maiores expressões dessas diferenças.

Ícone deriva da palavra grega *eikon*, que significa “imagem”; representavam, normalmente, as figuras de Cristo, da Madona entronizada ou de santos como assuntos principais, eram objetos de veneração pública e de culto pessoal, pois a eles eram atribuídos o poder de interceder em benefício dos crentes e de possuírem milagrosas propriedades de cura (DAVIES, 2010, p. 272).

A ligação entre artes plásticas e religião é tão antiga quanto a própria criação artística, conforme atesta a arte pré-histórica, onde muitas criações, acredita-se, estivessem envolvidas em um ciclo de crenças e destinavam-se a fins mágico-ritualísticos, assim como

ao caráter pragmático de bons resultados na caça e obtenção de alimentos (HAUSER, 1998, p. 4). A própria tradição simbólica humana está intimamente ligada às representações artísticas de deuses e panteões diversos ao longo dos séculos, desde a Antiguidade e, segundo comenta Vilém Flusser (1985, p. 8), ao fato de que à medida que o cristianismo ia combatendo o paganismo, ele próprio absorvia imagens e, ao proceder assim, se “paganizava”. Esse paulatino processo de “paganização” é corroborado por muitos exemplos, dos quais o nimbo¹, que tipicamente denota santidade no cristianismo e que, segundo Aby Warburg (*apud* D’ALLEVA, 2015 p. 22), ao comentar a persistência de temas e imagens na transição do clássico para o cristão, era originalmente usado na Antiguidade tardia para indicar *status principesco*.

Pela sua constante associação aos valores culturais mais elevados, a arte sempre esteve ao serviço de ideologias políticas e das sociedades às quais pertenceram (ARGAN, 1994, p. 14-15). Com seus sistemas simbólicos e poderosa capacidade pedagógica de comunicação por meio de imagens, fala diretamente à sensibilidade das pessoas de qualquer sociedade, credo ou período histórico, letrada ou não e, por isso, tornou-se respeitada; justificavam-se, assim, os grandes investimentos na arte pelos benefícios que esta trazia por meio da imagem artística e os valores de poder e crenças da civilização que se desejavam comunicar ou perpetuar.

Nesta historicidade de imagens, uma fonte muito valorizada e popularizada na arte ocidental foi o da imagética cristã: ela também se vale de elementos pagãos e da tradição dos fatos narrados, que constituem o Velho Testamento, associando-os a personagens do Novo Testamento, ou seja, o que descreve a vida de Cristo – legitimando-se, assim, este novo sistema de crenças aos novos iniciados, como explica Davies (2010, p. 246-247) ao tratar da arte paleocristã; esta, semelhantemente a outros períodos, utilizou elementos de culturas religiosas anteriores, criando um sistema de concordâncias (uma tipologia) que viria a ter uma importância de longo alcance.

Acredita-se que esse uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos objetivava familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs, convertidos ao cristianismo, a algumas das imagens e das ideias transmitidas pela arte paleocristã.

Outro aspecto relevante para o uso daqueles temas é que os cristãos, proibidos de exercer seu culto antes da legalização do cristianismo pelo imperador romano Constantino,

¹ *Nimbo* é apontado por M. Didron (1743, p. 109-110) como o termo correto para designar os halos luminosos ao redor das cabeças das figuras santas do cristianismo, e não *auréola*, pois esta, segundo o autor, envolve todo o corpo. Agradecemos ao prof. Dr. Luis Casimiro por esta informação, a qual se encontra em: DIDRON, M.. *Iconographie Chrétienne: histoire de Dieu*. Paris: Imprimerie Royale, 1743, disponível em: <<https://books.google.com.br/books>>.

em 312, por questões de sobrevivência, viram-se forçados a recorrer a imagens existentes e aceitas pelo Império Romano, porém, endereçando-lhes sentidos distintos. Essa utilização não se constitui, todavia, em uma inocente operação de trânsito de imagens. Pelo contrário, as escolhas temáticas foram feitas com objetivos políticos (DAVIES, 2010, p. 246); segundo Alain Besançon (2006, p. 33-34), os cristãos encontraram “[...] nos modelos da escultura e da pintura antiga, material para ilustrar os seus dogmas. Os tipos canônicos do Orador, de Hermes, de Júpiter, o conjunto da iconografia imperial, foram rapidamente retomados, desviados, adaptados”. Assim, na arte paleocristã, a imagem de Orfeu, destacada pelo nimbo ao redor de sua cabeça, era assimilada como Cristo (PANOFSKY; SAXL, 2015, p. 68, nota 26).

A tradição da imagem cristã, todavia, sofreu abalos em vários períodos, um dos quais estimulados pela Controvérsia Iconoclasta, o que reduziu grandemente a produção de imagens sagradas, mas não a extinguiu. A iconoclastia, por outro lado,

[...] parece ter vindo reavivar o interesse pela arte secular, que não sofreu com a interdição. Tal poderá ajudar a explicar a extraordinária aparência de motivos antigos na arte do Período Bizantino Médio [...] Aos anos de iconoclastia, seguiu-se o revivalismo das tradições artísticas bizantinas, da erudição e da literatura clássicas, que durou dos finais do século IX ao século XI (DAVIES, 2010, p. 275).

Pode-se constatar que a produção de imagens pós-iconoclastia está vivamente marcada por um revivalismo das formas clássicas com *David compondo os salmos*, do *Saltério de Paris*, ca. 950, do acervo da Biblioteca Nacional de Paris, no qual o próprio David poderia ser tomado por Orfeu, encantando as feras com sua música e circundado por surpreendentes figuras alegóricas, sem quaisquer relações com a Bíblia (DAVIES, 2010, p. 277).

A pintura cristã, na sua versão oriental, contestara a plástica tridimensional do corpo da cultura grega antiga; e o afastamento em relação àquela imagem antropocêntrica do mundo simbolizou-se através da invenção de ícones transcendentais e, conseqüentemente, transcorporais: “Baseavam-se em imagens do corpo, mas dissemelhantes destes, tendo em vista ultrapassar as fronteiras do mundo corpóreo” (BELTING, 2014, p. 38).

No Brasil, se observarmos o mural da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Figura 2), realizado em São Paulo entre 1958 e 1960 por Samson Flexor (1907-1971), nos asseguramos que a utilização da imagética bizantina não se encontra distanciada das

práticas artísticas modernistas brasileiras, tampouco das realizadas na Bahia, contexto brasileiro esse no qual se estabelecem diversos diálogos referenciados entre produções de arte e apropriações de imagens oriundas da história da arte.

Figura 2 - Samson Flexor. *Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, evangelistas e santos patronos*, 1958-1960. Afresco na ábside da Igreja N. Sra. do Perpétuo Socorro, São Paulo.



Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Naquele espaço, Samson Flexor adaptou algumas das mais características particularidades estilísticas bizantinas para estabelecer uma conexão entre a tradição cristã – carregada de historicidade e significação – e a contemporânea, afeita a simplificações formais (também referidas como *estilizações*) e a economia de recursos plásticos.

A imagem “bizantinizada”² de estilização escolhida pelo artista parece querer comungar a inquestionável fé tradicional da Igreja Ortodoxa, beneficiando-se com a conexão à ideia de invariabilidade, consistência teológica e permanência da fé que perdurou inalterada e mais longa que a da Igreja Ocidental. É significativo que uma igreja ocidental (Igreja Apostólica Romana), contemporânea paulistana no século 20, recorra a esse repertório de imagens; e não é de estranhar que o artista que opta por este tipo de representação pictórica seja natural da Romênia, região de relevante influência da Igreja Ortodoxa, atentando-se para o fato de que o artista pode também ter querido homogeneizar o tratamento visual no interior da Igreja, atendo-se ao estilo do ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Figura 3) ali presente, replicando, assim, em uma obra contemporânea, elementos do estilo bizantino.

² Neologismo que criamos para explicitar a influência do estilo bizantino na produção artística aqui enfocada, sem, todavia, pretender com isso comunicar juízos de valores depreciativos.

Figura 3 - Anônimo. Ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, [séc. 15?].



Pintura sobre madeira, 54 x 41,5 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Uma característica preponderante da imagética bizantina e replicada no mural de Samson Flexor é a ênfase na *centricidade*, como resultado do uso da *simetria* e com propósito de exprimir o divino, expressão essa assim caracterizada por Rudolf Arnheim:

Através dos tempos, e na maior parte das culturas, a posição central tem sido utilizada para exprimir perceptivamente o divino, ou algum outro alto poder. O deus, o santo, o monarca, vivem acima das tensões e dos esforços da multidão que tudo esmaga. Estão fora da dimensão do tempo, imóveis, inamovíveis. Ao olhar para uma tal organização espacial, sente-se intuitivamente que a posição central é a única de repouso, enquanto tudo o mais tem de puxar para qualquer direção específica. Nas igrejas bizantinas a imagem dominante do senhor divino domina o centro da abside. [...] Uma sensação de permanência é implicada pela posição central (ARNHEIM, 1988, p. 149-150).

O trecho acima ilustra a opção de Samson Flexor ao dispor as figuras da sua pintura e ao reforçar duplamente a importância, em termos de hierarquia, da figura central (no caso Nossa Senhora segurando o Menino Jesus), a saber: a escala de tamanho, com Nossa Senhora e o Menino Jesus em destaque em relação ao tamanho dos evangelistas e santos coadjuvantes, e a própria centricidade de Nossa Senhora, para onde convergem os olhares e o posicionamento das figuras dos santos e dos anjos que ladeiam a Virgem. Essa simetria reforça a “[...] centricidade e faz o centro expandir-se até onde essa simetria alcançar” (ARNHEIM, 1988, p. 150).

Hieratismo é outro valor da imagética bizantina, observado tanto no ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, quanto nas versões contemporâneas de reutilização de fontes bizantinas. O *hieratismo* caracteriza-se por adoção, em uma dada figura, de “[...] uma posição rígida, dura e sem movimento” e está “[...] associada à observância de uma certa formalidade, por ligação com o sagrado, em oposição ao profano” (CUNHA, 2005, p. 251).

A imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro foi amplamente replicada em regiões brasileiras, em diversos meios, em registros devocionais que atestam o fervor religioso popular em xilogravuras – como a Figura 4, do recorte curatorial *Xilogravuras contemporâneas na literatura de cordel*, exibidas na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, equivocadamente classificada com a invocação de Nossa Senhora do Carmo – e em painéis azulejares em técnica de fabricação de estampagem mecânica, tal como a Figura 5, localizados em residências de Belém do Pará.

Figura 4 - Anônimo.

Nossa Senhora do Carmo, [1960-1970].



Xilogravura em preto e branco.

Dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (1985, p.153).

Figura 5 - Anônimo.

Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, [século 20].



Azulejos em cores. Estampagem mecânica, dimensões não informadas na fonte. Campina, Belém do Pará.

Fonte: Alcântara, Brito e Sanlad (2016, p. 292).

Justamente por ser um fenômeno encontrado em muitos períodos históricos, a *apropriação de imagens* posiciona e evidencia, de maneira geral, o problema da referenciação da imagem, ou seja, a que imagens e características anteriores se vinculam, e, como consequência, levanta questões tais como: De que maneira é estabelecida a

apropriação? Por quem é feita e com quais propósitos? E, principalmente, a quem serve ou, ainda, para que é utilizada? Ao destacar essas questões, o problema da referenciação apresentado nas apropriações de imagens realça, ainda, os diferentes sentidos de sua utilização e, imbricados neles, descortinam-se os valores vigentes das sociedades que as utilizam.

As apropriações de imagens nos dias de hoje, em geral, são identificadas mediante a inclusão da expressão “à maneira de”, seguindo-se o nome do artista anterior do qual foi extraído algum elemento que se configura na obra atual ou que tenha servido de base ou inspiração à obra recente. Almir Paredes Cunha (2005, p. 225) destaca que *à maneira de* é uma “[...] expressão para significar que uma obra tem as mesmas características das criações de algum artista, cujo nome aparece após a expressão. Por exemplo: à maneira de Rembrandt”.

Outras expressões de igual teor são “depois de”, “a partir de”, “baseada em” e “após”, igualmente seguidas dos nomes dos artistas que serviram como referências. Contudo, nem sempre as obras evidenciam de maneira clara, ou mesmo nem sempre os artistas informam de quais obras ou artistas foram extraídos elementos reestruturados nas novas criações. Neste último caso, o esclarecimento pode se dar por meio de seus títulos, das etiquetas identificatórias em exposições ou em legendas de textos de catálogos ou de livros que reproduzam imagens das obras. A utilização dessas expressões, todavia, não implica em serem as obras recentes meras imitações das anteriores, já que as apropriações de imagens não se resumem, nem se restringem a isso.

Ao escrever “O estatuto da história da arte como disciplina ‘científica’ parece tão sólido, que já não vemos com clareza de que herança seríamos devedores em tal mundo de pensamento”, Georges Didi-Huberman (2013a, p. 22-23) comenta a contribuição de Winckelmann (1717-1768), por meio da sua *História da arte entre os antigos*, de onde destaca que a *imitação* dos antigos cria “[...] um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o *ideal*, a ‘essência da arte’, pode como reviver, atravessar o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23. Grifo do autor). Esta declaração vai justificar a *imitação* como fator compensatório da ausência categórica da arte grega que, mesmo assim, torna possível um Renascimento “[...] ou até de uma ‘presença intensa’” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23).

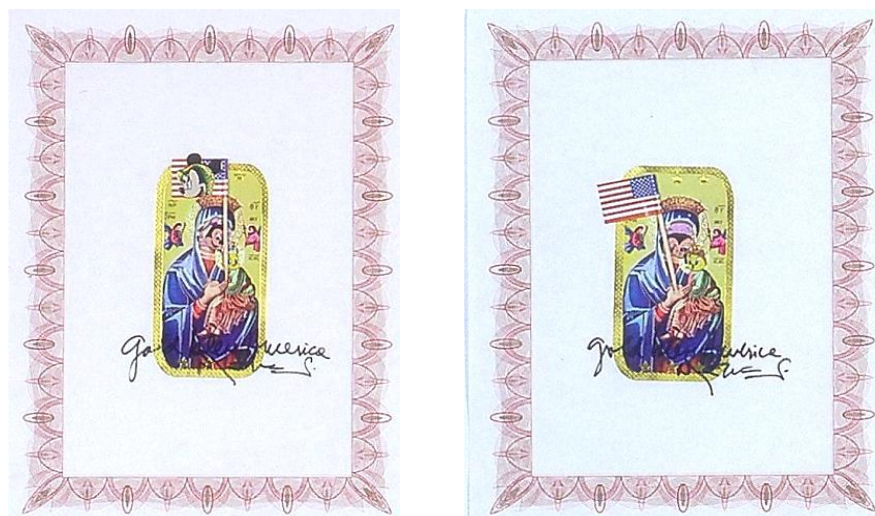
O filósofo, historiador e crítico de arte reconhece, todavia, que a *imitação* é “[...] um conceito altamente paradoxal” e que, apesar de sê-lo, é graças à imitação dos antigos que, segundo Winckelmann (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23), é “[...] o

único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis”. Georges Didi-Huberman contrapõe essas implicações à contribuição de Aby Warburg (1866-1929) e questiona: “Não haveria um *tempo para os fantasmas*, uma reaparição das imagens, uma ‘sobrevivência’ que não estivesse submetida ao modelo de transmissão pressuposto pela ‘imitação’ das obras antigas por obras mais recentes?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24. Grifos do autor).

Esses questionamentos constituem a maioria dos fenômenos de reaparições de imagens e suas conseqüentes ressignificações, pois, uma vez recontextualizadas em novos períodos históricos, esse trânsito de imagens tanto carrega consigo a informação histórica da sua época original, quanto problematiza a sua função no novo espaço que ocupa, assumindo, assim, conotações distintas ao sofrerem deslocamentos no tempo. Observa-se esse trânsito de imagens em várias esferas do conhecimento e, como vimos nas figuras apresentadas até agora, é notadamente explorado na religião.

Além de Samson Flexor, dentre os artistas brasileiros que reinterpretaram as formas bizantinas, alguns apontam caminhos diametralmente opostos aos sentidos de religiosidade imbricados nas imagens, questionando mais a influência política e os sentidos de persuasão dos dogmas, do que destacando os méritos religiosos, em muitos casos utilizando-se da ironia e de uma iconoclastia em nível conceitual. É o caso do paulistano Nelson Leirner (1932) em alguns cartões da extensa instalação *Um nenhum cem mil* (Figura 6), produzida ao longo de uma década, apresentada publicamente pela primeira vez em 2011, em São Paulo.

Figura 6 - Nelson Leirner. *Um nenhum cem mil* (detalhe), 2011.



Instalação. Dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Leirner (2011, p. 144).

Essa instalação consiste de sucessões de interferências feitas pelo artista em santinhos, cartões postais com reproduções de obras de outros artistas, convites de exposições, selos, notas de um real, dentre outras (FARIAS, 2011, p. 30). Outro artista que também pode ser mencionado é León Ferrari (1920-2013), de naturalidade argentina, mas que viveu em São Paulo entre 1976 e 1991, exilado durante o período da ditadura militar de seu país.

As imagens em questão se imiscuem em outras nas quais figuram ícones religiosos de diversos períodos, o que por si só denota a ênfase na manipulação política das imagens. No caso de Nelson Leirner, a ironia é endereçada à hegemonia política dos Estados Unidos da América, ressaltada pela incômoda fusão dos populares rostos dos personagens de Walt Disney à imagética bizantina, no caso uma Madona com o Menino Jesus ao colo. As faces das entidades bíblicas dão lugar à cara de Minnie – no caso de Maria –, enquanto Cristo é recoberto por imagem de animal de desenho animado. Sobre as imagens, o artista escreve *Gold bless America*, trocadilho de *God bless America*, onde substitui *God* (Deus) da expressão constante no dólar norte-americano, por *Gold* (ouro). Desta maneira, o artista ressalta o predomínio do valor econômico e da riqueza material em *Ouro abençoê a América*, em contraposição à expressão *Deus abençoe a América*. A mensagem é reforçada pela bandeira norte-americana sustentada pela “Nossa Senhora Minnie”.

A ironia é ainda mais acentuada pela característica do ícone bizantino original ser constituído por campos dourados – de ouro, mesmo – no entorno e nos nimbos dos protagonistas bíblicos. Outras imagens predominantes da Idade Média que apresentam a simplificação formal bizantina também foram objeto de interferências do artista, seguindo o mesmo procedimento de substituição dos rostos dos personagens, subvertendo-lhes o sentido, ao mesmo tempo em que reforçam o caráter repetitivo da presença de imagens de segunda geração da indústria cultural e da comunicação de massa, elementos recorrentes na produção de Leirner.

Adepto à noção de que numerosas imagens da arte “[...] afiançaram o poder da Igreja e colaboraram na apresentação das violências bíblicas como sendo o merecido castigo ao diferente”, León Ferrari (2006a, p. 232) empreende uma incessante cruzada para desmitificar a indiferença diante da intenção político-religiosa dessas imagens.

Nós não sabíamos (Figura 7) e *Santa María* (Figura 8) apontam as intrínsecas relações de opressão que a imagem e os dogmas religiosos cristãos exercem consonantes os sistemas políticos, materializando visualmente que a visão do sofrimento enraizada no

pensamento religioso já não mais coadunava com as sensibilidades moderna e contemporânea, já que estas encaram o sofrimento como um acidente ou um crime. Na primeira obra, o artista recorta notícias de jornais sobre a aparição de cadáveres de corpos baleados nas margens do Rio da Prata, em diferentes regiões de Buenos Aires, e as cola em ordem mais ou menos cronológica até outubro, pouco antes de abandonar seu país por razões políticas. Essas notícias são emolduradas por pequenas imagens de virgens, cristos e santos, das quais se vê, na quina esquerda inferior, a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Já em *Santa María* (Figura 8), flutando acima da embarcação e auxiliado por um batalhão de anjos, o Cristo Pantokrator bizantino protagoniza a danação eterna destinada àqueles que se distanciem de sua proteção e, assim, media a diabólica figura satânica acima de si, e as serpentes e demais horrores, como fatores de crença, valores morais e cultura exógena que chegam às Américas com os conquistadores católicos espanhóis (*Santa María* foi uma das caravelas de Cristovão Colombo), portugueses e franceses. Uma apavorante metáfora da aniquilação física e simbólica dos nativos americanos pelos conquistadores.

Figura 7 - León Ferrari.
Nosotros no sabíamos, 1995.



Colagem sobre madeira, 200 x 201 x 7 cm.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 8 - León Ferrari.
Santa María, 1992.



Caravela com santos e diabos em papel,
71 x 69 x 11 cm. Coleção Aicia e León Ferrari,
Buenos Aires. Foto de Juan Guerra.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2006a, p. 379).

As produções mencionadas de Nelson Leirner e León Ferrari são ostensivas e intencionalmente antissacras, ao contrário de Samson Flexor e de alguns outros artistas que

conservam o caráter sacro da imagem, estimulando certo tipo de ressacralização da arte, dentro de suas características expressivas específicas ou encarando-as como simples elementos compositivos de paisagem, onde figuram os casos: de um desenho do cearense Aldemir Martins (1922-2006), intitulado *Aleijadinho*, de 1959; de uma escultura em plástico modelado do paulistano Sergio Romagnolo (1957), denominada *Abdias*, 1992, com a mesma pose da peça em pedra sabão do profeta homônimo de Aleijadinho; de uma série em gravura em metal na qual o baiano Mario Cravo Júnior (1923) reinterpreta os profetas do escultor colonial mineiro; e as Madonas do baiano Mirabeau Sampaio (1911-1993). Já um caso intermediário pode ser exemplificado pela tentativa do pintor baiano Carlos Bastos (1925-2004) em imprimir às figuras bíblicas as feições dos rostos de amigos, colegas artistas, intelectuais e esportistas, nos murais inacabados em óleo sobre parede, na Capela do Parque da Cidade, na Gávea, no Rio de Janeiro, em 1972 (BASTOS, 2000, p. 189), num tipo de empréstimo de valores seculares aos sacros, corrompendo, assim, a sacralidade dos ícones religiosos.

Essa ressacralização da arte encontra paralelo nos templos católicos que ostentam a iconografia bizantina. É o caso do crucifixo que compõe o altar-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Alagados e São João Paulo II, no bairro Uruguai, em Salvador, Bahia, datado de 1998, de autoria do belga Sabine de Coune, o qual guarda estreita ligação com a pintura medieval e com a obra de Giotto (1267-1337), um dos responsáveis pela renovação artística na Itália do início do século 14.

É nesse espírito de ressacralização que constam apropriações de imagens do estilo bizantino em três obras dos artistas baianos Floriano Teixeira, Emanuel Araújo e Hansen Bahia, os quais, com procedimentos apropriacionistas distintos, parecem reforçar padrões legitimatórios imbricados e manifestados pelas imagens bizantinas, tentativa de vinculações das imagens atuais a sentidos religiosos da tradição histórica.

Assim, Floriano Teixeira (1923-2000) reconfigura o repertório formal bizantino em uma Madona estilizada (Figura 9) que se adelgaça em uma elegância idealizada de deferência espiritual que nada tem a ver com o mundano ou com as proporções do corpo humano e nos leva a questionar a razão pela qual um artista brasileiro, na década de 1970, promove uma recriação do imaginário bizantino quando é um desenhista de grandes recursos técnicos e expressivos, distintos da representação bizantina, e popularizado pelas ilustrações de diversos romances de Jorge Amado.

Figura 9 - Floriano Teixeira. *Sem título*, 1977.



Guache, 30 x 23 cm
Fonte: Darzé ([2013], p. 151).

Ao “migrar” temporariamente de sua linhagem formal regular neste guache, podemos arriscar que o artista maranhense radicado na Bahia buscou fixar o caráter extraterreno da Virgem e, para isso, valeu-se das formas bizantinas, na busca pela essência da mensagem espiritual, própria da tradição bizantina, valendo-se também do uso simbólico das cores, visto ostentar uma túnica azul, o que na iconografia mariana simboliza o céu. O caráter de ternura entre Mãe e Filho e o aspecto fragilizado do Menino são também elementos da tradição bizantina. Pode-se objetar tratar-se de uma encomenda comercial. Todavia, uma eventual vinculação comercial que possa ter originado esse trabalho não explica a opção pelo uso de recursos gráficos bizantinos.

Em outra obra, dessa vez uma xilogravura, Emanuel Araujo (1940) se vale de uma imagem como elemento “decorativo” na forma de um “quadro de parede” disposto numa natureza morta (Figura 10) que busca contextualizar um ambiente familiar, onde constam mesa, fruteira, frutas, parede de azulejos; para tanto, o artista recorre a Cristo rodeado pelos evangelistas João, Mateus, Lucas e Marcos.

Figura 10 - Emanuel Araújo. *Sem título* (e detalhe ampliado, à direita), 1966.



Xilogravura, 108 x 76 cm. Acervo Museu Regional de Arte de Feira de Santana.
Fonte: Museu Regional de Arte de Feira de Santana (2000, p. 47).

A imagem do Cristo Pantokrator da tradição bizantina, normalmente retratado em grandes dimensões em relação às demais figuras da representação, levanta a mão em bênção e julgamento do final dos tempos e domina o mundo terreno, representado a seus pés. Sua autoridade inquestionável é reforçada pelos seguidores que o ladeiam, os quais presenciaram seus milagres em vida e amargaram sua morte por crucificação, sendo os autores da epopeia de Cristo e de seus ensinamentos retratados nos livros que compõem o Novo Testamento. Apesar da ênfase em um possível caráter decorativo que se possa alegar como justificativa para a inclusão dessa reprodução na gravura, a intenção de se recorrer a essa imagem bizantina parece evidenciar melhor a contextualização do espírito religioso popular e a presença “doméstica” de Cristo em cada lar; para isso, a maneira bizantina de apresentação de formas planificadas e simplificadas, por serem mais legíveis, parece que favorecem uma interpretação imediata e conotam o poder de Cristo.

Devemos destacar, ainda, três questões implicadas nesta gravura de Emanuel Araújo. A primeira é a evidente influência de Matisse na livre estruturação dos elementos da mesa e da fruteira, ainda que o peso visual se dê predominantemente na composição por meio do negro e das cores bege, marrom e verde. O amarelo e o laranja das frutas não chegam a concorrer com a intensidade decorativa do “papel de parede” ao fundo, composto pelas cores complementares azul e laranja, que, por esse motivo, disputa com as frutas em primeiro plano a atenção do olhar do observador e evidencia a imagem do Cristo Pantokrator. A segunda questão é que esta gravura acomoda em seu interior uma imagem

de segunda geração, ou seja, uma estampa impressa por meio industrial (presumimos que de grande tiragem) na superfície de uma xilogravura. A xilogravura, ainda que seja uma técnica de múltiplos, por seu caráter artesanal e tiragens limitadas, é considerada como exclusiva e mais valorizada do que impressões industrializadas de parques gráficos, como o *off-set*, por exemplo. Assim, ao inserir a impressão industrializada da imagem do Cristo Pantokrator a uma gravura de tiragem limitada e reduzida, no âmbito do que reconhecemos como arte, parece reestabelecer a “aura” de unicidade daquela estampa de Cristo, invertendo a lógica da perda da aura que as imagens sofrem mediante a reprodutibilidade técnica, conforme nos demonstrou Walter Benjamin. E, por fim, a terceira e a mais relevante para esta pesquisa: a de que esta inclusão do Cristo Pantokrator em outro contexto – como uma colagem na gravura –, é um exemplo de *intertextualidade* em artes visuais, o que denota um dos principais recursos da apropriação de imagens e a relação ativa de vinculação e sentidos em que uma obra artística estabelece dentro dela mesma com outra obra anterior. Este caráter da *intertextualidade* será tratado mais pormenorizadamente na seção 4.3 *Fatores legitimadores da apropriação: por que se apropria?*

Outro gravador baiano, Hansen Bahia (1915-1978), em uma imagem da série *Etiópia* (Figura 11), trabalha a iconografia cristã, tirando partido tanto da simplificação formal e planificação do espaço bizantino, quanto do uso do amarelo-alaranjado nas vestes e no fundo, recriando, por meio desta cor, a atmosfera dourada e luminosa dos ícones bizantinos, associados à luz mística. O padrão decorativo dos círculos nas vestes e o signo sagrado da cruz grega (que apresenta os quatro braços de tamanhos iguais, diferentemente da cruz latina) reforçam a referência à tradição bizantina oriental, estética não muito distante da linguagem da xilogravura pelo predomínio da linha e qualidade de planaridade que ela tem.

O caráter de religiosidade aqui é levado à radicalidade da força comunicativa do ícone bizantino, como a destacar o essencial em termos de elementos visuais e utilização de alguns referenciais sacros: os nimbos em volta das cabeças, a escritura sagrada (evangelhos ou bíblias) e as inconfundíveis cruces gregas.

A questão formulada aos dois artistas anteriores parece ter resposta idêntica também no caso dessa obra de Hansen Bahia, a de que a imagética bizantina parece guardar uma força expressiva percebida ainda hoje e cuja essencialidade é a de rápida comunicação de valores e o estabelecimento de empatia com o público, ademais,

transporta para a produção de imagens contemporâneas o caráter pretendido da outrora religiosidade sacra.

Figura 11 - Hansen Bahia. *Série Etiópia*, [1963-1965].



Xilogravura, 38,5 x 57,1 cm. Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Acervo Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

É significativo que esses três artistas baianos recorram a fontes ou referências divergentes da tradição naturalística greco-romana, pois a busca de uma visualidade distinta do classicismo – observada nos três –, foi uma conquista do Modernismo europeu, notada mediante a influência japonesa nos impressionistas, na valorização da arte popular, das civilizações primitivas da Antiguidade e da figuração e iluminuras da Idade Média.

A busca por um frescor e sinceridade plástica já existia mesmo em meados do século 19, com a Irmandade Pré-Rafaelita que buscou “[...] voltar ao tempo em que os artistas ainda eram artífices ‘sinceros e fiéis à obra de Deus’” (GOMBRICH, 2008, p. 512), sentido posteriormente almejado por Van Gogh, que “[...] sonhara com uma irmandade de artistas análoga à que os Pré-Rafaelitas haviam fundado na Inglaterra” (GOMBRICH, 2008, p. 550). Esse sentido continuaria, ainda, com Paul Gauguin, com as vanguardas históricas do século 20 – notadamente pelo expressionismo –, pela descoberta do *Douanier* Henri Rousseau e a influência das máscaras africanas.

É sabido que a Igreja católica se valeu da tradição do uso didático de imagens na época paleocristã, prática reforçada na Idade Média, onde a imagem era o melhor meio de comunicação para falar mais diretamente às populações, na sua grande maioria analfabeta. Todavia, não é este o caso das produções contemporâneas, as quais, a despeito do grande desenvolvimento tecnológico da comunicação, parecem ainda estabelecer relações e nexos particularizados com a tradição das imagens da história da arte, como obras fruto de

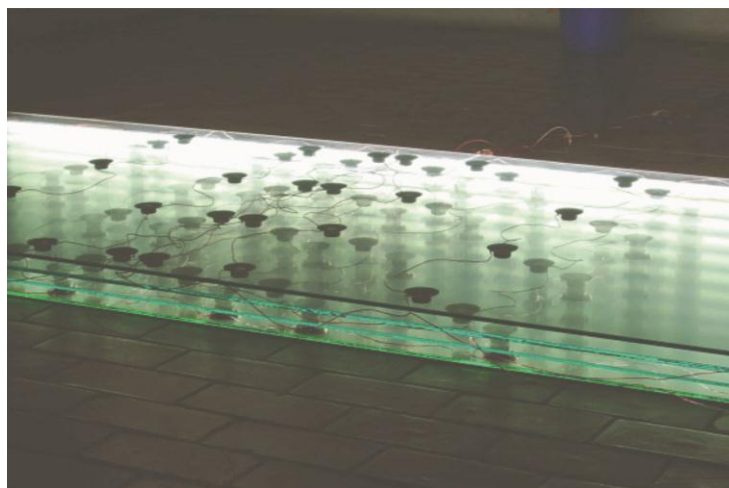
iconógrafos contemporâneos. Essas obras comunicam novos conteúdos e falam à sensibilidade atual, que encontra maior empatia na identificação de símbolos conhecidos, favorecendo, assim, a sobrevivência de imagens não submetidas ao modelo de imitação das obras antigas, caracterizando ao particular *tempo para os fantasmas*, aludido por Didi-Huberman.

2.2 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS COMO AUSÊNCIAS E PRESENÇAS

Uma das problematizações que a apropriação de imagens também levanta é a da identificação, pelo fruidor, da operação de transferência de imagem feita de um contexto a outro, o que potencializaria a compreensão da proposta artística ou, na pior das hipóteses, possibilitaria contrastar um dado lastro de valores em relação à nova disposição da imagem, no contexto contemporâneo, aumentando, assim, as possibilidades interpretativas.

Essa problemática está inserida nas obras vistas até aqui e, em alguns casos, pode apresentar um grande grau de dificuldade de reconhecimento da vinculação de uma obra atual em relação a uma anterior, caso da *citação* que o artista capixaba Paulo Vivacqua (1971) faz a Claude Monet (1840-1926) em *Nymphéas #2* (Figura 12), de 2014.³

Figura 12 - Paulo Vivacqua. *Nymphéas*, 2005.



Vidro, espelho, luz, fios, alto-falantes, cd players, mini amplificadores, 20 x 320 x 120 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

³ *Nymphéas #2* foi exposta em *Singularidades/anotações: Rumos artes visuais 1998-2013*, em São Paulo, e é uma reestruturação de sua obra anterior *Nymphéas*, de 2005, cuja imagem aqui reproduzimos e que também integrou a 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2005.

Nymphs #2 é uma das esculturas sonoras de Paulo Vivacqua, artista com formação em música erudita e cuja elaboração se dá mediante o entrecruzamento das linguagens sonora e visual, em territórios híbridos entre a materialidade e a sonoridade, bem como entre a intangibilidade do tempo sonoro e a fisicalidade do espaço (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 254).

Dado a *Nymphs #2* ser uma obra composta por materiais industriais – no caso, placas de vidro sobrepostas umas às outras, no chão, e separadas por alto-falantes que transmitem sons – e ao caráter quase abstratizante da citação, cabe ao título indicar ao fruidor a conexão mais evidente com as ninfeias, plantas aquáticas que foram o tema preferido do artista impressionista Claude Monet, a partir de 1899. Na versão de Paulo Vivacqua, os alto-falantes “substituem” as plantas aquáticas, daí eles se repetirem quantitativamente, ao mesmo tempo em que parecem “deslizar” na superfície espelhada das lâminas de vidro e espelho, as quais reproduzem o caráter de espelhamento próprio das superfícies aquáticas.

Entendida essa conexão, descortina-se o inusitado clima de recriação daquele tema, cuja poesia visual é agora corporificada nos vidros e espelho, responsáveis pela sugestão dos reflexos, espelhamentos e brilhos associados à água; como atualidade técnica, o acréscimo de som, potencializa a mensagem poética e evidencia o uso de recursos tecnológicos atuais, contrastando, ao mesmo tempo, com o mutismo das ninfeias nas pinturas impressionistas. Assim, som, imagem e palavra (o título) tornam-se dados preciosos para a apreensão da obra. Pode-se, com isso, alegar a subordinação do entendimento da obra em função de conhecimento prévio da história da arte (a referência a Claude Monet), ampliando a crítica que muitos fazem à arte contemporânea quanto à necessidade de conhecimento prévio (ou, no jargão popular, de uma bula escrita) para uma fruição mais responsável, destacando-se, todavia, que mesmo a não identificação da referenciação histórica a Claude Monet não implica, necessariamente, o não entendimento da proposta poética, mas, seguramente reduz a força do trabalho, pois uma parte cognitiva essencial é perdida.

A esses artistas poderíamos acrescentar vários outros que se valeram das iconografias daqueles períodos com o intuito – acreditamos – de contrapor valores e comentar criticamente suas inserções, vinculando-as a questionamentos atuais. Além desta instalação de Paulo Vivacqua, aludem-se as obras específicas de Daniel Senise, Waltercio Caldas e Carla Zaccagnini.

Figura 13 - Daniel Senise. *O sol me ensinou que a história não é tão importante*, 2010.



Placas de papel reciclado, 600 x 1.200 cm. Coleção particular.

Fonte: Ruggeri (2013, p. 89).

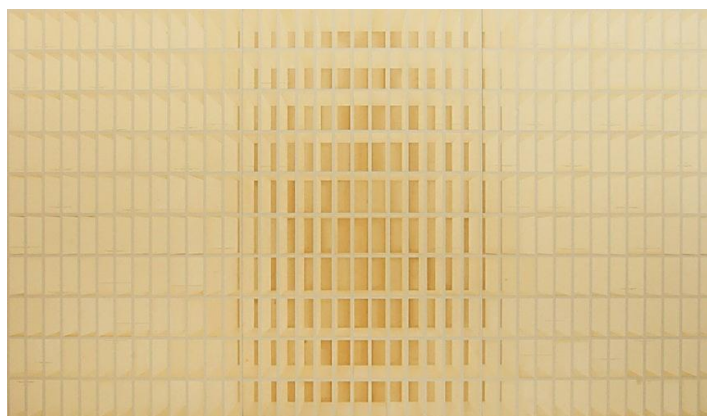
O carioca Daniel Senise (1955), em *O sol me ensinou que a história não é tão importante*⁴ (Figura 13), de 2010, cria uma “sala” constituída de paredes feitas a partir da reciclagem de catálogos e convites de exposições acumulados ao longo do tempo, que serviu de material bruto para a argamassa usada na construção dos blocos para o ambiente artístico de falsa arquitetura. Espécie de *betão* pós-histórico, os catálogos e convites de exposições reciclados constroem um ambiente de sentidos que aludem à transformação da matéria (o papel dos catálogos e convites) e à historicidade dos fatos passados (historicidade “não tão importante” segundo nos diz o artista por meio do título), reestruturados à luz (ou melhor, ao sol, ainda conforme o artista), em novo sentido, no caso, de um espaço que corporifica, literal e impassivelmente em si mesmo, a massa construtiva de paredes que envolvem os visitantes. Metáfora da solidez do conhecimento e da técnica, *O sol me ensinou que a história não é tão importante*, ironicamente, termina por valorizar a própria percepção de história, reconhecendo-a como elemento estruturante não só em nível conceitual – da concepção de que a historicidade das exposições e conhecimentos gerados e difundidos por meio de publicações e catálogos de arte tiveram efetivo espaço enquanto documentos difundidores de mostras e exposições –, mas também literal, como elemento construtivo da argamassa e da solidez aparente da concentração de “conhecimento”, agora comprimido e com um uso pragmático e também irônico, como

⁴ Esta obra foi apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, de 2010. Em 2014 integrou a mostra *Ciclo: criar com o que temos*, com curadoria de Marcello Dantas, adaptada a uma sala do segundo andar do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, e exposição ocorrida de 23/08 a 27/10/2014.

para afirmar uma utilidade “histórica” do conhecimento e aludir a densidade do conhecimento, aqui transfigurado em massa construtiva.

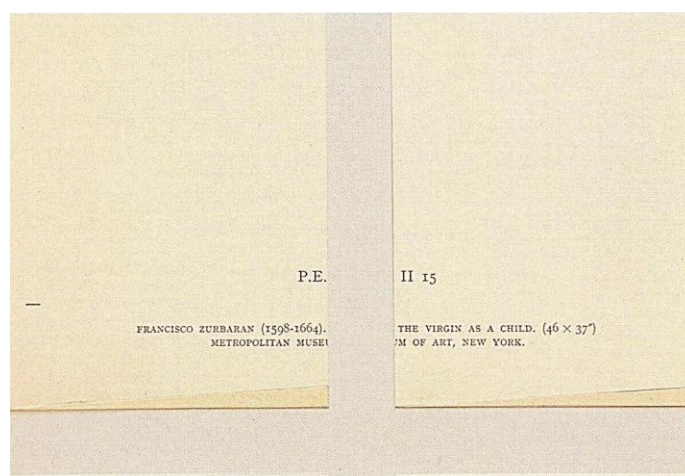
A referencialidade da história não é novidade na produção do artista carioca, a julgar por produções anteriores alusivas a enciclopédias e livros de arte ou, então, a obras de outros artistas. No grupo de trabalhos nos quais ocorrem relações conceituais, estão: *Skira* (Figura 14), de 2010, comentada em seguida; *Pintura universal*, *Sem título* e *Crucifixão*, os três datados de 2011 e compostos por páginas de livros de arte sobre alumínio. Já no grupo de obras concebidas em relação à de outros artistas, encontra-se *Eva*, de 2008, também comentada à frente.

Figura 14 - Daniel Senise. *Skira*, 2010.



Papéis de livros de arte colados sobre alumínio, 150 x 260 cm.
Acervo Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro.
Fonte: Ruggeri (2013, p. 84-85).

Figura 15 - Daniel Senise. *Skira* (detalhe), 2010.



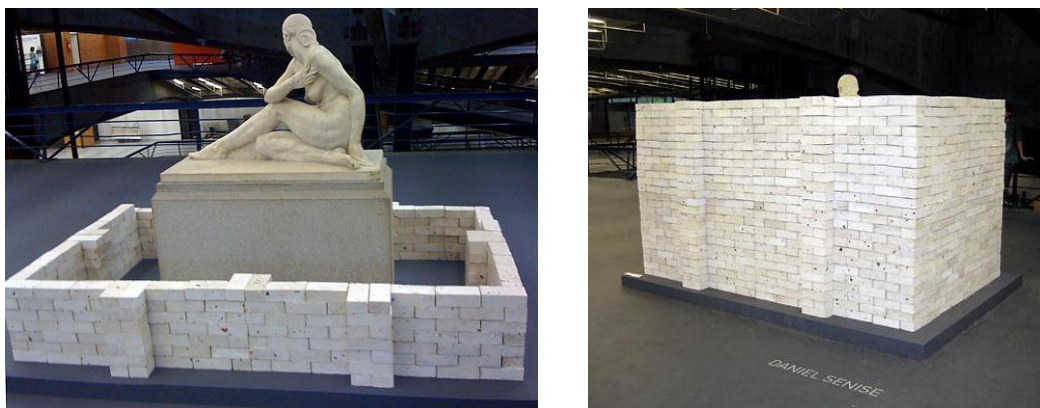
Papeis de livros de arte colados sobre alumínio.
Acervo Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro.
Fonte: Ruggeri (2013, p. 87).

Skira é uma peça que foi exibida juntamente com *O sol me ensinou...*, na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, e cujas dimensões físicas aludem ao enciclopedismo, uma vez que *Skira* é um selo editorial existente até hoje, especializado em publicar livros de arte desde meados do século 20, quando era comum que as reproduções das pinturas, em policromia, figurassem em folhas avulsas, impressas separadamente e, posteriormente, coladas nas folhas do volume que continham os textos. A parte impressa do livro só continha a legenda e o restante da página destinava-se a receber a policromia colada. Nesta peça, “Senise retira as reproduções de obras e utiliza-se apenas das páginas em que estavam coladas, nas quais restam apenas a numeração e as legendas das obras” (RUGGERI, 2013, p. 84), o que é efetivamente visto.

A estrutura gradeada que falseia a visão monocular da perspectiva central dá a ilusão de que o observador ideal estaria posicionado ao centro e seus olhos direcionados exatamente ao centro geométrico do trabalho e de que há pequenos nichos com pouca profundidade, “ocupados” por colagens das páginas do livro, as quais, por sua vez, apresentam-se amareladas pelo tempo. Estando próximo é que se visualizam as legendas das obras e, dado ao fato de que as imagens às quais as legendas se referem não estarem ali afixadas, a essa visualização só será possível mediante a memória do fruidor; isto ocorrerá, naturalmente, se ele tiver repertório para tal, o que significa que ele deve saber ou lembrar a qual obra a legenda se vincula. De qualquer maneira, as imagens das pinturas e esculturas não parecem se constituir em efetivo interesse para o artista e sim o jogo conceitual de presenças e ausências, a alusão à memória visual e afetiva e a própria capacidade imaginária que as palavras têm de construir imagens (mesmo que não se saiba a qual pintura da história da arte a legenda descreve, pode-se imaginar qualquer imagem em função do estímulo da informação escrita) ou, ainda, o caráter de subordinação que a linguagem escrita teria em relação à estrutura visual como um todo. O fato de só percebermos as legendas de perto referenda essa subordinação.

Já *Eva* (Figura 16) é um projeto específico desenvolvido poucos anos antes de *Skira*, em 2008, para o Centro Cultural São Paulo, e explora as relações de espacialidade com a escultura de mármore homônima, *Eva*, de 1919, de autoria do principal escultor do Modernismo brasileiro, Victor Brecheret (1894-1955).

Figura 16 - Daniel Senise. *Eva*, 2008.



Tijolos de papel reciclado, cola PVA e gesso. Coleção particular.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Esse trabalho de Daniel Senise foi feito a partir da reciclagem de *folders*, convites e catálogos utilizados na divulgação dos eventos do Centro Cultural São Paulo, tendo como aglutinante cola PVC e gesso; e pode ser classificado como uma instalação processual, pois foi constituído paulatinamente, no decorrer de quatro meses, ocasião na qual os tijolos, fabricados em local próximo da instalação, eram empilhados uns sobre os outros, cercando com quatro paredes a escultura modernista até que a *Eva* de Brecheret desaparecesse completamente; porém, permanecia residualmente na memória e lembrança das pessoas que sabiam estar temporariamente confinada ali, ou seja, “Até que a certeza de sua presença não se faz pela presença do visível. Entretanto sabemos que ela está ali” (MELLO, 2010 *apud* RUGGERI, 2013, p. 80). Maria Ruggeri (2013, p. 80) destaca, então, que “Com esse gesto, Senise apaga as informações e as imagens (referentes ao circuito artístico e impressas nos materiais), em vez de revelá-las” e conclui:

Ao apropriar-se da escultura de Brecheret e dos objetos que circulam na mídia para que o público acesse as obras, [Senise] reúne a memória da história da arte com a memória da instituição, a produção histórica com a produção contemporânea, encobre a história e recicla o presente, instigando o espectador sobre a presença e a ausência da arte e de sua história em nossa formação e em nosso imaginário (RUGGERI, 2013, p. 80).

Assim, o artista tematiza o que está e ao mesmo tempo não está mais ali, em um processo inteiramente testemunhado pelo público (RUGGERI, 2013, p. 80) e ao “apagar” a *Eva* de Brecheret, enfatiza a atenção do público para o processo de anulação.

O “desaparecimento” da escultura modernista promovido por Senise nesse trabalho é comentado pelo crítico Cauê Alves que o compara a outra ação “apagatória” similar, paradigmática dos procedimentos contemporâneos que é o apagamento de um desenho de

Willem de Kooning (1904-1997), em 1953, por Robert Rauschenberg (1925-2008). Na concepção de Cauê Alves ([200-?]), a obra de Senise que encobre a escultura de Brecheret seria uma espécie de símile tridimensional do apagamento de Rauschenberg. O crítico ressalta, todavia, as diferenças entre os dois gestos: no caso de Rauschenberg, simbolizava a extinção de certo tipo de gestualidade valorizada no Modernismo, enquanto que não seria esta a preocupação de Senise, uma vez que os trabalhos do passado já não mais significam peso ou fardo para o presente, pois qualquer coisa estaria disponível para o artista contemporâneo utilizar (ALVES, [200-?]). Essa posição alude a um corpo de conhecimento pós-moderno que franqueia o acesso dos artistas a qualquer período precedente e já não mais denota interesse pelos valores modernistas de criatividade e unicidade.

Essa contemporaneidade de Senise, segundo Cauê Alves, reflete-se no procedimento escolhido e nisso se estabelece a principal diferença entre ele e o modernista Victor Brecheret, já que Brecheret esculpe, faz uso de material nobre e dispõe sua escultura sobre um pedestal, ao passo que Senise constrói e usa material coloquial, do cotidiano, no caso papel reciclado (o qual ainda é capaz de adquirir aspecto semelhante ao mármore), além da obra ser disposta no chão, sujeita à poeira e à banalidade da vida real.

Figura 17 - Waltercio Caldas. *Matisse, talco*, 1978.



Talco e livro ilustrado de Matisse, 40 x 60 x 3 cm.

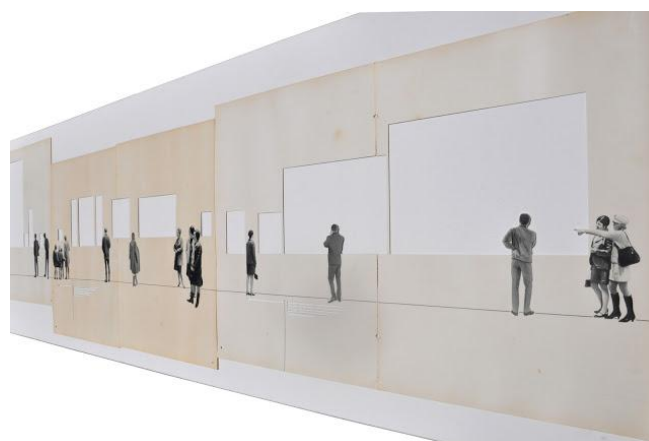
Fonte: Brett (2012, p. 135).

Processos de apagamento também foram praticados por outros artistas, como Waltercio Caldas nos anos 1970 e, mais recentemente, pelo jovem artista Helô Sanvoy. Com *Matisse, talco* (Figura 17), de 1978, constituída por talco que recobre um livro ilustrado sobre Matisse, Waltercio Caldas interfere tanto na visibilidade de texto, quanto da imagem, contrariando a função discursiva do livro, bem como a pedagógica (por não mais

se poder ler ou ver a imagem) e utilitária (pois não se pode tocar, sem destruir a proposta artística, pela fragilidade do talco sobre a superfície).

O goiano Helô Sanvoy (1985) pratica o “apagamento” mediante recorte das imagens de obras reproduzidas em livros e presentes em museus e exposições (Figura 18), ocasiões em que reestrutura a representação do espaço museal mediante colagens das páginas interferidas dispostas lado a lado; nelas, se visualizam apenas o espaço circundante e as pessoas, já que os conteúdos das pinturas foram extirpados. Com isso, o artista destaca o caráter institucional presente na legitimação e valoração de produtos simbólicos e reacende o questionamento acerca da validade e exigência da imagem em *mostrar-se*, por meio de prática iconoclasta que ataca as atitudes historicamente tradicionais dos diversos espectadores e culturas frente às imagens, a saber: *idolatria*, *fetichismo* (nosso caso) e *totemismo*.

Figura 18 - Helô Sanvoy. Sem título (detalhe), 2015.



Recorte em páginas de livros de história da arte colado sobre tela, 40 x 243 x 3 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Ainda que com objetivos e contextos históricos distintos, esse “apagamento” replica comportamentos de espectadores, tais como os fiéis cujos lábios desgastaram a imagem de Cristo em um manuscrito iluminado do século 11 (Figura 19) e que W. J. T. Mitchell considera “[...] um tipo de reatualização pictórica do sacrifício da eucaristia”, no qual a “[...] desfiguração da imagem não é uma profanação, mas um signo de devoção, um reposicionamento do corpo pintado no corpo do espectador” (MITCHELL, 2015, p. 180), ou, ainda, os católicos que raspam as caras das figuras demoníacas do silhar de azulejos do nártex da Igreja de São Francisco de Assis, em Salvador (Figura 20).

Figura 19 - Anônimo.
Cristo Pantokrator, ca. 1084.



Manuscrito iluminado. Dumbarton Oaks,
 Washington D.C., EUA.
Fonte: Mitchell (2015, p. 180).

Figura 20 - Christian Cravo (1974).
Sem título (detalhe), 1995.



Fotografia (detalhe do políptico com sete peças), 62 x 94 cm
 cada, e 140 x 500 cm todo o políptico.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 219).

O projeto *Anonymous series*, que o artista visual e professor paranaense Fabio Gatti (1980) realiza em fotografia, explora esse apagamento identitário em rostos de pessoas flagradas nas ruas ou representadas em obras de arte, tais como as Figuras 21 e 22: a primeira, baseada na pintura *Nu assis à la chaise verte*, 1944, de Francis Gruber, da instituição portuguesa Museu Coleção Berardo; e a segunda, em versão em preto e branco, calcada na pintura *Mulata quitandeira*, de 1893, de Antonio Ferrigno, da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ambas as imagens são significativas exatamente pela exploração do potencial expressivo da tipologia da representação da mulher na pintura. Na reinterpretação de Fabio Gatti, ele as interroga ao anular seus traços identitários e especificidades faciais que poderiam identificá-las enquanto indivíduos. Já que suas características fisionômicas foram obliteradas, restam os papéis sociais predeterminados de modelo ou de assunto de investigação erótica, no caso da primeira, ou de figura pitoresca ou de segregação étnica, no caso da segunda.

Figura 21 - Fabio Gatti.Sem título (projeto *Anonymous series*), 2014.

Fotografia (pigmento mineral sobre papel de algodão), 145 x 110 cm. Baseada na pintura *Nu assis à la chaise verte*, 1944, de Francis Gruber.

Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

Figura 22 - Fabio Gatti.Sem título (projeto *Anonymous series*), 2014.

Fotografia (pigmento mineral sobre papel de algodão), 145 x 110 cm. Baseada na pintura *Mulata quitandeira*, de 1893, de Antonio Ferrigno.

Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

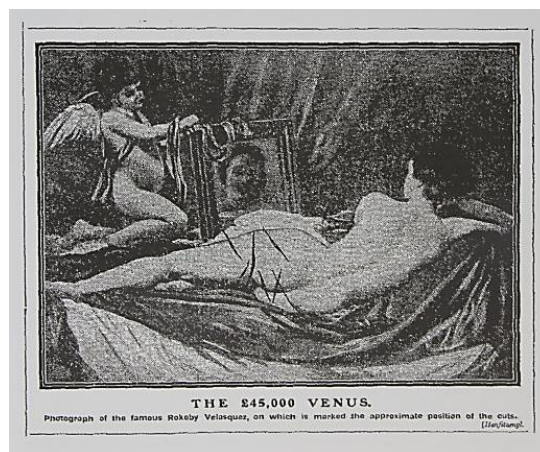
Carla Zaccagnini (1973), nascida em Buenos Aires, veio pequena morar no Brasil e se mostra atenta às potencialidades que os diálogos com obras referenciais da história da arte podem propiciar, tal qual *Bibliografia*, 2002, um conjunto de livros e textos sobre arte no Brasil, doado à biblioteca do Centro Wilfredo Lam, em Havana, os quais receberam carimbos identificativos de sua proposta artística, que consistiu na idealização e agrupamento da bibliografia, na identificação dos doadores no *ex libris* de cada exemplar e na doação feita, ação esta sugerida como uma proposição participativa de arte.

Em outro projeto, *Restauro: Almeida Júnior*, 2001, Carla Zaccagnini concentrou atenção na apropriação da pintura *Cabeça*, datada de 1822, de autoria de Almeida Júnior (1850-1899), pertencente à Pinacoteca Municipal de São Paulo e mantida pelo Centro Cultural São Paulo. O trabalho da artista foi propiciar a recuperação física e simbólica daquela delicada pintura que, ao término do processo, foi exibida em uma sala, acompanhada de um *folder* com documentação visual do processo do restauro e um texto, calcado em entrevista com as restauradoras e que discutia “[...] questões relacionadas à ética do restauro, bem como aos conteúdos ideológicos e simbólicos envolvidos na intenção e na atitude de preservar” (ZACCAGNINI, [2013?], p. 127).

Impossível mas necessário, 2010, foi outro projeto de Carla Zaccagnini, realizado no memorial soviético do Treptower Park de Berlim, onde ela se ocupou em capturar representações de explosões nos relevos em concreto do monumento comemorativo aos

acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, o que gerou três frotagens e 12 litografias com essas representações, nas quais a artista buscou “[...] o equilíbrio instável entre desejo e frustração no processo representacional” (ZACCAGNINI, [2013?], p. 34).

Figura 23 - Carla Zaccagnini. *Elements of beauty* (detalhe, p. 61), 2012.



Livro de artista, preto e branco, 172 páginas.

Fonte: Zaccagnini (2013, p. 34).

O livro de artista *Elements of beauty* (Figura 23), de Carla Zaccagnini, publicação em preto e branco com 172 páginas, foi exposto em *Singularidades/anotações: rumos artes visuais 1998-2013*, em São Paulo, no Itaú Cultural. Contém material documental acerca do ativismo sufragista feminino do início do século 20, ocorrido em museus e galerias de Londres, ocasião em que as ativistas inglesas atacaram obras de arte dentro de museus e galerias em 12 ocasiões, entre 1913 e 1914, tendo o mais famoso deles sido o perpetrado por Mary Richardson, que entrou na National Gallery de Londres com uma faca escondida na manga do seu casaco e golpeou oito vezes a pintura *Vênus ao espelho*, de 1650, de Velásquez, apresentando-se em seguida à polícia. Mary Richardson teria justificado essa sua ação como um protesto contra a prisão de uma das líderes do movimento e dito: “Justiça é um elemento de beleza, tanto quanto a linha e a cor sobre a tela”, declaração essa em que Carla Zaccagnini se baseou para titular seu livro de artista de *Elements of beauty*, o qual reúne reproduções de recortes de jornais noticiando os fatos e imagens de algumas obras de arte atacadas. Todas tinham em comum a representação feminina erotizada ou da mulher segregada em papéis sociais, sempre do ponto de vista masculino: esposa, mãe, filha, prostituta. Nunca, todavia, como indivíduos (BOLLIGER, 2013).

2.3 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS E FOTOGRAFIA

Outro artista brasileiro que se vale de apropriações de imagens da arte é Vik Muniz (1961), porém, com intenções diferenciadas e procedimentos que assimilam apropriações de fotografias difundidas em revistas de grande circulação, caso de *Foto ação I* (Figura 25), de 1997, em que ele recria uma fotografia de Hans Namuth (1915-1990), na qual o pintor expressionista abstrato Jackson Pollock (1912 - 1956) trabalha com sua particular técnica de gotejamento de tinta sobre uma tela disposta no chão (Figura 24). A fotografia, uma das mais de 500 de autoria de Namuth sobre aquele artista, foi tirada em 1950 e veiculada no ano seguinte no jornal *Portfólio*. As fotos de Hans Namuth cresceram em popularidade após a morte de Pollock, em 1956, e foram sempre usadas em substituição às próprias obras do artista em artigos sobre o pintor.

Na versão que fez da imagem de Hans Namuth, Vik Muniz

[...] desenhou a imagem em calda de chocolate e depois fotografou-a. Esta engenhosa representação gotejada do famoso artista estabelece um circuito mental dinâmico: nós a reconhecemos como uma fotografia de um desenho feito a partir de uma fotografia do que terminou se tornando uma mistificação adocicada do ato criativo do artista (COTTON, 2010, p. 191).

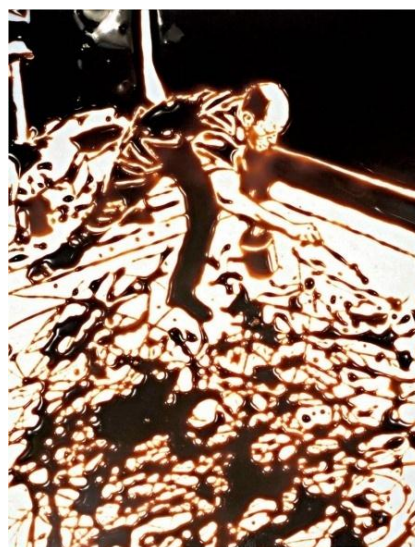
Figura 24 - Hans Namuth. 1950.



Fotografia.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 25 - Vik Muniz. *Foto ação I*, 1997.



Fotografia da série *Imagens de chocolate*.

Cibacromo, 152,4 x 114,3 cm.

Fonte: Cotton (2010, p. 190).

Segundo Charlotte Cotton (2010, p. 191), desde meados dos anos 1970, a “[...] análise pós-modernista tem oferecido maneiras alternativas de compreender o sentido de

fotografias alheias aos preceitos das perspectivas modernistas”. Essa autora parece sugerir que seja nesse âmbito que devemos entender o procedimento de citação de Vik Muniz à foto de Hans Namuth, procedimento esse que pode passar despercebido ao espectador que desconheça o registro das ações de Jackson Pollock pelo fotógrafo norte-americano. O destaque do assunto da foto (Jackson Pollock pintando), em detrimento da autoria da imagem (fotografia de Hans Namuth), é compreensível pela fama que o pintor norte-americano assumiu a partir da divulgação das suas obras por meio de galerias e exposições, inclusive na Europa, e também pelo fato da veiculação de notícias e imagens na mídia; considere-se que os registros em fotografias tinham intenção foto-jornalística de registro e não um ensaio autoral no sentido de exercício de linguagem. Assim, o tema da foto acede posição de destaque, não somente por ter sido assunto do registro fotográfico, mas também pelo caráter inusitado do procedimento técnico do artista ao performar suas pinturas com o novo método e também por interesses mercadológicos de caracterizar uma produção de arte “exclusivamente” norte-americana que se queria estabelecer, reforçando a nova imagem dos Estados Unidos da América de potência cultural e artística, à época aliada à de desenvolvimento econômico.

A amplitude interpretativa do papel da imagem no contexto contemporâneo é tanto e tão diversificada a ponto de uma das teorias pós-modernistas, a do pós-estruturalismo, postular “[...] que o significado de qualquer imagem não está na realização do intento de um autor, nem necessariamente sob seu controle, mas é determinado somente em referência a outras imagens ou sinais” (COTTON, 2010, p. 191), dando a entender que parte significativa do sentido de vinculações ou utilização de imagens pré-existentes – apropriações de imagens, portanto – dependem, sobremaneira, da interpretação do fruidor ou, ainda, segundo Charlotte Cotton, ao comentar um conjunto de imagens de fotografias artísticas nascidas dessa maneira de pensar e aludindo às imagens da nossa memória (por existir algo familiar) nas imagens: “[...] a chave para captar seu significado vem do nosso próprio conhecimento cultural de imagens tanto genéricas como específicas” e as fotos a que ela se refere “[...] nos convidam a tomar consciência do que vemos, de como vemos e de como essas imagens disparam e moldam as nossas emoções e o nosso entendimento do mundo” (COTTON, 2010, p. 192), aludindo que devemos todos reconhecer a codificação cultural que a fotografia media.

A citação de Vik Muniz à fotografia de Hans Namuth não foi a única feita. O artista brasileiro já se valeu das imagens de outros fotógrafos, como atesta a série *Pictures of paper* [*Quadros de papel*].

Sua preferência, todavia, é referenciar obras icônicas da história da arte, a maioria de artistas celebrados, o que nos leva a crer que, agindo assim, almeja estabelecer uma comunicação mais eficaz com o público, ao optar por imagens que lhes sejam mais familiares, aproximação esta normalmente mediada por reproduções das obras de arte estampadas em livros, revistas, jornais, fotografias, cartões-postais, *souvenirs* de museus, itens de consumo, publicidade e pela Internet. Somente na série *Pictures of junk* [*Quadros do lixo*], de 2006, por exemplo, o sítio de Internet do artista e seu *Catalogue raisonné 1987-2015* relacionam mais de duas dezenas de obras.

Figura 26 - Caravaggio. *Cabeça de Medusa*, 1598-1599.



Óleo sobre tela montada sobre um escudo de madeira, 55,5 cm de diâmetro. Galleria degli Uffizi, Florença.

Fonte: Longhi (2012, p. 31).

Figura 27 - Vik Muniz. *Medusa marinara*, 1997.



Cópia fotográfica por oxidação de corantes, 66 cm de diâmetro.

Fonte: Muniz (2015, p. 753).

Figura 28 - Vik Muniz. *Medusa marinara*, 2001.



Impressão *offset* sobre papel e madeira, 50,2 x 36,1 x 0,8 cm. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto de Dilson Midlej. **Fonte:** Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Figura 29 - Vik Muniz. *Medusa*, a partir de Caravaggio, 2009.



Fotografia da série *Quadros do lixo*. Cópia cromogênica digital, 128,3 x 101,6 cm

Fonte: Muniz (2015, p. 608).

Devido a essa particular característica de recriação de imagens de outros, Aracy Amaral (2006a, p. 317) o comparou a um neorrealista e, em outra ocasião, no texto *Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular*, levantou uma questão em relação ao contexto da apropriação de imagens como um procedimento que pode espelhar um esgotamento ou dificuldade em criar novas formas (assunto que voltaremos a abordar nas seções 3.1 As dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o pseudomorfismo, e 4.3 Fatores legitimadores da apropriação: por que se apropria?). Ela escreve:

Quando tive a oportunidade de conhecer, pela primeira vez, os trabalhos de Vik Muniz, na Galeria Camargo Vilaça, em 1997, fiquei magnetizada de pronto. Comecei a imaginar se a presença de imagens apropriadas, de fotografias ou de obras de outros artistas, não significaria uma recorrência a composições já resolvidas, gerando, portanto, imagens de segunda ou terceira geração – a sua reconstituição da imagem apropriada e a fotografia obtida a partir dela como obra final – e isso significando, em parte, o esgotamento ou a dificuldade em criar novas formas. Seria, assim, mais uma modalidade do maneirismo na arte de nosso tempo? (AMARAL, 2006b, p. 306).

Aludindo aos inusitados materiais utilizados (açúcar, detritos de lixo, chocolate líquido, papéis picados, entre outros.), Aracy Amaral destaca em Vik Muniz uma “[...] licença poética de alto teor de criatividade” e o associa, em termos de procedimento na história da arte, a Arcimboldo que no século 16 “[...] compunha, com rara inventividade, perfis de personagens em *assemblages* artificiosos de legumes, frutas e vegetais”. A historiadora lembra, ainda, das “intrigantes imagens” do espanhol Juan Sanchez Cotán, do século 17 (AMARAL, 2006b, p. 308), artista ao qual Vik Muniz dedicará uma de suas *Still life*, em 2004.

Já Stéphane Huchet encontra em Vik Muniz aspectos ainda mais problemáticos em relação ao que identificou ser o valor paradoxal do clichê que o artista teria revalorizado, ao argumentar que

[...] desde os anos de 1990, Muniz tem com a história da arte e sua iconografia uma relação privilegiada. Suas grandes telas fotográficas são instrutivas, já que as técnicas mesclam referências impressionistas e colagem modernista. Ele “ataca” os *clichês*. Muniz só “ataca” os *clichês* para desfazer e refazer-lhes o valor paradoxal. Ele “ataca” os valores do patrimônio visual e um número considerável de referências enciclopédicas, refazendo, reproduzindo as imagens escolhidas através de uma *mimesis* irônica (HUCHET, 2013, p. 718-719).

[...]

Sua estética, voluntariamente atrelada a um mixto de desmistificação e de reencantamento do *clichê*, é uma afirmação explícita de que o valor da arte é sempre *representação* (HUCHET, 2013, p. 720).

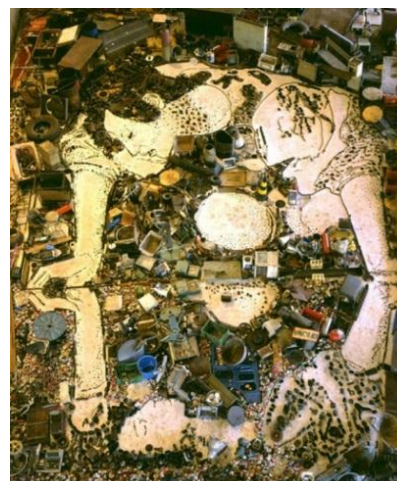
Esse caráter de *arte como representação*, apontado pelo autor, é resultado da “[...] dimensão iconográfica do trabalho de reconstituição das pinturas célebres”, pois se configura como “[...] uma clara motivação iconófila; [Vik Muniz] cria uma forma de aura visual” (HUCHET, 2013, p. 722), o que o faz concluir como manutenção do aspecto de clichê valorizado pela manutenção da aura da imagem-fonte. Este não é um comentário impróprio, já que ele se baseia em obras únicas (de artistas consagrados, que Vik Muniz toma como ponto de partida - Figuras 26 e 30), reestrutura-as em técnicas mistas (Figuras 27, 28, 29 e 31), registra o resultado por meio da fotografia – uma linguagem que permite serialização –, porém, opta por tiragem limitada para cada trabalho, em alguns casos chegando à finalização de apenas três exemplares (AMARAL, 2006a, p. 317).

Figura 30 - Caravaggio.
Narciso, 1598-1600.



Óleo sobre tela, 122 x 93 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Roma.
Fonte: Longhi (2012, p. 71).

Figura 31 - Vik Muniz.
Narciso, a partir de Caravaggio, 2006.



Fotografia da série *Quadros de lixo*.
Cópia cromogênica digital, 127 x 101,6 cm.
Fonte: Muniz (2015, p. 591).

Esse aspecto é também apontado por Verônica Cordeiro (2001), ao mencionar que as fotografias de Vik Muniz transmitem uma força visual que contradiz sua forma técnica e o *status* de reprodutibilidade, uma vez que se constituem em fotografias imbuídas da grandeza e singularidade de uma pintura histórica a óleo.

Assim, a partir da observância das obras de arte e estas, aqui consideradas narrativas simbólicas – cujos significados podem variar em função dos diferentes contextos em que foram produzidas e que se valem de apropriações de imagens da história da arte – apresentam, em síntese, como maiores problematizações: 1) A interpretação dos sentidos da apropriação de imagens nas produções dos contextos brasileiro e baiano, produções essas que podem abordar temas e assuntos variados, motivo pelo qual identificamos,

relacionamos e comentamos alguns trabalhos de Nelson Leirner, Daniel Senise, Waltercio Caldas, Carla Zaccagnini, Vik Muniz e, em relação à Bahia, de Floriano Teixeira, Emanuel Araújo e Hansen Bahia; 2) A referenciação da imagem, no sentido de identificar qual imagem-fonte é utilizada e qual o papel dela no novo contexto; 3) A referencialidade em termos de desafio na identificação ou reconhecimento pelo perceptor da imagem-fonte apropriada, como apresentado por um trabalho de Paulo Vivacqua; 4) Os processos de legitimação normalmente vinculados aos sistemas de poder e crenças, como denotados pela utilização de imagens pagãs pelo cristianismo e, conseqüentemente, sua diferenciação de funções e sentidos em relação às imagens antigas; 5) A liberdade do artista ao reinterpretar formas antigas (como visto em relação à estética bizantina e esta utilizada como recurso poético nos três artistas baianos que, assim, se afastam do naturalismo vinculado à tradição iconográfica greco-romana e ao academicismo); 6) O desafio interpretativo imposto pela apropriação de imagens à historiografia da arte, à crítica de arte e aos estudos acadêmicos.

Para melhor compreensão do contexto da apropriação de imagens na Bahia, faz-se necessário dimensionar esse fenômeno por meio de um breve histórico das informações disponíveis, enfoque da seção a seguir.

2.4 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NA BAHIA

Não se pode apontar, com convicção, quando ocorreram as primeiras manifestações de apropriação de imagens na Bahia, mediante a utilização de estampas impressas como referências iconográficas. Contudo, é seguro supor que gravuras avulsas circulavam entre os membros das ordens religiosas e os artífices anônimos locais, bem como o conhecimento teórico e as imagens, por meio dos tratados maneiristas e os subsequentes, os quais efetivamente contribuíram não apenas cumprindo função de capacitação profissional, como também possibilitando o acesso às imagens que podiam ser (e eram) largamente reproduzidas, recriadas ou adaptadas para pintura ou escultura.

Ao discorrer sobre esse assunto, Luiz Freire menciona que a circulação dessas gravuras no Brasil tem pouca comprovação e, na Bahia, não há documentos sobre tais legados, porém, preservaram-se desenhos no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa que “[...] comprovam que os discípulos da Aula Militar da Bahia tinham contato com tratados de arquitetura e geometria do século XVIII, principalmente franceses, e os copiavam com perfeição” (FREIRE, 2006, p. 350).

A atuação de Antonio Rodrigues Ribeiro, no século 18, referenda isso. Nomeado sargento-mor de engenheiro da Bahia em 1700, com o compromisso de ensinar as matérias de sua profissão na “Aula de Fortificação” – criada em 1699 –, Eugênio de Ávila Lins (2007, p. 155) destaca a preocupação do primeiro lente da referida disciplina com a formação de seus discípulos, registrada em correspondência encaminhada ao Conselho Ultramarino, datada de 18 de agosto de 1706; nela, ele informa que os seus aprendizes não tinham livros para as aulas. Em resposta, o Rei de Portugal manda informar que, caso em Portugal não se encontrassem os livros necessários, que os autorizava vir do norte (LINS, 2007, p. 155), aludindo à região de Flandres.

Esses tratados possibilitaram acesso às ordens arquitetônicas e seus ornatos, servindo de base para os trabalhos decorativos. O uso dessas fontes iconográficas, todavia, não implicava necessariamente cópias servis dos modelos e soluções (FREIRE, 2006, p. 350) e vários indícios apontam ter havido uma veiculação de gravuras, de riscos ou cópias debuxadas de gravuras avulsas ou de tratados, sendo que um “[...] dos motivos para isso era que a aquisição dos tratados era difícil e onerosa, talvez só possível para a Companhia de Jesus, as ordens primeiras e segundas e os lentes da Aula Militar da Bahia” (FREIRE, 2006, p. 352).

Segundo estudo de Luiz Freire (informação verbal)⁵ em relação a José Joaquim da Rocha (1737?-1807), era comum o manuseio cotidiano das estampas de gravuras, nas oficinas dos mestres, e sua constante utilização pelos aprendizes, como referência visual para atender encomendas, favorecia sua decrepitude física, sendo que muitas delas também se dispersaram após a morte do mestre.

José Joaquim da Rocha é considerado o fundador da Escola Baiana de Pintura “[...] dado à sua capacidade de liderar oficina e formar discípulos, que continuaram nos séculos XVIII e XIX a arte da pintura na Bahia, formando novos pintores e alcançando destaque social, a exemplo de José Theófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco” (FREIRE, 2016, p. 229); é também autor de famosas pinturas, dentre as quais estão os sete painéis dos Passos da Paixão que compunham a Procissão dos Fogaréus, tradição originada na Península Ibérica e transplantada para a Bahia em 1586, que encenava visualmente a prisão de Jesus pelos judeus⁶ (MUSEU..., 1997, p. 30).

⁵ Luiz Alberto Ribeiro Freire. *Os passos da Paixão de Cristo e suas insígnias pintadas por José Joaquim da Rocha e as gravuras europeias dos séculos XVI e XVII*. Curso proferido de 7 a 9/10/2015 no Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, Bahia, com carga horária de 6 horas e visitação à Santa Casa de Misericórdia da Bahia, no dia 10 de outubro.

⁶ Os sete painéis dos Passos da Paixão foram expostos permanentemente por cerca de 70 anos pelo Museu de Arte da Bahia (FREIRE, 2016, p. 227). Essa série, porém, encontra-se atualmente na Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Segundo Luiz Freire, essa série foi inspirada nas estampas do gravador flamengo e editor Adriaen Collaert (ca. 1555/65-1618), especializado em gravura de reprodução.⁷ Este, por sua vez, representava em sua gravura a passagem *Pilatos lavando as mãos* (Figura 32), baseada em pintura de Maarten de Vos. Foi esta versão que inspirou a bandeira dos *Passos da Paixão* de José Joaquim da Rocha (Figura 33). As versões das gravuras recriadas em pinturas por Rocha protagonizavam tratamento mais suave das feições, com os rostos das personagens mais leves e rosados (o que conotava um aspecto mais divino) e menos dramáticos que as gravuras flamengas: “A suavização dos semblantes diz diretamente do conceito de santificação das imagens divinas, que no Brasil estava relacionada à fisiologia europeia de pele branca, faces róseas, narizes afilados, bocas delineadas, mãos com dedos delgados e olhos claros” (FREIRE, 2016, p. 236). Adicional a isso, Rocha promoveu simplificações para tornar as bandeiras mais legíveis e claras, já que se destinavam à visualização rápida, à noite e em movimento, por comporem a procissão.

Figura 32 - Adriaen Collaert. *Pilatos lavando as mãos, depois de Maarten de Vos, 1598-1618.*



Gravura em metal, 17,9 x 22 cm
Editor Adriaen Collaert.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 33 - José Joaquim da Rocha. *Pilatos lavando as mãos, 1785-1786.*



Óleo sobre tela, 105 x 95 cm.

Fonte: Acervo Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Os painéis são bifaciais, ou seja, cada um apresenta em uma das faces um dos Passos da Paixão e, no verso, um anjo portando as insígnias daquela estação da Paixão. A Procissão dos Fogaréus saía da Igreja da Misericórdia às oito horas da noite da Quinta-feira Santa e os sete painéis eram levados por irmãos da Misericórdia (MUSEU..., 1997, p. 30).

⁷ *Gravura de reprodução* designa versões em gravuras seriadas de obras únicas de outros artistas concebidas em pinturas; diverge, em significado, da *gravura de representação*. Adriaen Collaert realizou gravuras a partir de obras de outros artistas, as quais eram editadas por Cornelis Galle I e Phillips Galle (FREIRE, 2016, p. 228). Segundo Luiz Freire (informação verbal), Jan van der Straet foi outro pintor que a oficina dos Collaert transferia para gravuras.

Luiz Freire (2016, p. 228) valeu-se da crescente disponibilização eletrônica dos fundos iconográficos europeus para a identificação daquela série de gravuras flamengas da Paixão de Cristo, realizadas por Adrien Collaert, depois de Maarten de Vos, as quais comparou com os Passos pintados por José Joaquim da Rocha, permitindo, assim, complementar o estudo do conjunto baiano e de suas fontes iconográficas, o que significa que

Com a identificação dessas fontes iconográficas fica explicada a diferença estilística que há entre as cenas narrativas e as emblemáticas pintadas por Rocha. As gravuras que informaram [Rocha] foram produzidas em Flandres entre as últimas décadas do século XVI e as primeiras do século XVII. Nesse período, a lógica da narrativa renascentista ou de transição para o barroco preponderava. O artista recorria às gravuras ou aos debuxos que lhes estivessem ao alcance, independentemente da época em que foram produzidos (FREIRE, 2016, p. 235).

José Joaquim da Rocha teve vários discípulos, dentre os quais o predileto foi o pintor, dourador e encarnador baiano José Teófilo de Jesus (1758-1847) (MUSEU..., 1997, p. 20) e uma das pinturas atribuídas a este último ilustra a dinâmica do nomadismo das imagens (Figuras 34 a 37).

Figura 34 - Carle van Loo.
A Ressurreição, 1734.



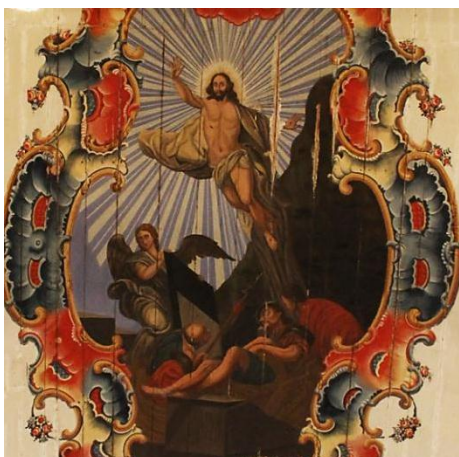
Óleo sobre tela, 76,2 x 44,5 cm.
Acervo do Haggerty Museum of Art,
Milwaukee, Wisconsin, EUA.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 35 - Joaquim Carneiro da Silva.
*A Ressurreição, depois
de Carle van Loo, 1781.*



Gravura em metal a partir da pintura de
Carle van Loo. Acervo do Haggerty Museum
of Art, Milwaukee, Wisconsin, EUA.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 36 - Francisco Xavier Carneiro.
A Ressurreição, final séc. 18.



Óleo sobre madeira. Igreja Matriz de Sant'ana, Santana dos Montes, Minas Gerais.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 37 - José Teófilo de Jesus.
A Ressurreição.



Pintura. **Fonte:** Igreja do Santíssimo Sacramento de Itaparica, Ilha de Itaparica, Bahia.

Carle van Loo (Charles-André van Loo, 1705-1765) foi um pintor francês autor de *A Ressurreição* (Figura 34), de 1734. Sua pintura teve uma versão transposta para uma gravura de reprodução (Figura 35) de autoria do português Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) a qual, por sua vez, foi redimensionada como ilustração na edição de 1784 do *Missale romanum*, publicado pela Typographia Regia, de Lisboa (SILVA, 200-?). A gravura (e posteriormente o missal) possibilitou a circulação da imagem, a ponto de ela ter servido de inspiração ao pintor, dourador e encarnador mineiro Francisco Xavier Carneiro (1765-1840), como se observa na Figura 36, em Santana dos Montes, Minas Gerais, e também na pintura anônima do século 18, da Igreja Matriz de São José da Lagoa, em Nova Era, Minas Gerais. Essa mesma iconicidade é apresentada por Hannah Levy (1944, p. 59) na imagem pintada da antiga Capela dos Passos (atual Capela do Santíssimo Sacramento), em Taubaté, São Paulo.

Na Bahia, José Teófilo de Jesus também se valerá dela em uma pintura (Figura 37) do conjunto de telas pertencentes à Igreja do Santíssimo Sacramento de Itaparica, que reproduzem os milagres de Cristo.⁸ O historiador Ubaldo Osório assim se referiu àquelas pinturas: “São afirmações do gênio de Teófilo de Jesus, cujo pincel maravilhoso fez multiplicar ‘como os pães do Evangelho, motivos mais notáveis da pintura sacra no Brasil’” (OSÓRIO, 1979, p. 128).

Outra significativa observação dessa circulação de imagens se deu com os azulejos do claustro inferior da Igreja de São Francisco da Bahia, os quais, ainda que sua autoria

⁸ Agradecemos ao museólogo Dr. Francisco Portugal Guimarães a indicação desta obra e a disponibilização da imagem.

não seja de artista baiano e sim atribuído à oficina do pintor português Bartolomeu Antunes,⁹ reflete um método corriqueiro de utilização de estampas como modelos, ou seja, um procedimento prático de utilização de imagens, comum na Europa e transposto para o Brasil Colônia. Esses azulejos são de cunho emblemático e sua disposição na Igreja de São Francisco tem uma linha didática, moralizante, que seguia orientação da Contrarreforma católica. Apesar disso, a temática é dominada pela mitologia greco-romana, popularizada pelo Renascimento italiano e à qual se passou “[...] um verniz cristão por sobre as figurações mitológicas. Foi, justamente, um procedimento típico que adotou Otto Vaenius, autor dos *Emblemas de Horácio*, que estão parcialmente retratados nos painéis do claustro inferior” (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 335. Grifos dos autores).

Foi a edição espanhola dos *Emblemas de Horácio*, sob o título de *Theatro moral de la vida humana y de toda la philosophia de los antiguos y modernos*, que a iconografia de Otto Vaenius – ou Otto Van Veen, o qual, conforme Carlos Ott (1943, p. 16), foi um eminente pintor barroco e mestre de Rubens – foi utilizada pelo pintor português para compor os 37 silhares de azulejos do claustro, cada um deles com uma cena específica, selecionada entre as 103 disponíveis daquela obra de referência. As narrativas em imagens dos silhares forneciam os meios, apontados pela filosofia estoica de Horácio, para adquirir a sabedoria e, para tanto, deviam “[...] ser usados cristianamente, com a ajuda da graça de Deus” (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 335).

É na mesma Igreja de São Francisco da Bahia que se encontra um notável exemplo de apropriação de imagem. Trata-se da obra *Visão de São Francisco* (Figura 39), escultura policromada de 1930, disposta no altar-mor daquele templo e de autoria do escultor baiano Pedro Ferreira (1896-1970).

Algumas das imagens antigas foram substituídas, retiradas ou acrescentadas, como foi o caso da representação do próprio patriarca da ordem abraçado por Cristo na cruz, colocado, em 4 de outubro de 1930, no alto do trono de dois estágios, com a inauguração das novas obras da capela-mor [...]. Distanciados no tempo, do período da concepção desse espaço do altar-mor, artista e religiosos acrescentaram um conjunto no trono, dentro de um espírito de renovação, mas guardando as

⁹ É Carlos Ott (1943, p. 16) quem afirma que com toda probabilidade “Bartolomeu Antunes foi o pintor dos azulejos do claustro do dito Convento”. Ele menciona que apenas um único silhar de azulejos apresenta identificação da sua fabricação: “É naquele que fica na capela-mor no lado direito, junto ao altar. Aí lemos, em baixo, a inscrição seguinte: ‘B.meu (Bartolomeu) Antunes a (i. é: esta imagem) fes nas olarias em Lx^a. (Lisboa) no (ano) de 1737’”. Sílvia Borges propõe se referir àqueles painéis como “[...] da fábrica de Bartolomeu Antunes”, pois “Bartolomeu Antunes era um mestre ladrilhador e não um pintor de azulejos” (BORGES, 2011, p. 2), caracterizando um mestre ladrilhador como aquele que faz a articulação entre a olaria e os pintores. Assim, e considerando o amplo campo semântico que a palavra “fábrica” tinha no século 18, bem como a distinção entre *authoria* e *author* do dicionarista Rafael Bluteau, a autora conclui que “[...] a inscrição que se vê nos painéis não pode ser entendida como uma ‘assinatura’. Uma afirmação quanto a uma ‘autoria de Antunes’, além de equivocada, traduz uma simplificação de um complexo processo de encomenda e feitura dos azulejos” (BORGES, 2011, p. 5).

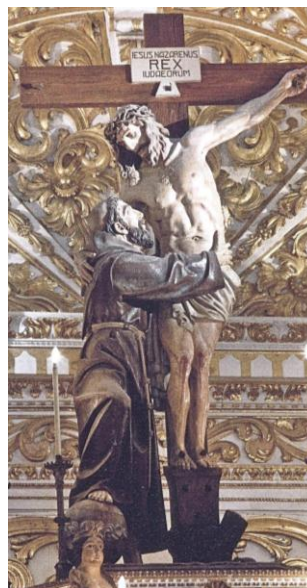
características estilísticas anteriores. Trata-se do conjunto denominado “Visão de São Francisco”. Essa obra é de autoria do escultor baiano Pedro Ferreira, que se inspirou numa pintura do espanhol Bartolomé Esteban Murillo [Figura 38] – nascido [ca. 1617] e falecido em 1682 –, existente no Museu de Belas Artes de Sevilha, na Espanha [...]. Feita em três dimensões, o autor concebeu a obra expressamente para a igreja, com nítida tendência maneirista em pleno século XX (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 228).

Figura 38 - Murillo. *São Francisco abraçando Cristo*, 1668-69.



Pintura. Dimensões não informadas na fonte.
Fonte: Flexor e Fragoso (2009, p. 230).

Figura 39 - Pedro Ferreira. *Visão de São Francisco*, 1930.



Cedro policromado, 3,5 m de altura.
Fonte: Flexor e Fragoso (2009, p. 230).

São significativos os dois comentários feitos por Maria Helena Flexor: o primeiro, ao observar que ao acrescentarem um conjunto escultórico no trono da capela-mor, artista e religiosos mantiveram “as características estilísticas anteriores”, a despeito do “espírito de renovação” pretendido para a atualização (ou, poderíamos dizer, modernização) do santuário; o segundo comentário, que a imagem de Pedro Ferreira expressa uma “nítida tendência maneirista em pleno século XX”. Essas duas observações são sintomáticas quanto às pretensões, tanto dos frades menores, quanto do artista que deve ter trabalhado na lógica de melhor atender à sua clientela, uma vez que seu trabalho foi resultante da proposta vencedora de um concurso de maquetes, e que Pedro Ferreira “[...] ganhou a preferência do guardião franciscano pelo fato de ser baiano [e ter utilizado como] modelos dois frades e depois executou a obra em sua terra natal, Santo Amaro da Purificação [...] durante dez meses” (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 229-230).

O primeiro comentário deve expressar a real intenção dos frades capuchos em ter uma imagem verossímil de Cristo para ocupar o ponto focal do templo, aspecto que favorece a empatia e identificação dos fiéis, o que explica o naturalismo das proporções da anatomia do corpo humano, ao mesmo tempo em que expressa a proximidade de São Francisco de Assis em relação a Cristo. O segundo diz respeito à menção da autora da peça escultórica de Pedro Ferreira ser maneirista, classificação esta que parece fazer mais sentido por ter sido feita *à maneira de* outro artista, no caso, o pintor espanhol Murillo, do período Barroco. Ou seja, a pintura de Murillo (Figura 38) já apresenta características barrocas que se distinguem da maneirista. Como o Maneirismo foi um período de grande experimentação e de sofisticação técnica – também intermediário entre o alto Renascimento e o Barroco –, parece ficar mais claro que a alusão ao caráter maneirista dessa obra de Pedro Ferreira se dá pelo revivalismo estilístico da imagética barroca, em pleno século 20: trata-se de uma das tendências de apropriações e, pelas referências ao fazer de outro artista, no caso a composição, recriada em linguagem distinta (escultura, a partir de uma pintura), resulta em aparência completamente diferente; isto decorre da tridimensionalidade da escultura que agrega efeitos mais sólidos e definidos em termos volumétricos, considerados em relação ao espaço circundante, obtendo-se uma atmosfera completamente dissemelhante da pintura do grande pintor espanhol.

“Pelas informações da família, o artista era um profundo admirador de alguns artistas espanhóis, especialmente Bartolomé Esteban Murillo” (FLEXOR, 2008, p. 499) e essa admiração se dava pelo contato com reproduções em diversas publicações, o que atesta o escultor Mario Cravo Júnior, que havia sido auxiliar e aprendiz dele.¹⁰

Não é à toa que o escultor baiano tenha buscado uma solução formal em Murillo, artista que se notabilizara em pinturas religiosas que infundiram “[...] nova vida na tradição devocional, que pintores menores haviam reduzidos a fórmulas” e considerando, ainda, que a sua influência “[...] foi tal que a grande maioria dos pintores religiosos de Espanha e das colônias da América do Sul usou a sua obra como referência nos 150 anos que se seguiram” (DAVIES, 2010, p. 711). Assim, a abrangência de referencialidade histórica que tem Murillo como um dos artistas referenciados também teve local na Bahia do século 20, com essa escultura de Pedro Ferreira.

¹⁰ A partir de 1945. A oficina de Pedro Ferreira localizava-se na Rua Carlos Gomes, n. 61, conforme Flexor que também menciona que outra obra de Murillo serviu como modelo para a realização de duas imagens de Nossa Senhora da Conceição, uma das quais estava na Igreja de São Pedro (FLEXOR, 2008, p. 504), bem como um *Cristo Morto*, dessa vez inspirado em Diego Velásquez (FLEXOR, 2008, p. 505).

O cenário das apropriações de imagens no século seguinte torna-se ainda mais evidente, graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação, tanto impressos, quanto digitais, os quais favorecem uma formidável circulação de informações e de imagens, tornando possível não apenas conhecer obras de outros artistas (as quais, eventualmente, podiam vir a ser reutilizadas por outrem), como também a disseminação a um público maior da produção desses mesmos artistas; a crescente popularização de livros, catálogos, revistas e jornais favoreceu o interesse na utilização de imagens existentes pela segunda geração modernista baiana, das quais Lenio Braga, Hansen-Bahia e Juarez Paraíso, dentre outros, fizeram parte.

É ainda nesse panorama de circulação de informação textual e imagética que se observa uma situação semelhante à problemática anteriormente mencionada na obra *Nymphs #2*, de Paulo Vivacqua (de não estabelecer uma conexão tão evidente às ninfas, de Claude Monet) que ocorre com vários outros artistas, caso do baiano natural de Santo Antonio de Jesus, Marepe (1970), com a instalação em *fiberglass* e tecido, *Notícias da Lagoa* (Figura 40), de 2014 e que se vincula a outra pintura de Claude Monet.

Figura 40 - Marepe. *Notícias da Lagoa*, 2014.
Instalação em *fiberglass* e tecido. Vista geral, à esquerda, e pormenor, à direita.



Fonte: Alzugaray (2015, p. 62-63).

A revista *Select*, ao veicular entrevista com Marepe, classifica-a como *releitura*, ou seja, uma recriação de obra anterior; mas, a nosso ver, a instalação sugere ser uma *citação*, pois a vinculação à pintura seminal do impressionismo *Impressão, nascer do sol*, de 1872,

de Claude Monet, surge apenas como referência branda, não se constituindo, propriamente, em releitura, pois para ser releitura necessitaria manter maior vinculação formal e colorística com a pintura impressionista, o que não ocorre. A citação à tela de Monet é mencionada na entrevista pelo próprio artista. Não fosse isso, a vinculação seria mais difícil de ser estabelecida pelo observador desavisado. Entendendo tratar-se de uma peça com “água” e “sol” como temas, pode-se facilmente estabelecer conexão da primeira, com lagoas de qualquer lugar (a da nossa cidade ou à Lagoa Rodrigo de Freitas, do Rio de Janeiro, pois o título identifica a “zona d’água” como lagoa), e do “sol”, pela sua suspensão no ar, indicando um potencial movimento que tanto poderia ser ascendente, quanto descendente, realizado ao amanhecer e ao se pôr diariamente, e pela atmosfera luminosa de incandescência vinculada à cor dourada, faltante na boia de plástico suspensa no ar, mas presente poeticamente pela sugestão dada pelo artista. A referência à água “poluída” por notícias acentua a urbanidade da cena e alude ao caráter destrutivo do lixo humano em relação ao meio-ambiente. Observa-se, assim, que a intencionalidade do artista em relação à menção da pintura de Monet só pode ser considerada uma citação.

Esta citação, admitida por Marepe em relação a Monet, não é uma iniciativa isolada e sem precedentes. Marepe faz frequentes menções à história da arte, sendo que outros exemplos desse artista são apresentados e comentados na seção 5.4 *Sentidos construídos a partir da citação e da autocitação*.

Além dos já abordados Emanuel Araújo, Hansen Bahia, Floriano Teixeira e Marepe, a apropriação na Bahia, ainda com vínculos com a história da arte, pode também ser observada nas obras de Juraci Dórea, Juarez Paraíso, Bel Borba, Murilo, Vauluizo Bezerra, Caetano Dias, Gia, Ayrson Heráclito, Anderson Santos, Mike Sam Chagas, Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas, dentre outros. As obras apropriacionistas desses artistas são enfocadas tanto na seção 3.2 *A gravura e a apropriação* (caso de Hansen Bahia), quanto na 5 *Sentidos construídos da ressignificação na arte no Brasil e na Bahia*.

2.5 A SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS, DEPOIS DE COURBET

Sucessivamente, obras plásticas de grandes criadores têm estimulado artistas de períodos distintos a desenvolver propostas criativas de diversas naturezas, em variados meios, tal qual a manifestação performática protagonizada pela artista luxemburguesa Deborah de Robertis (1984), em 29 de maio de 2014 (Figura 42), no Museu d'Orsay, em Paris; ali, ela deixou entrever uma colaboração involuntária prestada pelo grande mestre do

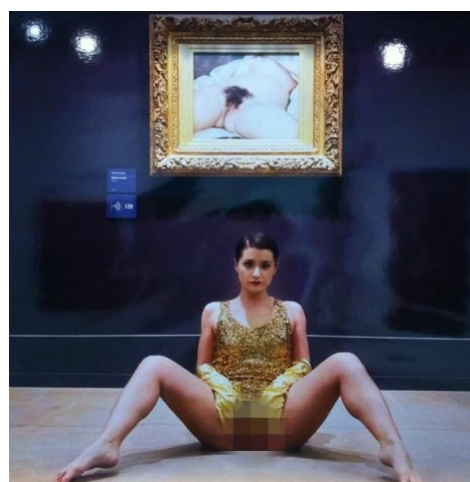
Realismo oitocentista Gustave Courbet (1819-1877). Deborah de Robertis baseou-se no quadro *A origem do mundo* (Figura 41) do pintor francês, datado de 1866, para estabelecer uma vinculação conceitual com aquela pintura e promover uma sobrevivência de imagem, valendo-se de *performance*, ao exercitar essa linguagem artística de características e temporalidades de execução muito diferentes em relação à pintura, sem mencionar a fruição. Nesse contexto, a própria obra-base “inspiradora” (alguns diriam provocadora) é incluída como elemento complementar da manifestação performática, por meio da “interação” de sua *performance* diante do mencionado quadro.

Figura 41 - Gustave Courbet.
A origem do mundo, 1866.



Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.
Acervo Museu d'Orsay, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 42 - Deborah de Robertis.
[Sem título], 29 de maio de 2014.



Fotografia da *performance* diante de *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, no Museu d'Orsay, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A *performance* protagonizou, em corpo presente e em tempo real, o que é aludido na estaticidade e bidimensionalidade do plano pintado. Assim procedendo, a artista conta também com a colaboração involuntária dos visitantes regulares daquela instituição museológica, como perceptores desavisados da ação de exibição pública de sua vulva, significativamente “emoldurada” por blusa matizada de dourado e luvas amarelas, mimetizando (e reforçando ainda mais) a vinculação à talha dourada da moldura da pintura de Courbet. Um quadro vivo, só que não mais destinado a um consumo doméstico e privado, como fora originalmente concebida a pintura (feita por encomenda para um diplomata turco) e colocando em cheque a objetificação da mulher, como instrumento do olhar e desejo masculino.

Atenta às provocações, dois anos depois, a mesma artista inclui em seu currículo uma prisão por exibicionismo, depois de posar nua naquele mesmo museu, dessa vez em

frente a *Olympia*, a famosa tela do modernista Édouard Manet, reencarnando em público a pose da personagem-tema daquela pintura.¹¹

No Brasil, *A origem do mundo* também suscitou diálogos com novas produções em meios distintos da pintura, a exemplo de Vik Muniz (Figuras 43 e 44) e Gustavo Speridião, com fotografia, Alex Flemming, com colagem, e Santarosa Barreto, com a instalação *Rasée*.¹²

Figura 43 - Vik Muniz. *A origem do mundo*, a partir de Courbet, 1999 (série Terra).



Cópia fotográfica de emulsão de prata, 50,8 x 61 cm.
Fonte: Muniz (2015, p. 324).

Figura 44 - Vik Muniz. *A origem do mundo*, a partir de Courbet, 2013 (série *Imagens de revistas 2*).



Cópia fotográfica cromogênica digital, 101,6 x 123,2 cm. Fonte: Muniz (2015, p. 781).

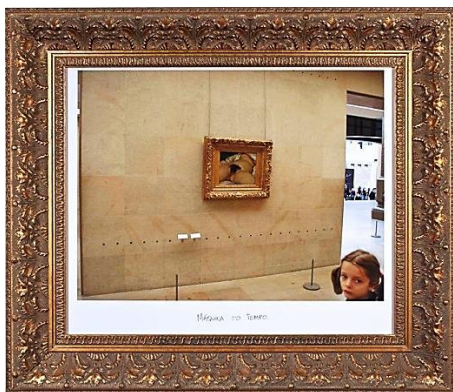
Vik Muniz trabalha a fotografia como médium nos mesmos moldes dos trabalhos comentados anteriormente; e o carioca Gustavo Speridião (1978) (Figura 45) se vale de imagem fotográfica da própria obra de Courbet, exposta no museu, e anota a lápis na parte inferior “MÁQUINA DO TEMPO”. Os trabalhos de Gustavo Speridião constroem sentidos muitas vezes divergentes da imagem apresentada, ao se valer de frases que direcionam o perceptor ao sentido pretendido pelo artista. Nesse caso, alude ao corpo feminino e à historicidade do tempo da pintura de Courbet, aspecto reforçado, inclusive, pela utilização de uma moldura dourada. Já o paulistano Alex Flemming (1954) (Figura 46) recorre à colagem com imagem de segunda geração, impressa e extraída de revista de circulação de massa e uma reprodução em tamanho reduzido da pintura de Courbet. Um jovem e belo rapaz prosta-se em pose introspectiva e seu pensamento parece materializar-se à sua frente, na provocativa imagem da genitália feminina pintada por Courbet. A

¹¹ Tratou-se da exposição *Esplendor e miséria: imagens da prostituição, 1850-1910*, e a *performance* se deu em 16 de janeiro de 2016. Deborah de Robertis tirou a roupa, assumiu a pose da personagem Olympia e filmou a reação do público com uma câmera (ROBERTIS, 2016).

¹² Apresentada na coletiva *Agosto: em oito atos*, na Estação Satyros, São Paulo, em 2015 (ALZUGARAY, 2016, p. 96).

sobreposição desta ao colo do mancebo e a jovialidade de ambos os corpos acentuam a intencionalidade de erotismo mediatizado por impressões em cores.

Figura 45 - Gustavo Speridião.
Máquina do tempo, 2008.



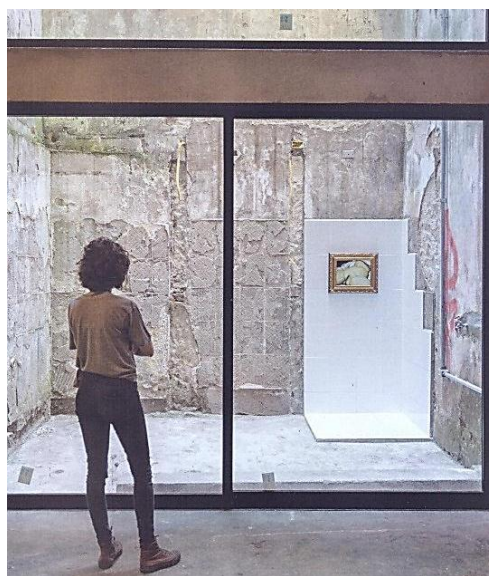
Fotografia, grafite e colagem, 32 x 38 cm.
Foto de Jaime Aciole.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 46 - Alex Flemming.
Sem título, 2011.



Colagem, 27 x 26,5 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba. Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Exposição *Alex Flemming: RetroPerspectiva*, no MAC USP Ibirapuera.

Figura 47 - Santarosa Barreto. *Rasée*, 2015.



Instalação. Imagem da instalação na Estação Satyros, São Paulo.
Dimensões não especificadas na fonte.
Fonte: Alzugaray (2016, p. 97).

Já *Rasée*, de Santarosa Barreto (1986) (Figura 47), é uma investigação feita mediante uma reprodução emoldurada, disposta em parede forrada por cerâmica branca, ambientado em um espaço arquitetônico onde antes existia um banheiro. A inusitada associação do tema da pintura de Courbet ao caráter higiênico e asséptico de banheiro é

provocada, não pela alusão às necessidades de urinar ou defecar, mas, principalmente, pela higienização, pois a artista apresenta a imagem courbetiana com os pelos pubianos devidamente depilados, na trilha da *Mona Lisa* com “bigode” raspado, de Marcel Duchamp, comentada mais à frente. Com isso, a artista paulistana estende aos nossos dias uma problematização associada ao tabu da representação da genitália feminina que perdura desde os anos oitocentos e às formas em que essa exposição é socialmente permitida.

O trânsito de imagens de *A origem do mundo* chega também à Bahia e pode-se observar uma reelaboração de seus conteúdos em um detalhe da instalação *O sexo e o tempo* (Figura 48), do baiano natural de Salvador, Tônico Portela (1963), apresentada em 2012 em um bar de Salvador, integrando a programação artística da Semana da Diversidade Cultural do Grupo Gay da Bahia. O artista se vale de reproduções de bustos nus e genitálias extraídas de várias obras de artistas, em diferentes técnicas e períodos de realizações, e compõe um painel com 12 relógios circulares contendo as reproduções em seus interiores; estas servem de cenários pictóricos aos ponteiros que descrevem, ao se movimentar, tanto a circularidade de sua conformidade mecânica, quanto a continuidade do tempo mensurado, como a querer enfatizar a abrangência e a predominância do sentido libidinoso humano em relação à inevitabilidade do tempo.

Figura 48 - Tônico Portela. *O sexo e o tempo* (detalhe), 2012.



Instalação (detalhe à esq. e pormenor à dir.) com 12 relógios e xerocópias a laser de reproduções de detalhes de obras de artistas variados, dentre as quais *A origem do mundo*, de Courbet. Dimensões variadas (diâmetro de cada relógio: 30 cm). Acervo do artista.

Fonte: Portela (2015, f. 27).

Ainda que com conteúdos e significações reestruturados, as obras desses seis artistas apresentam dois fatores em comum: o de *semelhança* formal e o de *imagem sobredeterminada*. No caso da *semelhança*, a conexão em termos de forma e configuração

é imediata em relação ao tema de *A origem do mundo*, evidenciando, na aparência, o percurso temporal de vinculação de seus trabalhos em conexão à proposta de Courbet, como se agindo assim abrissem o tempo em dimensões poéticas distintas daquela instaurada pela pintura do mestre realista, concomitante às reelaborações da crueza e objetividade do enfoque courbetiano.

A *semelhança* apresenta-se como característica inteligível na apropriação de imagens em geral e o ato de assemelhar consiste em exibir a *unidade formal* de dois objetos separados “[...] entre os quais a semelhança construiria uma junção ideal, como uma ponte sutil suspensa entre duas montanhas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 198). Assim, a apropriação obtém da *semelhança* uma parte essencial do seu poder visual.

Já o que aqui denominamos de *imagem sobredeterminada*, é calcada na conceituação psicanalítica de *sobredeterminação*, formulação que assume relevância nesta pesquisa por se caracterizar como um fenômeno do psiquismo humano: consiste no fato de que uma mesma formação do inconsciente (sintoma, sonho) pode ser originada de uma pluralidade de fatores heterogêneos, sendo, portanto, passível de receber diferentes interpretações, simultaneamente verdadeiras. Por extensão, a sobredeterminação se configura como processo no qual uma mesma realidade é gerada por uma multiplicidade de causas (SOBREDETERMINAÇÃO, 2009, p. 1758). Assim sendo, acreditamos que a apropriação de imagem pode afigurar-se como um processo sobredeterminado, não apenas pelos fatores heterogêneos que influem na concepção e realização artística das imagens das obras-bases (como a mencionada pintura de Courbet), mas também porque essas obras-bases desdobram (provocam, induzem, estimulam) uma variedade aparentemente infundável de novas interpretações, tanto por parte dos artistas aqui elencados e que se basearam em *A origem do mundo* para destacar conteúdos distintos, quanto nas possibilidades interpretativas dos fruidores, o que conseqüentemente abre o campo para distintas interpretações, porém, todas legítimas e válidas.

Segundo a psicanálise, o conceito de *sobredeterminação* está intimamente associado ao de *sintoma*, sendo que “[...] a sobredeterminação *abre o tempo* do sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233. Grifos do autor). No *sintoma* não há algo que desaparece para dar lugar a outra coisa que o sucederia ou que marcaria o triunfo de um progresso: há somente o jogo confuso do avanço e da regressão juntos. Um sintoma simboliza acontecimentos que ocorreram ou não. Simboliza cada coisa com seu contrário e

tem duas significações diametralmente opostas (FREUD, 1970, p. 339 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233-234).¹³

A *sobredeterminação* dá acesso ao presente no elemento de um conflito ou de um equívoco que, por sua vez, remetem a outros conflitos e equívocos passados, mas persistentes, elementos mnésicos que vêm deformar o presente do sujeito, dando forma a seu sintoma. É nessa linha da *sobredeterminação* da abertura do tempo do sintoma que, entendemos, se configuram as obras dos seis artistas aqui vistas, constituídas a partir da imagem courbetiana de *A origem do mundo* como sintomática de conflitos permanentes, jamais resolvidos ou completamente apaziguados, a qual dá ao sintoma sua exigência de sempre reaparecer, mesmo e sobretudo onde não é esperado (FREUD, 1978, p. 14-15 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233).¹⁴ Esse reaparecimento atemporal do sintoma como imagem apropriada ou a reincidência de uma mesma imagem-base em apropriações de imagens em períodos temporais distintos, todavia, não impedem a veiculação de valores estéticos atuais, tampouco de questões da cultura contemporânea.

Como vimos, *A origem do mundo* de Courbet prolongou sua *sobrevivência* de maneiras distintas até nossos dias. *Sobrevivência* (*Nachleben*, em alemão) é uma conceituação cara que constitui o cerne das investigações teóricas do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), que a invocou e interrogou durante sua vida inteira. Trata-se de um conceito da antropologia anglo-saxônica e expressa que o presente traz a marca de múltiplos passados e da indestrutibilidade de uma marca do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 40), um “[...] termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 29).

Em seus estudos, Aby Warburg lançou hipóteses múltiplas, sem jamais fornecer o sistema da sua unificação, e se valia de palavras de estrutura ambígua, como *Pathosformel* ou *Dynamogramm*, que revelam que ele pensou a imagem

[...] segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. Assim, a estética warburguiana do dinamograma teria encontrado, no gesto patético *all’antica*, um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um vetor fenomenológico de intensidade – para a “energia de confrontação” que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomaquia, uma sintomatologia cultural. A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno:

¹³ FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1970.

¹⁴ FREUD, Sigmund. *Inhibition, symptom et angoisse*. Paris: PUF, 1978.

algo pelo qual ou por onde *a imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 172-173. Grifos do autor).

Essa *sobrevivência* mencionada de imagens anteriores pode, ainda, ser assimilada como *reaparição* ou *repetição*. Contudo, não podemos ignorar o comentário de Didi-Huberman (2013a, p. 150. Grifos do autor) de que “[...] a *repetição dissocia* o repetido, é disfuncional como retorno ao idêntico” e que a imagem que reaparece nos procedimentos apropriacionistas nunca é idêntica, ou seja, toda repetição de imagens é diferente, conforme nos demonstrou Gilles Deleuze em seu livro sobre Nietzsche,¹⁵ o qual Didi-Huberman toma como base para suas enunciações: “É isso que Deleuze enunciou muito bem, ao extirpar o eterno retorno nietzschiano do um (não há repetição sem multiplicidades) e do idêntico (não há repetição sem diferenças)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 150-151).

A expressão “eterno retorno *do mesmo*”, empregada por Nietzsche, é comentada por Didi-Huberman no sentido de que o retorno “do mesmo” não é um retorno ao mesmo, muito menos um retorno ao idêntico. O “mesmo” que volta no eterno retorno é um *semelhante*:

A mênade que retorna na sobrevivência das formas no Quattrocento não é o personagem grego como tal, porém uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma, é uma semelhança que passa e retorna. É nisso, de imediato, que a repetição sabe fazer funcionar a diferença que há nela. Warburg o compreendeu perfeitamente, ele que estudava as imagens – seu devir, suas variações – como um lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 151).

Tendo situado a relevância desses conceitos de semelhança, sobredeterminação e sobrevivência de imagens, cabe-nos somente neste momento dizer que a questão da *semelhança*, ainda como característica inteligível na apropriação de imagens, será retomada na seção 3.1 *As dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o pseudomorfismo*, onde discorreremos sobre o pseudomorfismo; agora se faz necessário tecer algumas considerações acerca do conceito fundador de apropriação na contemporaneidade, a partir do *readymade*, assunto tratado na seção seguinte.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.

2.6 O CONCEITO FUNDADOR DE “APROPRIAÇÃO”

Apropriação de objetos do mundo natural foi, pioneiramente, desenvolvida por Pablo Picasso (1881-1973), em conjunto com Georges Braque (1882-1963). Eles introduziram a técnica da colagem para fins artísticos. A colagem se constituiu em excepcional marco revolucionário da apropriação de objetos do mundo físico e foi exaustivamente desdobrada no cubismo, mediante a inserção nos trabalhos artísticos de recortes de jornais, anúncios publicitários impressos, embalagens comerciais, rótulos de bebidas e papéis de paredes, dentre outros materiais. Os artistas cubistas apropriaram-se desses elementos, aplicando-os diretamente nas telas, em substituição ao recurso ilusionista da tradição da pintura naturalista de imitação de texturas e objetos do mundo pragmático.

Já *apropriação de imagem* é um conceito do contexto modernista do século 20 e frequentemente associado à ação fundadora de Marcel Duchamp (1887-1968) e de outros artistas dadaístas, ainda que esse fenômeno de apropriação tenha existido muito antes, naturalmente que em diferentes contextos, em relação à maneira proposta por Duchamp.

Figura 49 - Marcel Duchamp. Reprodução de *L.H.O.O.Q.*, 1919 a partir de *Caixa em mala (Boîte-en-valise)*.



Readymade ajudado, lápis sobre reprodução de *Mona Lisa*, 19,7 x 12,4 cm. Acervo Philadelphia Museum of Art.

Fonte: Mink (2000, p. 65).

A apropriação nos moldes praticados por Marcel Duchamp revolucionaria o conceito de objeto artístico, o papel do artista e o observador, ao conceder relevância ao

observador e demandar dele uma postura ativa na interpretação da sua significação. Essa ação fundadora do conceito vigente de apropriação, a partir de Duchamp, que se dá com a concepção do *readymade*,¹⁶ é justamente o que norteia a produção artística contemporânea e, por isso, configura um relevante índice de contemporaneidade.

Em Paris, Duchamp comprou, na rua de Rivoli, um cartão-postal barato com a figura da *Mona Lisa*. Cogitou transformá-la em um *readymade*, acrescentando-lhe um bigode de pontas levantadas e um cavanhaque e escreveu embaixo L.H.O.O.Q. (Figura 49). “As letras em si não fazem sentido, mas quando lidas em voz alta e em francês soam como *elle a chaud au cul* [ela tem fogo no cu]” (TOMKINS, 2013, p. 245). Calvin Tomkins (2013, p. 246) considera que Duchamp executou “[...] um gesto de supremo dadaísmo” e interpretou que isso expressava a rebeldia de uma geração contra o tradicionalismo, contra a cultura ocidental e contra o culto das grandes obras do passado.

Bastante ironicamente, o *L.H.O.O.Q.* pôs também para funcionar o vasto mecanismo da crítica, que, no fim, iria descobrir muitas afinidades entre Duchamp e Leonardo da Vinci. O mais esquivo e misterioso mestre do Renascimento estava em grande moda em 1919, quando se comemoraram os quatrocentos anos de sua morte. [...] As preocupações de Duchamp e Leonardo nos permitem estabelecer muitos paralelos flagrantes entre eles. Eram ambos interessados em sistemas matemáticos, em fenômenos ópticos e na ciência da perspectiva, nos mecanismos rotativos e no uso do acaso como forma de despertar o processo imaginativo, além de acreditarem que a arte não deveria ser uma experiência meramente visual ou “retiniana”, mas uma *cosa mentale*, como disse o próprio Leonardo (TOMKINS, 2013, p. 246).

Duchamp (*apud* TOMKINS, 2013, p. 246) teria afirmado: “Fiz o que se estava fazendo nos pôsteres [...] como enegrecer dentes e coisas desse gênero. Seria algo como uma fase de grafitismo. A *Gioconda* era tão universalmente conhecida e admirada que era uma verdadeira tentação usá-la para uma provocação escandalosa.”¹⁷ Em 1965, ele volta a utilizar a imagem da *Mona Lisa* para o convite da sua exposição individual *Não visto e/ou menos visto por/de marcel duchamp/rose sélavy 1904-1964*, na Galeria Cordier & Ekstrom, em Nova York (TOMKINS, 2013, p. 483-484), ocasião em que faz uma *autocitação* ao seu *readymade* ajudado *L.H.O.O.Q.*, de 1919, só que dessa vez a *Mona*

¹⁶ Criado por Marcel Duchamp, o *readymade* é um objeto industrializado, comum, vendido em lojas comerciais acessíveis a todos, escolhido sem preocupações estéticas e transformado em objeto artístico somente pela modificação do contexto em que é exibido, do recebimento de um título e de assinatura do artista. Os *readymades* foram importantes nos movimentos dadaístas e surrealistas do início do século 20.

¹⁷ A edição de março da revista *391* teve o *L.H.O.O.Q.* na capa, porém, como informa Calvin Tomkins (2013, p. 261), tratava-se de uma versão de Picabia, já que Duchamp havia levado o original de volta para Nova York, em 1919. Assim, “Picabia desenhou outro de memória, reproduzindo o bigode da *Mona Lisa* muito fielmente, mas esquecendo de pôr o cavanhaque.”

Lisa encontra-se “barbeada”, ou seja, o artista “retirou” o bigode e o cavanhaque que a peça de 1919 apresentava, restaurando, assim, a “aparência” da *Mona Lisa*.

Segundo Teixeira Coelho (2006, p. 261), “Duchamp pôs em cena o juízo jocoso, exibindo urinóis e pintando bigodes na Senhora Lisa” e por isso “[...] levou tempo para ser levado a sério”. Ele comenta que o humor, o cômico, o irônico e a paródia não promovem a harmonia no sentido clássico: “Pelo contrário, entende-se a paródia como a ausência de salvação e, diretamente, como a perdição. [...] O humor, a ironia, a paródia não trazem ‘mensagens positivas’, [...] nem se importam com o passado e o patrimônio” (COELHO, 2006, p. 261).

Outros artistas, atuantes em contextos cujos valores plásticos diferem radicalmente do Modernismo, também apresentam relevância nas problematizações que envolvem o conceito de apropriação, em especial o de apropriação de imagens. Podem ser mencionados Robert Rauschenberg, Jasper Johns e, em fotografia, Sherrie Levine, assim como outros artistas.

Antes de Sherrie Levine, todavia, a apropriação de imagens como um recurso metodológico consciente tomou corpo nos anos 1960, na obra da artista norte-americana Elaine Sturtevant (1924?-2014), nos anos de 1965 e 1967, quando promoveu individuais. As peças apresentadas por ela na mostra de 1967, na região do East Village de Nova York, por exemplo, recriavam as aparências dos trabalhos de Claes Oldenburg, concebidos seis anos antes, em seu espaço *The store*. Sturtevant começou a se estabelecer nos círculos da arte de vanguarda com mostras de pinturas e esculturas que pareciam ser trabalhos de outros artistas contemporâneos já conhecidos, como Andy Warhol, George Segal, Jasper Johns e Robert Rauschenberg (HEARTNEY, 2014, p. 136), bem como artistas representados pelo *marchand* Leo Castelli e ícones como Marcel Duchamp e Joseph Beuys (HEARTNEY, 2014, p. 138).

Sturtevant passou a ser reconhecida como a mãe da arte apropriada (HEARTNEY, 2014, p. 140) e sua carreira

[...] foi revivida nos anos 1980, estimulada pelo interesse em apropriações de artistas como Sherrie Levine, Mike Bidlo e Richard Prince. Considerada como precursora destes jovens pós-modernistas, Sturtevant concentrou sua atenção na recriação de trabalhos de contemporâneos mais jovens, tais como Félix González-Torres, Robert Gober e Keith Haring. Em 1990 ela se mudou para Paris e o revivalismo da sua carreira continuou, incluindo exposições individuais em locais como Deichtorhallen Hamburg, em 1992, e o Museum für Moderne

Kunst, em Frankfurt, o qual entre 2004 e 2005 dedicou o museu inteiro para seu trabalho (HEARTNEY, 2014, p. 138. Tradução nossa).¹⁸

A primeira exposição de Sturtevant aconteceu em 1965, na Bianchini Gallery, Nova York, e foi composta por uma figura de gesso branco semelhante às que George Segall produzia, puxando um *rack* com pinturas penduradas de conhecidos artistas da *pop art* (Figuras 50). O ambiente teve suas paredes cobertas por papéis de parede de flores de Andy Warhol.

Figura 50 - Elaine Sturtevant. Exposição individual na Bianchini Gallery, 1965.



Vista da exposição individual na Bianchini Gallery, 1965, Nova York, mostrando *7th Avenue Garment Rack* e, nas paredes, *Flores* de Warhol.

Fonte: Heartney (2014, p. 140).

Nas páginas do *The New York Times*, John Canaday questionou se se tratava de uma acusação da transformação dos nomes dos artistas (cujas características expressivas eram aludidas nas pinturas) em marcas comerciais, enquanto que outros enxergavam ali, tanto uma homenagem que Sturtevant fazia aos colegas artistas “apropriados”, quanto uma brincadeira ou ataque à noção de arte e de artistas (HEARTNEY, 2014, p. 140).

A ação de Sherrie Levine de refotografar fotografias existentes nos anos 1980 lançou fervorosa discussão sobre os significados de autoria e propriedade de ideias e, nesse

¹⁸ “Her career revived in the 1980s, spurred by interest in appropriation by artists like Sherrie Levine, Mike Bidlo and Richard Prince. Heralded as the precursor of these young postmodernists, Sturtevant began to turn her attention to the re-creation of works by younger contemporaries like Félix González-Torres, Robert Gober and Keith Haring. In 1990, she moved to Paris, and her career revival continued, including solo exhibitions in places like the Deichtorhallen Hamburg (1992) and the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, which in 2004-05 devoted the entire museum to her work” (HEARTNEY, 2014, p. 138).

panorama, Sturtevant definia suas proposições pela diferença de seus interesses em relação aos outros artistas e se explicava ao dizer que os que se utilizavam de apropriações o faziam com a intenção de focar a perda de originalidade, enquanto que sua preocupação era problematizar o poder do pensamento,¹⁹ o que fazia uma grande diferença. E de fato havia uma evidente distinção entre os apropriaacionistas e ela, pois Sturtevant nunca criou cópias exatas. Em texto sobre a artista, Eleanor Heartney (2014, p. 141) apressa-se em comentar que a versão de Sturtevant, por exemplo, de *Crying girl* (*Garota chorando*), de Roy Lichtenstein, era uma pintura, ao invés de gravura (técnica usada por Lichtenstein), fato que se tornou significativo em 2011 quando a pintura de Sturtevant foi vendida por valor mais de dez vezes superior ao da gravura de Lichtenstein, comercializada quatro anos antes. De igual maneira, suas versões de trabalhos de George Segal e Claes Oldenburg baseavam-se apenas na aparência das criações desses escultores.

Por preferir concentrar suas preocupações em relação ao “poder do pensamento” nas problematizações levantadas, com apropriações de formas de artistas dela contemporâneos, já estabelecidos ou jovens, Elaine Sturtevant introduz o procedimento de apropriação que mais tarde seria explorado por jovens artistas pós-modernistas, inclusive Sherrie Levine.

Os diálogos estabelecidos por Elaine Sturtevant e os artistas da sua própria geração, assim como alguns precedentes (caso de Marcel Duchamp), é significativo no âmbito da sua produção artística, toda calcada em versões de obras que formalmente muito se assemelham aos dos artistas apropriados, fornecendo vasto material oriundo de sua particularíssima poética e cujos procedimentos se distanciam dos valores modernistas de originalidade e unicidade. Nesse âmbito, a fotografia é, para ela, um elemento expressivo fundamental, exatamente pelo caráter de reprodutibilidade, caráter esse observável nas releituras que faz de peças (ou de imagens) de Duchamp e com evidente vinculação às investigações iniciais do movimento físico do corpo, em fotografia, como os estudos de Eadweard Muybridge do final do século 19 e a conseqüente preocupação futurista em relação a imagens cineticamente animadas.

¹⁹ Nas palavras da artista: “The appropriationists were really about the loss of originality and I was about the power of thought. A big difference” (STURTEVANT *apud* HEARTNEY, 2014, p. 141).

Figura 51 - Eliot Elisofon. *Duchamp descendo uma escada*, 1952.



Fotografia. *Life Magazine* n. 284, Nova York. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

Figura 52 - Elaine Sturtevant.



Performance registrada em fotografia. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

Figura 53 - Elaine Sturtevant. *Duchamp Ciné*, 1968.



Filme. **Fonte:** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2010, p. 282).

A versão fotográfica (Figura 51) que parodia a pintura *Nu descendo uma escada* (n. 2), de Marcel Duchamp, 1912, é caracterizada pelo mesmo artista, alçado à condição de modelo, em movimento, descendo uma escadaria, captado pelas lentes do fotógrafo Eliot Elisofon e veiculada na revista *Life*. A paródia é evidente não apenas como referência ao próprio pintor (uma autoparódia), mas, sobretudo, por duas razões. A primeira é a descrição do movimento no espaço, o qual é mais verossimilmente caracterizado pela câmera fotográfica do que pela linguagem da pintura; o segundo é em relação ao tema: na pintura, o “movimento” é derivativo do deslocamento de um nu feminino (e, por extensão, a manutenção da tradição do tema clássico do nu feminino, predominante em muitos séculos de produção artística), ao passo que a imagem técnica da fotografia enfoca o próprio artista (homem, porém vestido) e une o caráter documental da representação do artista ao público da revista, ao tempo em que o fotógrafo “interpreta” a imagem da pintura, por meio da fotografia. Para o reconhecimento dessa vinculação, faz-se necessário que o leitor da *Life* saiba que aquele artista é o autor de *Nu descendo uma escada* (n. 2), fato que a própria revista cuidou de garantir, ao reproduzir uma imagem daquela pintura, a qual, por sinal, pertence ao patrimônio cultural norte-americano, integrante do acervo do Museu de Arte de Filadélfia.

Elaine Sturtevant “recria” consigo própria, à guisa de modelo, essa atmosfera tecnicizada do deslocamento do corpo no espaço (Figura 52), como para referendar, por meio dessa “nova” abordagem (mais de 15 anos depois), uma “nova” atitude em que a paródia é agora referenciada a duas outras obras (e já não mais a uma): à fotografia de Eliot Elisofon (Figura 51) e à pintura de Marcel Duchamp. Assim, a ação de Sturtevant

demanda o conhecimento das duas situações anteriores para, assim, potencializar sua significação, inclusive no sentido da ampliação da discussão em termos de gêneros, já que ela, mulher, se retrata com roupas masculinas. O filme *Duchamp ciné*, concebido em 1967 e produzido no ano seguinte (Figura 53), também demonstra o interesse de Sturtevant pelo tema e íntima vinculação a Duchamp, algo mais “fiel” à pintura (no sentido de ser um nu feminino) e, de igual maneira, se valendo da tecnologia mecânica (o filme).

Duchamp se torna um artista imprescindível para o discurso de Sturtevant e, para tanto, ela contrapõe outras obras do artista franco-americano para estabelecer conexões com a reprodutibilidade e a repetição aludida, por exemplo, em *Duchamp descendo uma escada* e, para tanto, chega mesmo a retornar a anteriores influências, no caso, as pesquisas de cronofotografia de Eadweard Muybridge e de Etienne-Jules Marey. A utilização de *readymades* (tanto em nível físico de apropriação de objetos, quanto em nível conceitual) margeia as preocupações da artista. Seu *Duchamp procurado* (Figura 55) evidencia isso. Nesse trabalho, forma e ideia são conectadas a um *readymade* já anteriormente retificado (ou seja, alterado, modificado) (Figura 54), como a fazer uma citação dentro de outra, criando elos aparentemente indistintos e sem fim. Assim, desdobra-se “hoje” (na época de Sturtevant), o que foi iniciado ou produzido “ontem” (no período de atuação de Duchamp), recontextualizado e, conseqüentemente, produzindo novas significações.

Figura 54 - Marcel Duchamp.

Procura-se, recompensa de \$ 2.000, 1923.



Fotografia e colagem sobre papel, 49,5 x 35,5 cm.
Coleção Arturo Schwartz, Milão.
Fonte: Mink (2000, p. 71).

Figura 55 - Elaine Sturtevant.

Duchamp procurado, 1967.



Fotografia e colagem sobre papel, 41,3 x 33 cm.
Fonte: Hainley (2013, p. 4).

Uma releitura do procedimento da cronofotografia de Eadweard Muybridge foi praticada pela artista (Figura 56). Nessa recriação, o enfoque (o interesse) é menor no movimento corporal da própria Sturtevant que se movimenta nas imagens e que, a despeito do efetivo movimento físico do caminhar de perfil, que produz movimentos distintos uns dos outros em decorrência do próprio exercício do deslocamento pelo andar, esse dinamismo é contrariado pela estaticidade e repetição do fundo, o qual, ao invés de um cenário neutro como nas fotos de Muybridge, exhibe uma peça da *pop art* repetida em cada enquadramento. As pinturas *pop* são, na realidade, pinturas da própria artista reproduzindo as características formais e temas dos artistas *pop*, dos quais se reconhece imediatamente Rauschenberg e Lichtenstein, nas segunda e terceira fileiras e, talvez, Rosenquist na primeira. Na Figura 57, a sequência utilizada sofreu alteração na penúltima imagem, com a substituição do fundo e o aparecimento de uma obra diferente das demais, a qual encobre a artista no penúltimo quadro (somente os pés ficam a vista). Esse último caso refere-se à imagem do convite da exposição da artista na White Columns de Nova York, em 1986.

Figura 56 - Elaine Sturtevant.
Estudo para Muybridge, 1966.



Fotografia em preto e branco, montada sobre cartão, 23 x 30,6 cm. **Fonte:** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2010, p. 130).

Figura 57 - Elaine Sturtevant. Convite da exposição *Sturtevant*, na White Columns, Nova York, 1986.



Impresso, 14 x 21,5 cm.
Fonte: Hainley (2013, p. 179).

Em palestra por ocasião da abertura de uma de suas exposições no Walker Art Center, em Minneapolis, Estados Unidos da América, Sturtevant declarou ser seu trabalho uma reversão de hierarquias, do predomínio da imagem sobre o objeto, do finito sobre o infinito, onde “[...] informação é conhecimento, verdade é falsidade, e o espaço como objeto é o nosso lugar” (STURTEVANT, 2009 *apud* HEARTNEY, 2014, p. 143). Em tal

concepção de mundo, Eleanor Heartney informa ter a artista sugerido que o simulacro já não mais era falso.²⁰

A noção sugerida por Sturtevant de o simulacro já não mais ser falso e assumir seu caráter de realidade faz sua atitude de cunho contemporâneo assemelhar-se às ações de representações “realistas” dos outrora *fallimagini*, os “fazedores de imagens”, que atuavam na Itália no século 15, seguidores da tradição medieval de reproduzir retratos verossímeis dos comitentes, em cera.²¹ Nesse raciocínio, Sturtevant promoveria uma espécie de homenagem às avessas ao artista focado e a reestruturação de uma (ou mais) de suas obras, pois praticava uma técnica artesanal em que se estruturava a antiga noção da arte humanista de *invenzione* (invenção) – sendo que no caso dela dificilmente poderíamos identificar como inventiva – e valorizava ao extremo (de maneira radical) o caráter de *maneira*, presente nas artes renascentista e maneirista, pois reproduzia fidedignamente o *modus operandi* do artista contemporâneo em obras sobre as quais almejava criar *símiles* (Figura 58), com “recriações” de Andy Warhol e outros artistas.

Figura 58 - Elaine Sturtevant. *Díptico Warhol*, 1973-2004.



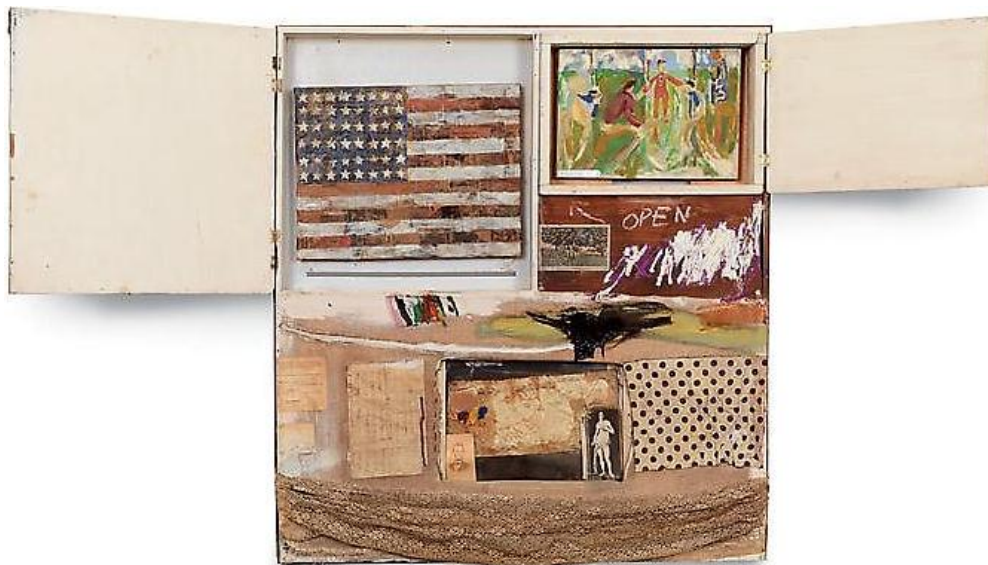
Polímero sintético, serigrafia e acrílico sobre tela,
320 x 365,7 cm. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

²⁰ “[...] a reversal of hierarchies, of image over object, finite over infinite,’ where ‘information is knowledge, truth is falsity, space as object is our place.’ In such a world, she suggested, the simulacrum is no longer false.” (STURTEVANT, 2009 *apud* HEARTNEY, 2014, p. 143).

²¹ Como *ex-votos* (ou *bôti*, como eram chamados em Florença), para fins de agradecimento por graças alcançadas. Não eram considerados objetos de arte, porém, constituíam-se como espécies de “retratos ‘hiper-realistas’” em honra da *Santissima Annunziata*, em que os artífices das lojas da *Via dei Servi*, de Florença, moldavam o rosto e as mãos dos penitentes: “Positivos em cera eram então realizados, depois pintados e ornamentados, eventualmente, de cabelos postiços. Tudo isso era montado em manequins de madeira ou de gesso em tamanho natural, e o doador – ao mesmo tempo sujeito e tema do retrato, e executor do seu voto piedoso, do seu contrato com Deus – neles punha suas próprias roupas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 288). Muitas pessoas ilustres procediam assim, incluindo Lourenço de’ Médici, que “[...] lá pôs suas roupas manchadas de sangue, após ter escapado à conjuração dos Pazzi (1478)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 288. Nota n. 182).

Nesses procedimentos de Sturtevant, a acepção das características visuais expressivas de um artista ou de um movimento artístico, bem como de destreza e de procedimentos técnicos, são postos em cheque, perdem sua aura de inventividade e unicidade e descentralizam as noções existentes, tanto da criação, quanto do sistema artístico, uma vez que desafiam a estética, a ética e o direito intelectual de propriedade.

Figura 59 - Robert Rauschenberg. *Short circuit* (com portas abertas), 1955.



Óleo, tecido e papel sobre madeira, armário com duas portas com dobradiças contendo pinturas de Sturtevant (à esquerda), baseada em Jasper Johns, e Susan Weil, 105,4 x 97,1 x 11,4 cm.

Fonte: Hainley (2013, p. 37).

O *combine* de Robert Rauschenberg (1925-2008), *Short circuit*, 1955 (Figura 59), apresenta em sua versão com portas abertas uma pintura de Sturtevant (à esquerda), “baseada” na famosa série de bandeiras norte-americanas de Jasper Johns. A atitude “dadaísta” de Rauschenberg se alia à ironia da citação de Sturtevant a Jasper Johns e ajuda a legitimar (pois reconhece e acolhe) a ação apropriacionista e iconoclasta da artista.

No Brasil, Hélio Oiticica (1986, p. 89), no texto *Esquema geral da nova objetividade*, menciona que Waldemar Cordeiro (1925-1973) com o *Popcreto* previu o aparecimento do conceito de *apropriação* que o próprio Oiticica reformularia dois anos depois (em 1966), ao se propor “[...] a uma volta à ‘coisa’, ao objeto diário apropriado como obra”. A *apropriação* aqui referida por Oiticica diz respeito ao uso de materiais cotidianos, do dia a dia, nas suas criações, com o que ele chamou de introdução da “dialética realista”, consistindo na introdução de um campo tátil-sensorial em lugar do

puramente visual; isto ele promove nos *Bólides* vidros e caixas, a partir de 1963 (OITICICA, 1986, p. 89), caracterizando, assim, a pertença dessa produção à citada nova objetividade.

Configurou-se, assim, a noção duchampiana de *readymade*, como conceito fundador de apropriação na arte contemporânea, o qual ocorre nos anos 1960, enquanto recurso metodológico consciente de processos artísticos, principalmente a partir da produção de Elaine Sturtevant, considerada a mãe da arte apropriada.

2.7 A RESSIGNIFICAÇÃO COMO RECURSO INTERPRETATIVO E DE REPRESENTAÇÃO

Ressignificar implica em *ressemantizar* um dado existente, conforme nos é demonstrado por Leopoldo Waizbort ao comentar a produção teórica de Aby Warburg, na apresentação do livro *Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg*, onde é dito que a utilização de modelos de representação oriundos da Antiguidade no Renascimento não significa, necessariamente, que tais modelos permaneçam como suportes de seus significados antigos e pondera:

É plenamente possível que um modelo pictórico – um gesto, por exemplo – tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação. Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? O problema é precisamente discernir as transformações sofridas por certos modelos, ao serem apropriados e reutilizados, em maior ou menor medida, mais ou menos literalmente, pelos artistas da Renascença. Estamos falando, então, de **processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização** (WARBURG, 2015, p. 10-11. Grifos nossos).

A *ressignificação* como *ressemantização* de um dado existente se dá mediante interpretações dos artistas em relação às obras existentes ou a algum de seus aspectos relevantes. Tais abordagens em relação ao trabalho de outros que os antecederam compuseram a prática de grandes mestres:

Goya, Manet e Picasso *interpretaram* *As meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais; jogando com esses parâmetros, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. Tal é o interesse, autenticamente histórico, de ver como a própria pintura pôde interpretar – no sentido forte do termo e para além das problemáticas

de influências – seu próprio passado; pois seu jogo de transformações, por ser “subjetivo”, não é menos rigoroso (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 52).

A interpretação das obras de artistas anteriores – tais como Goya, Manet, Picasso e tantos outros que o fizeram, valendo-se de processos individuais de transformação das qualidades e propriedades dos quadros precedentes – passa, necessariamente, pelo entendimento das *intencionalidades* dos artistas pregressos. Contudo, as supostas intenções dos artistas predecessores, tomadas como *pontos de partida* para a investigação e a interpretação, devem levar em consideração o fato de que “[...] nem todas as intenções são conscientes e, depois, [...] as intenções com que os artistas começam seus quadros não são necessariamente as mesmas com que os terminam” (HARRISON, 1998, p. 191). Não acreditando ser proveitoso tomar as supostas intenções do artista como pontos de partida para a investigação e a interpretação, Charles Harrison justifica que o artista, com frequência, muda a obra durante sua execução e “[...] é provável que a intenção de mudá-la surja de uma insatisfação com a aparência dessa obra. Quaisquer que sejam as suposições que façamos acerca das intenções do artista, ainda precisamos lidar com a aparência real do quadro” (HARRISON, 1998a, p. 191); e pontua que necessitaremos perguntar se a *forma* foi usada *esteticamente*, enquanto parte da composição como um todo, ou *retoricamente*, para marcar uma posição.²²

Charles Harrison advoga que a busca de significado intencional pela crítica ou pela história da arte não deve se afastar demais dos fatos brutos da feitura e, nesse escopo, parece-lhe indiferente para a efetiva prática da arte, assim como brincar com rótulos, perguntar se *Geada*, pintura de 1873 de Pissarro (1830-1903), seria uma pintura “realista” bem-sucedida ou um quadro “impressionista” malsucedido. A chave da questão estaria na discussão acerca da inclusão de um camponês (tipo social do Realismo), acrescido a uma paisagem impressionista. O autor acha mais provável que Pissarro tenha incluído o camponês porque pretendia que fosse uma parte do quadro e da representação. Mas ele não conseguiu fazer com que a figura “tivesse seu lugar” nesse sentido: “É como se a superfície impressionista se tivesse recusado a admiti-lo. Os artistas com frequência não conseguem fazer o que pretendiam e com igual frequência produzem efeitos que não pretendiam conscientemente” (HARRISON, 1998a, p. 191-192).

²² Harrison vale-se, aqui, dos critérios de Clive Bell (1881-1964) quanto à utilização da forma: *esteticamente* (que Bell chama “forma significativa”), enquanto parte da composição como um todo e que agita nossas emoções etéticas, ou *retoricamente*, para marcar uma posição, tais como o fazem as pinturas descritivas e sentimentais que usam as aparências persuasivamente para sugerir emoções e que ele não considera arte (HARRISON, 1998a, p. 152-153 e 191); BELL, Clive. *Arte*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. (Pilares; 2).

Ainda que a intencionalidade do artista seja determinante para a feitura e conclusão da obra, é no momento do consumo ou da recepção que o significado é produzido e, conseqüentemente, esse significado não é nem fixo, nem intrínseco, mas muda com a época e o lugar (GARB, 1998a, p. 257). É nesta acepção que se percebe o caráter imprevisível e mutável do significado, o qual não pode ser atribuído simplesmente às convicções do autor que as expressa por meio da obra de arte (GARB, 1998a, p. 275). A ação de produzir arte é social, psicológica, historicamente contingente, e a determinação de gênero da autoria é fundamental, como foi particularmente crucial para as feministas que, ao reivindicar e afirmar a autoria feminina, tiraram a artista do anonimato e da invisibilidade aos quais fora relegada por anos (GARB, 1998a, p. 276).

Tamar Garb referenda que a noção de observar, ou ver, pode ser um processo afetado por circunstâncias históricas e não um processo natural, sem gênero ou universal.

Pode ser proveitoso ver o observador ou leitor como um sujeito historicamente formado, cujas reações são moldadas pela linguagem e pelo contexto histórico, em vez de vê-lo como alguém que absorve empaticamente a mensagem do artista. É necessário fazer uma distinção entre os primeiros observadores de uma obra e as comunidades subseqüentes de observadores. O quadro de Courbet *A origem do mundo* [Figura 41], por exemplo, encomendado pelo diplomata turco Khalil Bey, foi feito para um público completamente diferente daquele a que foi destinado o seu *A fonte*, exposto no Salão de Paris. Conformam-se a diferentes noções de decoro na representação do corpo feminino. *A fonte* é provocativa mas aceitável para exibição pública no contexto misto do Salão de Paris da década de 1850; o outro é um trabalho que pode ser visto como pornográfico, dirigido a um mundo de negócios exclusivamente masculinos. Os artistas, portanto, podem planejar suas composições, decidir sobre a escala, o assunto e os materiais tendo em vista o contexto de visão que se pretende para a obra e o espectador que se imagina para ela. Alguma noção do contexto de visão potencial para a obra, portanto, costuma estar em ação no momento em que ela é feita, e provas disto podem ser encontradas na própria obra. Mas isto não determina nem circunscreve necessariamente os significados subseqüentes do trabalho. Uma vez incorporado ao domínio público, sua potencial significação muda e altera-se constantemente segundo os usos que lhe são dados, os contextos em que é visto e a comunidade que o vê. Certos modos de olhar podem predominar em certos momentos históricos, segundo o senso comum, e a própria lógica e verdade da época. Quando estas mudam, mudam também, necessariamente, os significados possíveis atribuídos aos artefatos culturais (GARB, 1998a, p. 276-277).

Esse autor sustenta que os significados atribuídos a cada trabalho em particular costumam ser divergentes e contraditórios, dependendo não só das convenções da crítica de arte, como também da posição ideológica do crítico. “Uma das estratégias básicas de explicação em uma cultura tão ligada a noções de individualismo era a apresentação da obra como sintomática do ‘estilo’, das tendências, inclinações e preferências de seu autor, o qual estava no cerne de seu significado” (GARB, 1998a, p. 278).

Teixeira Coelho (2011, p. 98), em *Moderno pós moderno*, enuncia a possibilidade de que a *apropriação* seja percebida *como um processo de análise*. Assim, a apropriação como processo de análise imbuí-se de *ana-mnese* (*ana*: significando ação ou movimento contrário, conforme detalha o autor) para poder refletir, semelhantemente aos procedimentos que caracterizam o Pós-modernismo, que este não se restringe apenas a um movimento gratuito de retorno ao passado e sim a uma postura crítica, mesmo quando não se evidenciam claramente ao perceptor as significações implicadas nas reutilizações de imagens. A partir desta reflexão de Teixeira Coelho, pode-se inferir que o fenômeno da apropriação não se restringe à repetição acrítica das significações e valores das imagens anteriores e implicam, necessariamente, novos sentidos, cujos desafios são dependentes de interpretações pelo fruidor contemporâneo e também sujeitos à luz da sua sensibilidade, da sua bagagem cultural e de seus valores; isto nos leva à problemática da *parataxe*, um conceito que caracteriza a imagem na arte contemporânea e se apresenta corriqueiramente na arte apropriacionista. Constituindo-se como um procedimento de análise e de reconstrução poética, privilegiado pela pós-modernidade, a *parataxe* consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une, conforme nos esclarece Teixeira Coelho (2011, p. 119).

A *parataxe* não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura (COELHO, 2011, p. 120).

A *parataxe* parece assemelhar-se à *Schwungung* warburguiana, pois pressupõe a coexistência dinâmica, não resolvida, dos polos opostos. “Estes nunca são eliminados um pelo outro, nem tampouco por uma terceira entidade superior que os ‘harmonize’, que os abarque e que apazigue qualquer tensão: eles persistem em suas *contrariedades postas em movimento*, ou melhor, em *vibração*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 161. Grifos do autor).

A ressignificação, como recurso interpretativo e de representação, depara-se com um problema inerente a todo o fenômeno da apropriação: o *anacronismo*. A própria palavra já denota sua óbvia incoerência conceitual e carrega certa inflexão negativa, decididamente uma conotação pejorativa por proceder de uma inadmissível confusão de períodos ou eras²³ (DAMISCH, 1996, p. 144-145); o que pressupõe a acusação de alguém (geralmente

²³ “The very word, however obvious its conceptual incoherence, still carries a certain negative inflection, a decidedly pejorative connotation: anachronism is held to proceed from an inadmissible confusion of periods or eras.”

um historiador) consciente de saber o tempo do qual se fala e um objeto de estudo enfocado em relação ao tempo transcorrido e de sua duração dentro desse escopo temporal, a partir da premissa de se definir o que é necessário se saber e estudar. Isso inclui as maneiras pelas quais a história pode ser narrada (considerando os riscos de reducionismos e manipulações), observando a rede de textos e trabalhos de arte como fontes históricas (DAMISCH, 1996, p. 145).

Pelo fato de a apropriação de imagens se compor de algum elemento referente ao passado breve ou longínquo, podemos concordar com a afirmação de que “[...] todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos [sic] fazemos” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 50), ou seja, de sua representação.

Maria Lúcia Bastos Kern (2007, p. 78), ao escrever sobre a questão da temporalidade da obra por Didi-Huberman, destaca que o autor francês defende o anacronismo como meio fecundo de se entender as obras do passado, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte sob o ângulo da *euchronie*, isto é, sob um ângulo conveniente do artista e seu tempo, daí deduzindo que as artes visuais exigem uma abordagem do ponto de vista de sua memória, isto é, das “suas manipulações do tempo” e dos diálogos que os artistas estabelecem entre si e as obras. Para ele, diante da imagem contemporânea, o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória. Ela é elemento de passagem e também de futuro.

Já que nesta seção almejamos comentar a resignificação como recurso interpretativo e de representação, convém estabelecer alguns parâmetros do que poderiam se constituir em tipos de “leituras” interpretativas. A própria designação de se poder *ler* uma obra visual parte de uma premissa da teoria semiótica, a qual usa terminologia baseada na linguística para discutir processos de interpretação (D’ALLEVA, 2015, p. 37) e advém do fato de os elementos visuais (pontos, linhas, formas, cores, texturas, volumes etc.) serem sinais gráficos; ademais, que estes podem, mediante os instrumentos interpretativos da cultura, funcionar como códigos, semelhantes aos que permitem legibilidade e compreensão de que as letras do alfabeto de um determinado idioma sejam dispostas na forma de frases e, destarte, assumirem caráter semântico ao comunicar mensagens e expressar pensamentos e sensações. Este é o princípio da semiótica em suas

diversas vertentes²⁴ e da história da arte de enfoque semiótico, o que implica analisar simultaneamente a imagem e a interpretação da imagem, ou seja, a relação entre os dois, ao questionar tanto o porquê de um indivíduo interpretar uma obra de uma maneira particular, quanto à pertinência da imagem em relação a uma dada interpretação e vice-versa (D'ALLEVA, 2015, p. 36).

Luigi Pareyson é um teórico que igualmente admite o caráter de *leitura* da obra de arte, acepção que na sua teoria da formatividade é entendida como *execução* ou *executar* e que *ler* significa *executar*:

A obra de arte, uma vez acabada, se oferece àquilo que, com expressão própria das artes da palavra mas também a todas aplicável, se pode chamar de “leitura”. Entre os múltiplos sentidos desse termo existe um que os pressupõe e os implica a todos: ler significa “executar”. E efetivamente a obra de arte só se mostra como tal a quem a sabe ler e verdadeiramente executar (PAREYSON, 1993, p. 211).

[...]

A própria leitura, portanto, é dotada desse caráter ativo e operativo, próprio da execução, tal como aparece sobretudo nas artes em que é mais evidente a atuação do mediador. Ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo-o passivamente, mas assenhorar-se da própria obra tornando-a presente e viva, ou seja, *fazendo-lhe* o efeito operativo. Trata-se de ouvir e ver a obra como ela mesma quis que o autor a cantasse e representasse, isto é, como ela mesma exige ainda ser declamada, tocada e vista. Pois o ouvir e o olhar só conseguem fazer-se um ouvir e um ver quando conseguem revelar a obra em sua plena realidade sonora e visiva. A obra de arte se deixa reconhecer como tal somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria, ou seja, a quem executá-la. Sua reconhecibilidade é sua própria executabilidade (PAREYSON, 1993, p. 213. Grifo do autor).

Luigi Pareyson considera que quem lê/executa uma obra de arte torna-a presente e vivo em sua própria realidade e que a execução da obra de arte, “[...] em que consiste a leitura, é portanto simultaneamente interpretação e juízo” (PAREYSON, 1993, p. 215).

Para nos atermos aos fins pretendidos nesta seção, consideremos, também, conhecer a distinção que Didi-Huberman faz entre *leitura* interpretativa e *exegese*. Ao comentar uma *Anunciação* de Fra Angélico, Didi-Huberman (2013b, p. 30) distingue os termos *leitura* e *exegese*, sendo leitura uma “[...] palavra que etimologicamente sugere o estreitamento de um laço – mas uma exegese – palavra que, por sua vez, significa a saída do texto manifesto, palavra que significa a abertura a todos os ventos do sentido.” Por essas duas vias, Didi-Huberman caracteriza a exegese como um princípio do *visual*, categoria que encara o perceptor de uma obra de arte como um agente interpretante ativo

²⁴ A semiótica, segundo Laurie Adams (2010, p. 159), em *The methodologies of art*, abrange o estruturalismo, o pós-estruturalismo e o desconstrucionismo, ainda que estas três metodologias investigativas apresentem diferentes questões epistemológicas e pontos de vistas divergentes.

que não somente “lê” e, sim, efetivamente contribui para a significação da obra por meio de sua apreensão sensível. O *visual* procura resgatar o sensível e busca ultrapassar a excessiva objetividade da iconologia, da semiótica e do caráter fenomenal e representacional da imagem. Como categoria de análise, o visual resiste à unificação, à síntese do real e à redução dos signos e símbolos a um mesmo contexto cultural (KERN, 2007, p. 77-78).

Assim, o *visual* didi-hubertiano caracteriza a exegese da criação artística como aberta à interpretação ativa do perceptor da obra de arte, este encarado como preponderante na constituição de sentido da obra. A compreensão desse papel, juntamente com a busca de “[...] meios para empreender uma crítica radical do conhecimento específico das imagens”, aberto ao “princípio de incerteza, uma pressão do *não-saber* sobre o olhar, que passa a exigir de nós, espectadores, um movimento instável e uma atenção flutuante” (segundo escreve Claudio Mubarac na orelha do livro *Diante da imagem*), aponta que a “[...] incerteza também é um projeto de conhecimento”. Essa incerteza estaria intimamente associada ao *visual* e sua apreensão, o que motiva o filósofo e historiador francês a refletir que os objetos visuais, investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades heterogêneas (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 46).

O *visual* não negaria o anacronismo das imagens, tampouco seu caráter de impurezas, e esse cenário, ainda que tenha sido percebido por historiadores da arte como Erwin Panofsky, não foi suficiente para modificar seu pensamento, já que Panofsky considerava que “[...] as renovações medievais foram transitórias, enquanto o Renascimento foi permanente” e “Quis reconhecer no Renascimento um *tempo sem impurezas*, um período-padrão em que foram legíveis a homogeneidade, a ‘reintegração’ das formas e dos conteúdos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 82. Grifos do autor) e, com isso, teria renunciado à intuição warburgiana fundamental.

A abrangência dialética da pesquisa de Aby Warburg, por seu caráter investigativo multidisciplinar e anticonvencional de abordagem às sobrevivências das imagens, serve de referência a Didi-Huberman, daí este se valer de alguns conceitos teóricos daquele historiador alemão para promover suas reflexões:

As sobrevivências advêm como imagens: é essa a hipótese warburgiana sobre a longevidade ocidental e sobre as “linhas divisórias entre as culturas” (o que permitiria, por exemplo, reconhecer na substância imagética de um afresco do Quattrocento italiano o fantasma ativo e sobrevivente de um antigo astrólogo árabe). As sobrevivências advêm como imagens: é isso que exige de nós algo

além de uma simples história da arte. Warburg desenvolveu toda a sua ideia das imagens sobreviventes na óptica – sempre nietzschiana – de uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas, contrariando toda sorte de teleologias, positivismos e utilitarismos. Ao lançar as bases dessa genealogia das semelhanças ocidentais, Aby Warburg criou no campo estético – não menos que na história da arte e em suas tranquilas filiações vasarianas – um problema mais discreto, porém mais comparável ao que, no campo ético, Nietzsche já havia criado com sua diabólica *Genealogia da moral* (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 152. Grifos do autor).

Dentre os modelos interpretativos dos fenômenos artísticos promovidos pela historiografia da arte, dois tem dividido as preferências dos historiadores no século 20: a abordagem formalista e a de cunho sociológico ou antropológico; esta última leva em conta o contexto sócio-histórico na criação das obras. Aby Warburg e Erwin Panofsky se inserem nesta última. Panofsky (*apud* Didi-Huberman, 2013b, p. 133), por exemplo, comentando sobre o *nível formal* da visão, conclui que “[...] ele não existe, não pode existir”. O argumento de Panofsky é o seguinte:

Suponhamos que seja preciso ‘descrever’ (*beschreiben*) – para tomar um exemplo qualquer – a célebre *Ressurreição* de Grünewald. Já as primeiras tentativas nos instruem que um exame mais minucioso nos impede de conservar em todo o seu rigor a distinção feita com frequência entre uma descrição puramente ‘formal’ e uma descrição ‘objetual’. Em todo caso, esta é impossível no domínio das artes plásticas [...]. Uma descrição verdadeiramente puramente formal não deveria sequer empregar palavras tais como ‘pedra’, ‘homem’ ou ‘rochedo’. [...] O simples fato de chamar a mancha escura no alto de ‘céu noturno’, ou as manchas claras curiosamente diferenciadas no meio de ‘corpo humano’, e sobretudo dizer que esse corpo está situado ‘diante’ desse céu noturno, seria relacionar algo que representa a algo que é representado, um dado formal, plurívoco de um ponto de vista espacial, a um conteúdo conceitual que é, ele, sem equívoco possível, tridimensional. Ora, não há necessidade de entrar numa discussão sobre a impossibilidade prática de uma descrição formal no sentido estrito do termo. Num certo sentido, **toda descrição, antes mesmo de ter começado, terá precisado inverter a significação dos fatores de representação puramente formais para fazer deles símbolos de algo que é representado.** Sendo assim, e faça o que fizer, **ela abandona uma esfera puramente formal para se alçar ao nível de uma região de sentido**”²⁵ (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133. Grifos nossos).

Didi-Huberman conclui que toda forma visível já traz o “conteúdo conceitual” de um objeto ou de um acontecimento e todo objeto, todo fenômeno visível já traz sua consequência interpretativa (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 135) e recorre a Ernst Cassirer que nos mostrou que o símbolo não é dado a conhecer como um objeto isolável – um

²⁵ Panofsky, “Contribution au problème de la description d’oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l’interprétation de leur contenu”, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris: Minuit, 1975. p. 235-255 (citação à p. 236-237). Referindo-se às duas últimas linhas da citação, Didi-Huberman menciona: “São sem dúvida as categorias ‘formais’ de H. Wölfflin que são aqui primeiramente visadas”.

caroço que se extrai do fruto –, um arquétipo ou uma entidade autônoma qualquer, mas sim como a colocação em jogo de um paradigma que só existe porque funciona dialeticamente entre sujeitos e objetos (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 172).

Em síntese, podemos dizer que buscamos, nesta seção, discutir brevemente o anacronismo porque “Assim como o presente é contestado, o passado também o será” e também como fator preponderante para indicar que “[...] a arte do passado é constantemente remodelada em termos dos interesses do presente” (FER, 1998a, p. 46); pela capacidade que esse fator representa de poder interferir sobremaneira nas interpretações dos fenômenos e no processo mesmo de ressignificação; pela constatação de que “[...] a interpretação, embora esteja sempre em ação, sempre será problemática – ainda mais em face da complexidade de se fazer, e olhar, a arte, na medida em que essas atividades têm lugar no mundo” (FER, 1998a, p. 21), além do que está “[...] na natureza da arte levantar problemas de interpretação, e esses problemas sempre serão objeto de controvérsia” (FER, 1998, p. 21).

A ressignificação como recurso interpretativo e de representação e, conseqüentemente, na modalidade de procedimento teórico-operatório, pode ser observada em muitos contextos, inclusive no Brasil, tal qual a prática artística neoconcreta na segunda metade do século 20, que transformou objetos em *não objetos*²⁶ e, com isso, protagonizou uma artesanaria ao contrário, ou seja, objetos que não se encaixavam em categorizações como *artesanais*, *decorativos*, *exóticos*, *fantasiosos*, ou *de mau gosto*, mas guardavam estreita relação com o popular, observado, particularmente, nas ressignificações de elementos da cultura popular que os artistas utilizavam e na quebra de hierarquias entre o terreno da produção artística e o da vida ordinária, tais como na arquitetura das favelas e na estética do samba e das festas de rua (MIDDLEJ, 2012, p. 1381), cujos vínculos encontram-se, principalmente, nas obras de Hélio Oiticica, caracterizadas por forte carga simbólica e de marcos sentimentais.²⁷

Estimulador de experiências desestetizadoras que buscaram a eliminação de formalismos, Oiticica atuou com seus parangolés no que Celso Favaretto denominou de *operações transobjetivantes*, pois não eram nem obras, nem objetos, e sim eventos, onde

²⁶ *Não objeto* é um conceito criado por Ferreira Gullar, em seu texto *Teoria do não-objeto* (1959), para caracterizar e diferenciar as obras tridimensionais neoconcretas das do Concretismo: “O não-objeto não é uma representação mas uma apresentação” (GULLAR, 1999, p. 296).

²⁷ Como em *Ninhos*, de 1970, bem como perdas e ausências (como no bólido-caixa 18 *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1966) e mesmo frustrações e fé (como na bandeira *Seja marginal, seja herói*, de 1968) (MIDDLEJ, 2012, p. 1381). As ressignificações de elementos da cultura popular tornaram-se constantes na arte do Brasil a partir do Modernismo e da Semana de Arte Moderna de 1922.

materiais apropriados eram usados na estrutura dos parangolés (FAVARETTO, 1999, p. 83) e dos bólides, mas de maneira distinta de Marcel Duchamp, pois enquanto neste a busca era a de um objeto industrializado o mais anódino possível, sem interesse estético (onde não se pudesse ver ou buscar beleza), em Oiticica “[...] a apropriação era comandada por uma ‘idéia estética’, de modo que a eleição de um objeto já visava à sua ‘estrutura implícita’, às virtualidades de corporificação, luminosidade e ludismo” (FAVARETTO, 1999, p. 87), ou seja, não se restringia à mera desfuncionalização ou desestetização de objetos reais.

Falamos até o momento de objetos do mundo físico adaptados às obras artísticas e não de apropriações de imagens da história da arte, o real foco desta pesquisa. Mas Hélio Oiticica promoveu algumas experimentações, tendo a apropriação de imagens como mote, na forma de homenagens a artistas que ele admirava e promovia em seus bólides e, mais efetivamente, na citação que promoveu à pintura *Interior de café (Café noturno)*, de 1888, de Vincent van Gogh (Figura 61). Trata-se de *Mesa de bilhar, d’après O café noturno de Van Gogh* (Figura 60), de 1966, que Oiticica armou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na exposição *Opinião 66* (FAVARETTO, 1999, p. 88). Constituíam-se de um ambiente com uma parede vermelha (alusão de maior evidência à pintura de Van Gogh) e uma preta, iluminação direcionada, uma mesa de bilhar (verdadeira), além de tacos, bolas e a evidente interação dos visitantes da exposição que efetivamente podiam “usar” a obra e anotar os pontos obtidos na lousa de giz pendurada na parede.

Figura 60 - Hélio Oiticica. *Mesa de bilhar, d’après O café noturno de Van Gogh*, 1966 (reconstrução 1999).

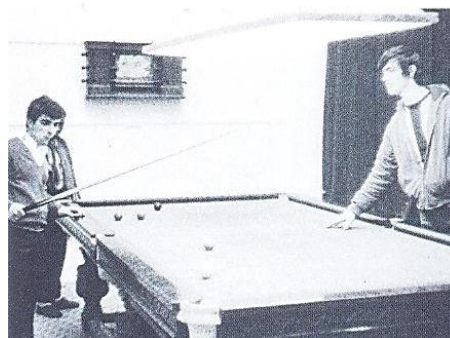
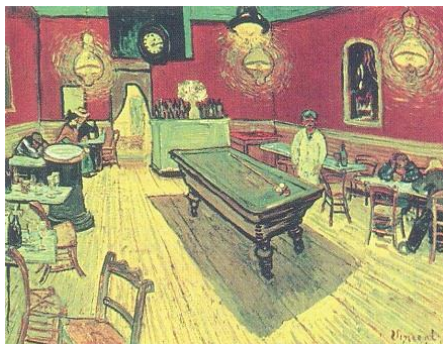


Ambiente com mesa de bilhar, aproximadamente 56m².

Foto de Vicente de Mello/Itaú Cultural.

Fonte: Bousso (1999, p. 82).

Figura 61 - Vincent van Gogh. Interior de café (Café noturno), 1888 (à esq.) e Hélio Oiticica. Mesa de bilhar, d'après O café noturno de Van Gogh, 1966 (à dir.).



À esq.: Vincent van Gogh, óleo sobre tela, 70 x 89 cm. Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, EUA.
 À dir.: Hélio Oiticica, foto do catálogo Hélio Oiticica: John Goldblat.
 Foto de Romulo Fialdini. **Fonte:** Bousso (1999, p. 83).

Hélio Oiticica concebeu essa obra a partir de uma observação do crítico de arte Mario Pedrosa, em comentário feito acerca dos núcleos e bólides do artista, os quais

[...] associou as sensações de cor dos *núcleos* e *bólides* ao clima do quadro *O Café Noturno*, de Van Gogh, em que aparece um bilhar, [e por meio do qual] Oiticica constrói um ambiente que recria o clima do quadro através das cores (mesa verde, uma parede vermelha e outra preta, as camisas coloridas dos jogadores). O processo de apropriação do jogo de bilhar está marcado pela descoberta do “sentido profundo do jogo” na “construção do jogo de sinuca” (FAVARETTO, 1999, p. 88. Grifos do autor).

Por meio dessa referência ao ambiente de uma pintura, Hélio Oiticica ressemantiza a espacialização do quadro vangoguiano, transpondo-o da bidimensionalidade e estaticidade ao espaço real e à ação, ressignificando o tema da pintura em termos de concessão de vida e mesmo a noção de imprevisibilidade, já que a obra oiticicana media a colaboração de pessoas diversas, vinculando arte e vida.

Essas vinculações de obras entre artistas diferentes, tal como essa improvável colaboração de ideias e formas entre Van Gogh e Oiticica, são mais comuns do que a literatura artística registra, sendo que os mais destacados artistas da história da arte são os maiores estimuladores de criadores posteriores a estabelecerem diálogos com suas obras, ressignificando-as com interpretações exógenas e preocupações muito distintas das encontradas nos artistas em que se basearam. E naquele elenco de artistas, Leonardo da Vinci, Botticelli, Michelangelo, Rafael, Dürer, Caravaggio, Rubens, Murillo, Velásquez, Goya, Rembrandt, Manet, Monet, Van Gogh, Picasso e Duchamp estão entre os mais citados.

O contexto brasileiro é particularmente rico nesses tipos de interpretações e se tomarmos Leonardo da Vinci como referência, então, as interpretações de artistas brasileiros chegam a ser praticamente incontáveis.

Assim, as inúmeras reproduções em mídias de comunicação de massa, bem como as apropriações de imagens da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci em obras artísticas, têm contribuído para o fortalecimento da percepção de que há décadas tem sido encarada menos como uma pintura e mais como símbolo nacional da cultura da França. O fetichismo ilusionista da pintura é evidenciado em inúmeras ressignificações, como vista no goiano Siron Franco (1947) e em Nelson Leirner.

Enquanto as alterações nos sorrisos das Monas Lisas são em geral as mais evidentes modificações infligidas ao enigmático traço expressivo leonardiano da Gioconda, Siron Franco em *Mona Lisa chorando* (Figura 63) parece aludir a um ato de terrorismo praticado em Paris por extremistas do estado islâmico, ocasião na qual a opinião pública se manifestou de maneiras variadas, tendo sido esta a escolhida pelo artista.²⁸

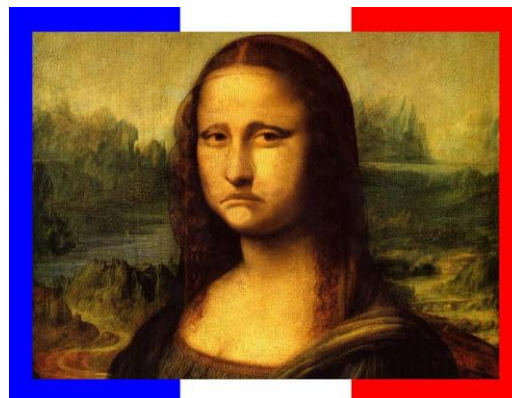
Figura 62 - Siron Franco.
[*Mona Lisa*], 1982.



Montagem sobre reprodução
fotográfica, 24 x 30 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 63 - Siron Franco.
[*Mona Lisa chorando*, 2015].



Técnica e dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

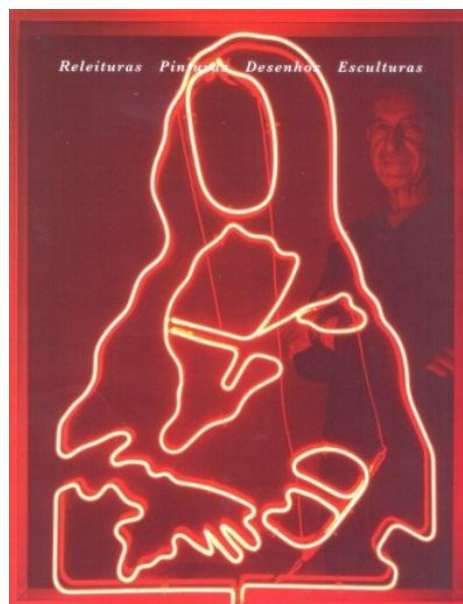
²⁸ Uma postagem da jornalista Lu Lacerda no Portal IG na Internet, em 15/11/2015, de título *Luto por Paris: Siron faz a Mona Lisa chorar*, reproduz o que parece ser uma colagem do artista. O texto alude a um ato de terrorismo em Paris, todavia, não deixa claro a vinculação da obra de Siron Franco ao fato.

Figura 64 - Nelson Leirner. Instalação *La Gioconda* (detalhe), 1999.



Detalhe de instalação constituída de 38 trabalhos baseados na *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e apresentada na 48ª Bienal de Veneza. Dimensões variáveis. **Fonte:** Leirner (2000).

Figura 65 - Newton Mesquita. *Releitura*, 1979.



Madeira, fórmica, acrílico e neon, 189 x 80,5 x 20 cm. Reprodução da obra na folha de rosto do livro *Newton Mesquita: releituras, pinturas, desenhos, esculturas*, com o reflexo da imagem do artista. Foto de Pedro Dimitrow. **Fonte:** Mesquita (2012, p. 1).

Já o paulistano Newton Mesquita (1949) trata o tema pela interpretação da aura da imagem, literalmente transformada em luz neon (Figura 65), reforçando a vinculação com a linguagem da *pop art* explorada pelo artista. A simplificação é extrema, feita por linhas que são, ao mesmo tempo, a lâmpada neon, porém, sem dificultar o reconhecimento da estrutura da *Mona Lisa*, por ser um massificado símbolo da cultura visual ocidental e fartamente explorada, tanto pela indústria de massa, quanto por artistas de diversas gerações, como se observa em Nelson Leirner (Figura 64) que busca ressignificar a massificada imagem da Gioconda. Quanto a Newton Mesquita, ele trabalha muito frequentemente com imagens de artistas e obras icônicas da história da arte, notadamente baseadas em Manet e em Monet.

Nesta pesquisa, e em função do explanado, nosso entendimento é o de *ressignificação* não ser apenas sinônimo de *apropriação de imagens* – já que ressignificar implica em ressemantizar um dado existente –, mas também um significativo recurso interpretativo e de representação disponível aos artistas. O processo de ressignificação não se conclui ao término da obra pelo artista, ou seja, não é exclusivo do artista, pois sua completude se dá no momento do consumo ou da recepção pelo fruidor, ocasião em que o significado se produz. Esse significado, todavia, não é fixo, nem intrínseco, pois, como mencionado por Tamar Garb (1998a, p. 257), muda com a época e o lugar e implica em que a noção de observar ou ver seja um processo afetado por circunstâncias históricas e não um processo natural, sem gênero ou universal.

Dado a isso, na prática, a apropriação de imagens pode ser entendida como um processo de análise que reflete uma postura crítica e não mero retorno gratuito ao passado; essa conexão entre tempos históricos distintos espelha um problema inerente a todo o fenômeno da apropriação, que é o anacronismo, com o qual se deve lidar, já que, diante da imagem contemporânea, o passado não cessa de se reconfigurar porque ela – a imagem – é pensada numa construção de memória. Esse processo de análise passa, também, por processos de leitura de obras visuais que demandam abordagens metodológicas auxiliares, interdisciplinares e que, ao mesmo tempo, potencializam suas complexidades, sendo, para tanto, imprescindível a compreensão das relações existentes entre imagem e história da arte, assunto enfocado no próximo capítulo.