

APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NAS ARTES VISUAIS

APPROPRIATION OF IMAGES IN VISUAL ARTS

Dilson Rodrigues Midlej / UFBA

RESUMO

O artigo discute a aproximação entre apropriação de imagem e exercício colaborativo entre artistas, num fenômeno em que avultam diversas problematizações. Contrapõe informações obtidas em doutoramento na linha de história e teoria da arte, mediante uso dos métodos Análise e Síntese, Analítico Comparativo e Histórico, e confronta os juízos de valor que encaram a apropriação de imagem como falta de capacidade manual e técnica do artista contemporâneo. Discute a artisticidade do ato apropriativo e faz considerações acerca da produção de Elaine Sturtevant, Mary Cassat e dos brasileiros Rodrigo Andrade, Ranchinho, Marilá Dardot e Billy de Oliveira. Conclui que muitas apropriações de imagem apresentam alto grau de concepção e de soluções técnicas que em nada ficam a dever, em termos comparativos, às obras modernistas ou de séculos anteriores.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação de imagem; arte no Brasil; arte na Bahia.

ABSTRACT

The article discusses the approximation between image appropriation and collaborative exercise among artists, in a phenomenon in which many problematizations arise. It contrasts information obtained in a doctoral degree in the history and art theory line, where Analysis and Synthesis, Comparative and Historical Analytical methods were used and confronts value judgments that regard the appropriation of image as a lack of manual and technical capacity of the contemporary artist. It discusses the artisticity of the appropriate act and makes considerations about the production of Elaine Sturtevant, Mary Cassat and the Brazilians Rodrigo Andrade, Ranchinho, Marilá Dardot and Billy de Oliveira as well. It concludes that many appropriations of image have a high degree of conception and technical solutions that are not due, in comparative terms, to modernist works or of previous centuries.

KEYWORDS: Image appropriation; art in Brazil; art in Bahia.

A apropriação de imagens é um procedimento operacional constituído por vinculações de propostas artísticas a imagens ou conteúdos de obras de arte de outros períodos históricos e se constitui num fenômeno que, a nosso ver, pode ser entendido como uma aproximação entre apropriação e exercício colaborativo entre artistas. Justamente por isto, apresenta aspectos muito particulares na relação artista e criação. Essa colaboração que aparentemente configura modos de fazer em conjunto, tanto pode ser autorizada pelo artista precedente, ou não. Em ambos os casos, avultam problematizações de aspectos identitários e de individualidades nesses modos de fazer em conjunto que dificilmente são conciliadas na obra recente que se vale de imagens-fonte apropriadas.

Pelo fato de a apropriação de imagem independer de autorização do artista anterior (cuja obra ou parte dela foi apropriada por outrem), uma grande liberdade é possibilitada ao artista atual que utilize a apropriação. Isso é referendado por muitos autores, dentre os quais Teixeira Coelho, ao salientar em prol do entendimento do apropriação ser este “[...] um dos traços salientes da arte contemporânea” (COELHO, 2006, p. 232) e que o Pós-modernismo consagrou esse princípio operativo na expressão que *tudo é bom* e tudo serve como motivo da arte.¹

Teixeira Coelho (2011, p. 98) enuncia a possibilidade de que a *apropriação* seja percebida *como um processo de análise* e que semelhantemente aos procedimentos que caracterizam o Pós-modernismo, 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.

Essa prática apropriativa implica muitas questões relativas à propriedade intelectual e à autoria, assim como à discussão da pertinência da originalidade e, mesmo, de aspectos identitários, já que as características expressivas de um artista manifestam-se nas formas, composições e recursos plásticos utilizados, elementos estes presentes e mantidos na imagem apropriada, seja ela um fragmento ou sua totalidade. É sobre isso e as possibilidades colaborativas entre artistas de períodos históricos diferentes, ou mesmo contemporâneos entre si, que trata este artigo, o qual se vale de dados oriundos de investigação recém-desenvolvida por meio de pesquisa de doutorado.² O enfoque do presente artigo e as informações aqui

contidas resultam de uma combinação dos métodos Análise e Síntese, e Analítico Comparativo, utilizados na pesquisa, sendo o primeiro aplicado na identificação e análise dos dados coletados, enquanto que o segundo permitiu a análise na verificação das semelhanças e diferenças dos elementos formais, temáticos ou de tendências nas obras dos artistas, em contraposição às fontes iconográficas às quais estariam associadas. Adicional a isso, conhecimentos advindos do método Histórico também foram adotados, principalmente no sentido do entendimento dos contextos sociopolíticos e culturais em que se realizaram as produções artísticas nos seus dois períodos históricos: passado e atual, considerando o repertório de conhecimento da história da arte, tanto em nível imagético, quanto do contexto sócio-histórico.

Os deslocamentos físicos e simbólicos proporcionados pela apropriação de imagem têm antecedentes na história da arte contemporânea. Contudo, esses deslocamentos continuam a causar estranheza ao grande público, às vezes pelo fato de ele não reconhecer os elementos anteriores (criados por outro artista) presentes em obra artística atual ou, se as reconhece, vinculá-las a juízos de valor que na maioria dos casos se configura no senso comum como falta de capacidade manual e técnica de criação de formas próprias.

Ao explicar sobre as imagens de segunda ou terceira geração³ produzidas por artistas contemporâneos, Aracy Amaral (2006, p. 312) questiona se “[...] não serão indicativas da ausência ou da dificuldade de motivação para a criação de formas?”. A autora alude aos “[...] artistas que rejeitaram os ensinamentos acadêmicos como obsoletos” e que “[...] buscam, novamente, em obras de séculos passados, e mesmo do início do século XX, um recurso para sua expressão visual ou comentário sensível” (AMARAL, 2006, p. 313).

Externando preocupação com “[...] o artista cada dia mais ensimesmado, entretido em seu próprio monólogo”, pondera serem estas “[...] indagações que nos fazemos diante da apropriação de imagens ou da ação do artista em interferências ou incorporação de elementos ao imaginário já existente a partir de outros” (AMARAL, 2006, p. 313), sendo esta uma realidade percebida não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental, para, então, acrescentar:

A História da Arte é pródiga em fontes para esses artistas, que recorrem tanto à arte clássica, renascentista ou mesmo barroca, como aos mestres da arte moderna e à fotografia, publicidade e indústria. Esta última, através dos objetos projetados e produzidos, torna-se um fértil manancial de inspiração.

Assim, podemos constatar que artistas que rejeitaram os ensinamentos acadêmicos como obsoletos há poucas décadas atrás, buscam, novamente, em obras de séculos passados, e mesmo do início do século XX, um recurso para sua expressão visual ou comentário sensível através de instalações.

Há contradições e mesmo paradoxos nessa recorrência à imagética já produzida por outros. Se Marcel Duchamp já recorria a Leonardo da Vinci, em sua famosa intervenção na *Mona Lisa*, Picasso trabalharia em inúmeras versões de obras de outros artistas, seja no *Fuzilamento* (1814), de Francisco de Goya, para *Guernica* (1937), seja em *As meninas* (1656), de Diego Velásquez, para mencionar dois dos mais célebres citacionistas do século XX (AMARAL, 2006, p. 313).

Maria de Fátima Morethy Couto (2007, p. 64), ao comentar a história da arte após a crise do Modernismo, em relação ao Brasil, escreve que a citação e a referência ao passado são vistas como pastiches resultantes da falta de imaginação, na medida em que público e crítica começaram a valorizar referências culturais estritamente subjetivas.

Outro aspecto preponderante ainda em relação aos fatores envolvidos nos deslocamentos de imagens que continuam a causar estranheza ao grande público é a dificuldade pela qual este percebe e valoriza a artisticidade do ato apropriativo de imagem no seu novo contexto de utilização. Trata-se de uma situação também presente em outras artes, como ocorre exemplarmente com Jorge Luís Borges na literatura, em seu conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, do livro *Ficciones* (de 1944, publicado no Brasil em 1970), em que o “autor” Pierre Menard (na realidade, um personagem de Borges) reproduz integralmente algumas páginas da consagrada obra de Miguel de Cervantes (COMPAGNON, 1996, p. 42). César Paladion, outro herói de Borges — dessa vez em parceria com Adolfo Bioy Casares —, vai mais longe e “publica”, com seu nome, livros inteiros (COMPAGNON, 1996, p. 153-154) de outros conhecidos autores: Goethe (*Egmont*), Rousseau (*Émile*), Conan Doyle (*The hound of the Baskervilles*) e até em latim, com Cícero (*De divinatione*).

Não parece haver dúvidas quanto à constatação de que um trabalho que apresente apropriação de imagens traz, evidenciada no próprio âmbito da sua plasticidade, a colaboração de outrem ou entre artistas. A evidência pode ser percebida na forma (equilíbrio, configuração, uso da linha e texturas, desenvolvimento) e no reconhecimento de elementos composicionais (orientações e direções espaciais, diferenciação de superfícies, luz, cor – harmonias, predomínios de tonalidades – e proporções). Assim, a posição singular de um sujeito falante enquanto autor é devedora das articulações que realiza a partir de material precedente, existente e produzido por outros artistas (recursos apropriados), ao qual se acresce a contribuição do artista atual (o articulador apropriador).

Essa contribuição do articulador apropriador materializa a inclusão de um elemento exterior ao processo engajado de sua produção, e ao assim fazê-lo, coloca em prática sua autonomia de escolha. Sérgio Ferro (2015, p. 202), ao explicar sobre a arte incorporar “[...] em si mesma o conflito que traduz no seu material e na sua aplicação” e ao caracterizar que “[...] a arte é trabalho não subordinado”, aponta que a “[...] rejeição à subordinação obriga o artista a não adotar passivamente, e repetir, algum achado seu ou de outro” o que implica que “Teria, pelo menos, que reelaborá-lo” (FERRO, 2015, p. 203). Essa reelaboração é igualmente observada no fenômeno de apropriação de imagem, mesmo quando não se distingue claramente entre a obra-fonte e a obra-apropriadora.

Não precisa haver concordância ou permissão do artista anterior para que o procedimento apropriacionista ocorra. Não há controle do artista anterior, mesmo nos casos em que esteja vivo e seja contemporâneo do agente apropriador, como foi o caso da norte-americana Elaine Sturtevant (1924?-2014) nos anos 1960 com a recriação das aparências dos trabalhos de Claes Oldenburg e de outros artistas seus contemporâneos e já bastante conhecidos à época, tais como Andy Warhol, George Segal, Jasper Johns e Robert Rauschenberg (HEARTNEY, 2014, p. 136), bem como artistas representados pelo *marchand* Leo Castelli como Marcel Duchamp e Joseph Beuys (HEARTNEY, 2014, p. 138). Sturtevant expôs individualmente em 1965 e 1967. Esta última, ocorrida na região do East Village de Nova York, por exemplo, recriava as aparências dos trabalhos de Claes Oldenburg, concebidos seis anos antes, em seu espaço *The store*. Por esse motivo, Eleanor Heartney (2014, p. 140) denominou-a a mãe da arte apropriada, pois sua atuação — revivida nos anos

1980 — foi precursora dos procedimentos apropriativos que caracterizaram trabalhos de jovens artistas pós-modernistas, tais como Sherrie Levine, Mike Bidlo e Richard Prince.

A própria Sturtevant sempre declarou que o que ela queria era principalmente observar as reações dos artistas em relação às suas obras apropriadas (DRESSEN, 2010, p. 18). Não nos cabe, aqui, tecer julgamento acerca dessa declaração, tanto pelo fato de não podermos reduzir suas impressões, simplificação e descontextualização dessa afirmação, quanto por acreditarmos não caber aos artistas justificar ou explicar seus trabalhos, ainda que muitos o façam. Conquanto, seria pedir que além de artista fosse também um crítico ou teórico propenso a nos convencer da pertinência e relevância de seus trabalhos.



Figura 1 - Auguste Renoir (1841-1919)
La première sortie [A primeira saída], 1876
 Óleo sobre tela, 64 x 50 cm
 National Gallery, Londres
 Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/mbell1975/6133845797/>>
 Acesso em: 17 ago. 2016

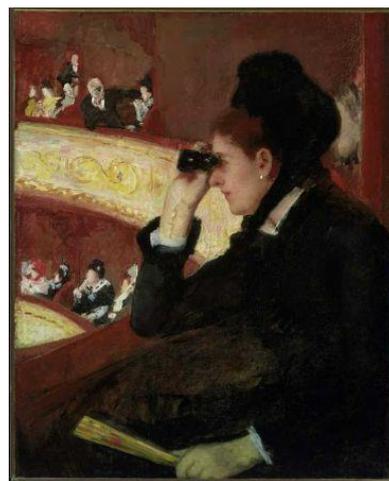


Figura 2 - Mary Cassatt (1844-1926)
Mulher de preto na Ópera, 1879
 Óleo sobre tela, 80 x 65 cm
 Museum of Fine Arts, Boston
 Fonte: GARB, 1998, p. 265

No contexto da história da arte ocidental, Mary Cassatt (Figura 2) protagonizou explorar o tema da ópera⁴ e se apropriar da composição de *La première sortie [A primeira saída]*, de 1876, pintura de seu contemporâneo Auguste Renoir (Figura 1):

Que uma artista copiasse o trabalho de um colega demonstra a sua tentativa de chegar a um acordo com o gênero tal como era articulado na época. Era muito comum que os artistas fizessem

cópias dos trabalhos dos “velhos mestres” que admiravam, mas não tão comum copiar o trabalho de artistas contemporâneos. Fazer isso implicava uma imitação das mais atrevidas, neste caso a imitação de um mundo tal como era visto por um homem que pintava mulheres. Cassatt coloca-se temporariamente na pele de um artista (GARB, 1998, p. 262).

No contexto brasileiro, o paulistano Rodrigo Andrade explora, de maneira igualmente desconcertante, essa possibilidade apropriacionista de imagens como exercício colaborativo entre artistas que vivem no mesmo período, com as “réplicas” de pinturas de Ranchinho, artista *naïf* brasileiro pelo qual Rodrigo Andrade nutre grande admiração (Figuras 3 e 4).

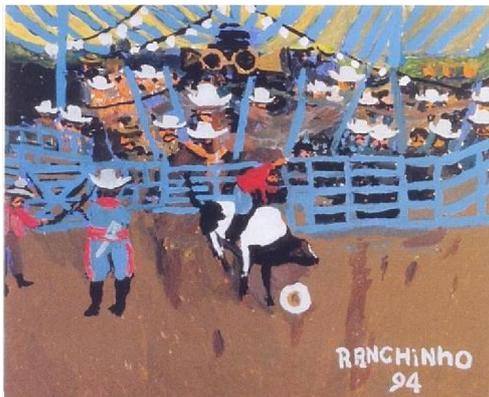


Figura 3 - Ranchinho (1923-2003)
Rodeio, 1994
 Óleo sobre tela, 60 x 73 cm
 Fonte: <http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/catalogook.pdf>
 Acesso em: 1 jul. 2016

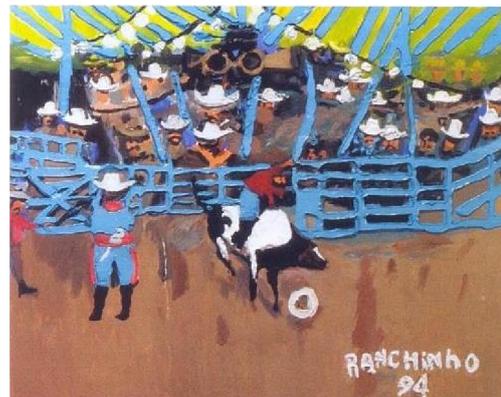


Figura 4 - Rodrigo Andrade (1962)
*Versão sobre obra de Ranchinho
 "Rodeio"*, 1994-2012
 Óleo sobre tela sobre MDF, 60 x 73 cm
 Fonte: <http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/catalogook.pdf>
 Acesso em: 1 jul. 2016

Rodrigo Andrade se refere às suas pinturas baseadas em Ranchinho como “réplicas” e em declaração por ocasião da mostra *Jogo dos sete erros: Ranchinho e Rodrigo Andrade: 10 pinturas e 10 versões*, ocorrida na Galeria Estação, em São Paulo, em 2012, onde suas réplicas figuravam lado a lado com os originais de Ranchinho, assim se justificou em texto de sua autoria, no catálogo da exposição:

Chamo essas minhas versões de réplicas por serem diferentes, por exemplo, das famosas versões de Picasso para pinturas de Manet ou Velázquez, onde a evidente subversão das pinturas originais era dada de saída. No meu caso, procurei manter um caráter de imitação, de tal forma que de longe elas parecessem idênticas às

originais e a diferenciação fosse percebida apenas de perto, procurando assim surpreender o espectador e criar diferentes níveis de relação com as originais. Aqui, a presença do par – a pintura original e a réplica, lado a lado – é fundamental. Só assim é possível ver quanto são parecidas e quanto são diferentes. Esse é o jogo.

O processo me colocou numa posição incomum, a de imitar o modo de pintar de outro artista, no caso, a maneira rápida, ansiosa, de um só fôlego como Ranchinho pintava. Usei pincéis redondos, como os que ele usava, geralmente maiores e mais estropiados do que os detalhes pediam. E tentei manter a mesma rapidez, o que para mim é algo natural, uma vez que eu mesmo também tenho certa urgência semelhante. É curioso ter de usar toda minha destreza para imitar uma gestualidade canhestra. E, ao pintar “do mesmo jeito” que ele, de certa maneira entrei na sua mente agitada, o que me abriu um espaço psicológico esquisito e interessante (GALERIA..., 2012, p. 12-13).

Essas pinturas baseadas em quadros de Ranchinho radicalizam o que aqui evidenciamos tratar-se de exercício colaborativo entre artistas e, assim como também observado em Sturtevant (já que criava obras visualmente semelhantes aos dos seus contemporâneos), caracteriza-se como produção homóloga, ou seja, como produção equivalente e correspondente, embora mais ou menos diversa, pois se trata de dois artistas distintos. Ao mesmo tempo, essas pinturas demonstram as possibilidades que podem se desdobrar a partir de obras existentes, tais como os métodos técnicos aplicados, os quais podem garantir resultados semelhantes em termos de aparência final da pintura e, ao mesmo tempo, diferenciar os dois autores, já que a réplica é tratada com um empastamento e uma valorização da matéria inexistente no original de Ranchinho.

E se Ranchinho tem um quê de um “Van Gogh de Assis” – uma voracidade ao apreender a realidade, uma necessidade psíquica profunda e urgente de fixá-la em formas e cores –, minhas réplicas incorporam às suas pinturas algo que há em Van Gogh e que não em Ranchinho: a materialidade. Nesse jogo, tive a satisfação de criar espaços, fragmentos e volumes nas pinturas planas e plenas de Ranchinho. E se suas pinturas o “salvam”, ao menos parcialmente, de sua loucura, tornando-a serena e harmônica, as minhas versões as “enlouquecem” de novo, fechando um ciclo, por assim dizer, que vai da sua psicose à minha psicodelia (GALERIA..., 2012, p. 12-13).

E assim comenta seu procedimento técnico:

Imaginei-as do mesmo tamanho, tão idênticas quanto possível, diferenciando-se apenas pelo uso do meu “método”, ou seja,

primeiramente desenhando sobre uma projeção fotográfica na tela, depois fazendo a pintura propriamente dita sobre as marcações do desenho, e por fim aplicando uma grossa camada de tinta em algumas áreas definidas pelos recortes numa máscara ou estêncil. E assim foi feito (GALERIA..., 2012, p. 11).

Poder-se-ia objetar tratar-se essa abordagem de Rodrigo Andrade de plágio. Contudo, isso parece não se aplicar, se considerarmos plágio como o empréstimo literal de uma obra que não é mencionada (não é identificada) ao fruidor e que, por meio dessa estratégia, Rodrigo Andrade se passasse por autor de obra que é de outro, no caso Ranchinho. Como Rodrigo Andrade estabelece, como proposta, a exibição das duas pinturas concomitantemente, uma ao lado da outra, não poderíamos tomar sua pintura calcada em Ranchinho como plágio e sim como exercício colaborativo entre artistas, pois a autoria da obra-base apropriada não é apenas mostrada, como também é mantida em sua integridade visual, diferenciada apenas por procedimentos técnicos aplicados. O artista paulistano não nega a precedência pictórica de Ranchinho. Ao contrário, ele destaca a autoridade do pintor *naïf* e a ela acresce sua homenagem, tributo esse que atinge seu ápice justamente na exibição concomitante das pinturas dos dois.

Ao exercício colaborativo entre artistas praticados por Sturtevant e por Rodrigo Andrade, podemos acrescentar a coleção Duda Miranda, constituída de 34 obras. Isso porque essa coleção é composta por reproduções de obras de artistas internacionais contemporâneos, tais como Joseph Beuys, Yves Klein, Dan Flavin, Robert Smithson, Felix Gonzalez-Torres e Olafur Eliasson, e pelos artistas brasileiros Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Artur Barrio, Carlos Zílio, Arthur Bispo do Rosário, Marepe, Rivane Neuenschwander e Lia Chaia. De Marepe, por exemplo, é reproduzida a sequência fotográfica de *Doce céu de Santo Antonio*, 2001 (Figura 5), que na “versão” da coleção Duda Miranda é a artista mineira Marilá Dardot (1973) que aparece em silhueta recortada pela contraluz do sol, segurando e comendo pedaços de algodão-doce, aludindo à sequência fotográfica da *performance* na qual Marepe aparece poeticamente “comendo nuvens”. Assim, a obra-origem de Marepe, denominada *Doce céu de Santo Antonio*, cede lugar, na coleção Duda Miranda, à versão de Marilá Dardot, intitulada *Doce céu de Belo Horizonte* (2006).



Figura 5 - Marepe (1970)
Doce céu de Santo Antonio - Série B, 2001
 Fotografia, 22,5 x 78 cm. Edição de 5, mais 5 P.A.
 Foto de Marcondes Dourado
 Fonte: HOLZWARTH, 2007, p. 58-59

Marilá Dardot adapta a criação marepiana (e as dos demais artistas daquela coleção) ao contexto afetivo de sua cidade, onde vive, e por meio daquele conjunto, juntamente com a participação do artista mineiro, natural de Tiradentes e que vive no Rio de Janeiro, Matheus Rocha Pitta (1980), põe em discussão questões sobre autenticidade, criatividade, colaboratividade e valor do objeto de arte, situação tornada extrema quando se percebe que nem mesmo o colecionador é "autêntico" no sentido de ter existência física própria, já que ele é uma criação dos artistas, ou seja, não é um ser humano de carne e osso.⁵

A dupla de artistas assim se justifica: "Não queremos enganar ninguém. Duda não está inserido no mercado", diz. "Não é um trabalho meu nem do Matheus, por isso criamos um terceiro. Para a gente, ele existe. Foi uma estratégia minha, mas não apresento como meu trabalho" (LOUREIRO, 2006) e alega que "Duda oferece várias pistas de que não é uma pessoa real", o que faz com que a coleção evoque um clima farsesco. Outra justificativa se encontraria, também, nos vínculos entre as artes visuais e procedimentos literários, frequentes na produção de Marilá, funcionando como licença poética na reflexão entre uma peça original, sua réplica e a construção da identidade ficcional: "A obra que Duda refaz reclama o valor de uso e questiona o valor de troca da obra de arte", explica a artista (LOUREIRO, 2006).

No contexto da arte na Bahia é incomum esse tipo de abordagem homóloga de obras e, em geral, quando ocorre, destina-se a fins pedagógicos de aprendizagem. É neste âmbito, baseado em uma reprodução em revista, que o escultor e pintor Billy de Oliveira (Ubirajara Oliveira da Cruz, 1965), nascido em Salvador e residente em Cachoeira, reproduziu a famosa *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. A versão de Billy de

MIDDLEJ, Dilson. Apropriação de imagens nas Artes Visuais, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.14-27.

Oliveira (Figura 6) serviu para familiarizar o artista com a inédita anatomia humana, a qual seria reutilizada por ele em outras obras de sua autoria, de criação livre, a exemplo de *Namoro* (Figura 7), conforme dados levantados por Lucas Silva⁶ (MIDDLEJ, 2016, p. 26).

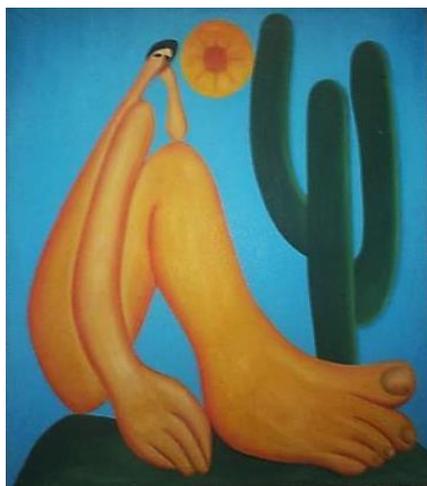


Figura 6 - Billy de Oliveira (1965)
 Reprodução de "Abaporu", 2005
 Óleo sobre tela, 110,5 x 97,5 cm
 Fonte: Acervo do artista. Cachoeira, Bahia



Figura 7 - Billy de Oliveira (1965)
Namoro, 2006
 Óleo sobre tela, 96 x 56 cm.
 Fonte: Acervo do artista. Cachoeira, Bahia

Uma das mais injustas acusações formuladas aos artistas apropriacionistas é a de ser a apropriação de imagem apenas um recurso operacional que esconde ou disfarça uma suposta incapacidade criativa do artista contemporâneo. Se entendermos *criatividade* e *originalidade* como questões vinculadas a pressupostos modernistas (como postuladas por muitos teóricos), entenderemos que no contexto pós-moderno esses valores perdem relevância e, isto aceito, explicariam que a apropriação não poderia ser fruto de incapacidade criativa do artista. Pelo contrário, muitos trabalhos que se valem de apropriações apresentam complexidades que atestam seu alto grau de concepção e de soluções técnicas que em nada ficam a dever, em termos comparativos, às obras modernistas ou de séculos anteriores. Basta pensarmos em Waltercio Caldas (com *Espelho para Velásquez*), em Daniel Senise (com *Eva* e *O sol me ensinou que a história não é tão importante*), em Gustavo von Ha (com a série *Não pintura*, calcada em artistas neoconcretos brasileiros) ou então em Vauluizo Bezerra (com a instalação *Trajetos*, exibida em 2010, no Museu de Arte Moderna da Bahia), para mencionar exemplificações no Brasil de trabalhos de sofisticadas concepções e realizações.

MIDDLEJ, Dilson. Apropriação de imagens nas Artes Visuais, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.14-27.

Essa sofisticação processual é igualmente notada no labor criativo de Rodrigo Andrade, nas obras que elaborou em coautoria com Ranchinho. O trabalho de Rodrigo Andrade termina por destacar os valores plásticos e dar visibilidade à obra de Ranchinho, ao propor a exibição, lado a lado, das pinturas dos dois artistas.

As relações entre as obras que se valem de apropriação de imagem e o campo artístico leva-nos a concluir que elas privilegiam coautorias ou coparticipações de outros artistas, independentemente de época ou consentimento.

Essas coautorias e coparticipações de artistas de outros tempos históricos possibilitam ainda concluir ser a apropriação de imagem um fenômeno transcultural, se entendermos que atravessar uma fronteira temporal implica a mesma operação de travessia de uma fronteira cultural. Não fosse assim, como explicar o interesse que obras de artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Caravaggio, Rubens, Velásquez, Courbet, Manet, Monet e tantos outros exercem sobre as gerações posteriores? Ou o interesse de Picasso por Velásquez, El Greco, pela escultura ibérica e pela tradição greco-romana? Ou de Matisse com a influência da arte africana e, principalmente, de autocitações de suas próprias esculturas representadas em várias de suas pinturas, eliminando, mediante esse artifício da autocitação, o antagonismo existente entre os meios *escultura* e *pintura*? Ou como justificar incontáveis recriações de obras como *As meninas*, de Velásquez, produzidas na Europa por Picasso e tantos outros artistas; no Brasil por Waltercio Caldas, Nelson Leirner e Siron Franco, dentre outros; e, na Bahia, por Murilo e Anderson Santos?

As questões em relação à miríade de problematizações postas em evidência pela apropriação de imagens da história da arte continuam em aberto e assim permanecerão enquanto houver criações artísticas movidas por interesses críticos, analíticos e expressivos. Isso significa que a apropriação de imagem, a nosso ver, assume papel preponderante como potencializador de agenciamentos colaborativos na arte contemporânea que terminam por provocar rupturas nos limites das aparências e que, dado a isso, pode servir a diversos propósitos.

Notas

¹ Para tanto, menciona ter Marcel Duchamp se apropriado de objetos que não eram próprios à arte, como também o fizera Andy Warhol com a caixa Brillo (COELHO, 2006, p. 232).

² A tese tem por título *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*, e sua defesa ocorreu em 14/12/2017, pelo PPGAV EBA – UFBA, sob orientação do Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins.

³ Tratam-se de imagens oriundas ou materializadas por meio de reproduções.

⁴ Mary Cassatt usou o tema da ópera em pelo menos oito variações (GARB, 1998, p. 262).

⁵ Trata-se de um "personagem conceitual" criado por Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, que "[...] se move nos tênues limites entre ficção e realidade", conforme a dissertação de mestrado de Marilá Dardot, intitulada *A de arte: a coleção Duda Miranda*, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, em 2003 (LOUREIRO, 2006).

Duda Miranda possui até mesmo um e-mail, com o qual se correspondia com alguns amigos e seus criadores. "A coleção Duda Miranda" foi exibida de 14 de maio a 21 de agosto de 2006, no apartamento 11 do Edifício Duval de Barros, Rua Sergipe, 250, centro de Belo Horizonte, como parte do mestrado de Marilá Dardot e o catálogo da exposição com reprodução de todas as obras encontra-se disponível na Internet, no endereço https://issuu.com/amir_brito/docs/dudamiranda

⁶ No contexto de pesquisa de Iniciação Científica de graduação do curso Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em projeto de 2016 de autoria de Dilson Midlej. Em visitas ao atelier do artista, Lucas Alves Oliveira da Silva identificou influências de outras obras consagradas, só que neste caso restringia-se exclusivamente ao tema – a *Última Ceia* –, do famoso mural de Leonardo da Vinci. Billy de Oliveira retrabalha este tema e substitui os apóstolos por personagens da cultura local de Cachoeira, no Recôncavo baiano, onde vive. O artista também se deixou influenciar por Jackson Pollock, apropriando-se da técnica gotejante do norte-americano. Em todos esses casos mencionados, confirmou-se a comunicação de massa como origem e mediadora dessas informações iconográficas por meio de reproduções que chegaram à atenção do artista Billy. Egresso da UFRB, Lucas Alves Oliveira da Silva é mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, UFBA.

Referências

AMARAL, Aracy A. Os caminhos da arte e o citacionismo. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar, p. 312-317.

COELHO, Teixeira. *Coleção Itaú contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

_____. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A história da arte após a crise do modernismo: o caso brasileiro. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 61-67.

DRESSEN, Anne. Sturtevant's fake mirages. In: MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. *Sturtevant: the razzle dazzle of thinking*. Vérone, Itália: JRP Ringier, 2010. p. 17-22.

FERRO, Sérgio. Condensado. In: _____. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 201-204.

GALERIA ESTAÇÃO. *Jogo dos sete erros*: Ranchinho e Rodrigo Andrade: 10 pinturas e 10 versões. São Paulo, set./out. 2012. 50 p. Catálogo em PDF de exposição. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/catalogook.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2016.

GARB, Tamar. Pintar como mulher. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 256-276.

HEARTNEY, Eleanor. Re-creating Sturtevant. In: *Art in America*. New York, USA, v. 102, n. 10, p. 136-143, Nov. 2014.

HOLZWARTH, Hans Werner (Ed.). *Marepe*. Berlim: Galerie Max Hetzler: São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2007.

LOUREIRO, Bruno. Duda Miranda: um personagem conceitual: coleção apresentada na Semana Nacional de Museus é "artifício" dos artistas Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. In: *O Tempo*, 21 maio 2006. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/duda-miranda-um-personagem-conceitual-1.324831>>. Acesso em: 9 jun. 2017.

MIDLEJ, Dilson et al. Diálogos da arte brasileira com a história da arte. In: BENEVIDES, Silvio Cesar Oliveira; PENTEADO JÚNIOR, Wilson Rogério. *Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades*. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2016. p. 13-29.

Dilson Rodrigues Midlej

Professor Adjunto de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). É membro associado da ANPAP, Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV EBA – UFBA (2017), Mestre em Artes Visuais (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, Especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas (1982), todos os títulos fornecidos pela UFBA.