

LUZ E COR NA APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NO BRASIL

Dilson Rodrigues Midlej¹

A apropriação e o conseqüente trânsito de imagens entre períodos histórico-artísticos sempre representou, na história da arte ocidental, um papel constante e determinante na consolidação dos valores da civilização. Essa tradição revigora-se nos procedimentos da arte moderna, assume uma conotação irônica e fragmentada na visualidade contemporânea (ou pós-moderna) e estabelece-se como fator preponderante na discussão dos limites de autoria, criatividade e valoração, sendo um dos principais recursos estilísticos da arte contemporânea. Essas características são também observadas na produção artística contemporânea brasileira, conforme o que tentaremos caracterizar neste artigo, espaço onde levamos em consideração o fato das representações formarem sistemas visuais “[...] que constituem a nossa imagem do mundo” e “que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo”².

É sabido que muitas propostas artísticas contemporâneas dialogam ou fazem referência à imagens ou conteúdos de obras de outros períodos históricos. Estas apropriações, citações e reutilização de imagens já existentes em outras obras e recontextualizadas na produção contemporânea são denominadas “ressignificações” e conferem novos significados às produções recentes, uma vez que se vinculam a contextos artístico-históricos do qual a nossa cultura visual é herdeira. Como consequência, as ressignificações reposicionam as “velhas” imagens a novos contextos, atendendo à sensibilidade contemporânea e espelhando problemáticas atuais.

Uma das problematizações que a apropriação de imagens levanta é a da identificação, pelo fruidor, da operação de transferência de imagem 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.

Uma citação que o artista capixaba **Paulo Vivacqua** (Espírito Santo, 1971) faz a Claude Monet (1840-1926) em *Nymphes #2*, de 2014, demonstra o grau de dificuldade de reconhecimento que uma vinculação de uma obra atual para uma anterior.³

Nymphes #2 é uma das esculturas sonoras de Paulo Vivacqua, e dado a ser composta por materiais industriais — placas de vidro e alto-falantes — e ao caráter quase abstratizante da citação, cabe ao título indicar ao fruidor a conexão mais evidente às ninfeias, plantas aquáticas que foram o tema preferido do artista impressionista, a partir de 1899. Na versão de Vivacqua, os alto-falantes “substituem” as plantas aquáticas, ao mesmo tempo que parecem “deslizar” na superfície espelhada das laminas “aquáticas” de vidro e espelho.

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 e, como atualidade técnica, o acréscimo de som, potencializando a mensagem

¹ Professor Assistente de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É Mestre em Artes Visuais (2008) e doutorando pelo PPGAV EBA-UFBA, com ingresso em 2014.

² DANTO, 2005. p. 12.

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

poética e evidenciando 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 Monet). Contudo, a não identificação da vinculação a Monet não implica, necessariamente, em incompreensão da proposta poética, mas, seguramente reduz a força do trabalho, pois uma parte cognitiva essencial é perdida.

Outro exemplo, este mais evidente aos apreciadores de arte, são as referências a Marcel Duchamp feitas por **Regina Silveira** (Porto Alegre, RS, 1939) na série *In Absentia M.D.*, de 1983, composta de apropriações dos *readymades* históricos. A série se vale de projeções de sombras de trabalhos do artista franco-americano, em que as “obras” não estão fisicamente em exibição, apenas suas “sombras” se projetam no chão e paredes e, portanto, são elas que são vistas pelo espectador. Em termos semântico e conceitual, o reconhecimento da obra-base apropriada é imprescindível para o jogo de aparências visuais que a artista gaúcha faz de peças icônicas da história da arte e seu consequente entendimento, constituindo-se em exemplo de estratégia na qual a essência do fenômeno luminoso é elemento-base constitutivo, haja vista ser ela determinante para a “projeção” da sombra. A luz como fator preponderante em alguns artistas, assim como a cor, a ser comentada mais à frente, são definidoras de espaço, só que no caso de Regina Silveira é apresentado *parte* do fenômeno entre luz, objeto e sombra, já que o objeto inexistente, ou melhor, existe conceitual e potencialmente em nossa memória, sendo que o que vemos é a “projeção” de sombra.

A necessidade de repertório de conhecimento e a subordinação do entendimento da arte contemporânea a este fator é defendido por alguns autores, tais como a crítica de arte Karen Hamblen e o filósofo e crítico de arte Arthur Danto. Em seu artigo *Além do universalismo na crítica de arte*, Karen Hamblen “explica que a maioria dos estudiosos já não acredita que os objetos de arte possam comunicar algo sem que seus observadores tenham acesso a informações sobre a época na qual foram feitos e os locais nos quais se originaram”⁴. E acresce:

A maioria dos críticos já não mais acredita que pode interpretar — e muito menos julgar — a arte de sociedades às quais não pertencam sem que tenham conhecimentos antropológicos consideráveis sobre essas sociedades. A maioria dos críticos hoje acredita que as obras de arte possuem características e significados baseados em seus contextos socioculturais e reconhece que as obras de arte são interpretadas de modo distinto em várias épocas e lugares⁵.

Percebe-se claramente a vinculação da abordagem de Karen Hamblen à crítica pós-moderna, pois contrapõe a diferença cultural da diversidade, da multiplicidade e heterogeneidade ao geral e universal pretensos da crítica modernista, cuja crença na comunicação universal por meio da arte é questionada maciçamente pelo pós-modernismo.

Já Arthur Danto vincula laços ainda mais estreitos entre a produção contemporânea e a referencialidade histórica e essa abordagem se deu a partir da filiação de um dado objeto do mundo físico, ou do contexto cotidiano, como obra de arte, reflexão levada a cabo por ele principalmente a partir do contato que teve com as *Brillo Box*, de Andy Warhol, o que levou-o a ponderar que a cadeia causal a qual a *Brillo Box* pertencia

⁴ Apud BARRETT, 2014, p. 42. Isto, todavia, não é consenso. Discordam desse enfoque outros teóricos, como Clive Bell, citado por Tamar Garb em *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*, às p. 274-275, nas quais alega que “para apreciar uma obra de arte não é preciso saber coisa alguma sobre sua história [e] com certeza esse conhecimento seria indiferente, irrelevante para o efeito do trabalho, até mesmo obstrutivo”. Esta visão dá primazia ao próprio objeto e à sua capacidade de emocionar o espectador sensível pela força de suas propriedades físicas.

⁵ Apud BARRETT, *op. cit.*, p. 42.

[...] descendia da evolução da teoria da obra de arte, bem como da história recente da arte. Para considerar um objeto como obra de arte era preciso conhecer essa história, ter participado dos vários debates ocorridos. A condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a *Brillo Box*, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte — o mundo das obras de arte — estava pronto para recebê-lo entre seus pares⁶.

À descoberta dos artistas da *pop art* por Arthur Danto seguiu-se a década de 1970, período no qual “[...] os artistas possuíam toda a herança da história da arte com a qual trabalhar [...]” e assim verbaliza sua opinião acerca da apropriação de imagens:

A meu ver, a principal contribuição artística da década [de 1970] foi o surgimento da imagem apropriada — a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas⁷.

Essa afirmação referendará a conclusão a que ele chega de que a “arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão [...]”⁸, de onde podemos inferir que a não identificação, pelo fruidor, da historicidade da imagem, limita, mas não impede o entendimento da proposição artística.

Normalmente associada à luz, a luminescência ou ênfase no branco foi praticada por **Waltercio Caldas** (Rio de Janeiro, RJ, 1946) em *Matisse, talco*, de 1978, obra constituída por talco que recobre um livro ilustrado sobre Matisse e, assim, interfere tanto na visibilidade de texto, quanto da imagem, contrariando sua função discursiva e pedagógica (por não mais se poder ler ou ver a imagem) e utilitária (pois não se pode tocar, pela fragilidade do talco sobre a superfície). Guy Brett comentou que “Temos a expectativa de manusear livros, mas os livros de Waltercio são puramente visuais [...]”⁹. O caráter luminoso do branco do talco, cobrindo palavras e imagens, pode ser considerado tanto como uma alusão ao iluminismo e à difusão do conhecimento, quanto uma crítica à *forma* e *cor* da produção modernista, da qual Matisse é um dos mais ilustres representantes. Tratar-se-ia de um branco-luz antropofágico que consome formas e cores e contraria a crença modernista da prioridade do olhar, pois não há o que ver; a ideia predomina sobre a sensualidade das cores, ironicamente ligada a Matisse e ao movimento *fauve*.

Ainda neste grupo de obras resultantes de pesquisas a partir da ação da luz, encontram-se duas peças de **Denise Gadelha** (Belém do Pará, 1980) que estabelecem um comentário sobre a relação entre a pintura, a fotografia e o olhar e com as quais a artista recebeu o prêmio do 13º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2006, ocasião em que foram incorporadas ao acervo do museu.

As imagens que constituem o díptico *A respeito de “Pintura Retiniana”*: *Rouen*, de 2006, remetem o observador ao caminho aberto no final do século XIX por Édouard Manet e pelo *impressionismo*, ao estabelecerem as condições para o modernismo europeu, do qual encontram-se as pinturas da Catedral de Rouen, cidade da Normandia (noroeste da França), incansavelmente retratada por Claude Monet. Interessava

⁶ DANTO, *op. cit.*, p. 17.

⁷ DANTO, 2006. p. 18-19.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 20.

⁹ BRETT, 2012. p. 49.

a Monet (e aos impressionistas, de uma maneira geral) as impressões luminosas que a luz exercia sobre as coisas e seus aspectos óticos, constituindo um tipo de pintura vinculada às coisas do real, da maneira como o olho humano captura as imagens e que posteriormente viria a ser denominada pejorativamente por Marcel Duchamp como “pintura retiniana”. Assim, Denise Gadelha, numa interpretação literal da conceituação “pintura retiniana”, apresenta um frontispício de uma catedral espelhada no globo ocular. Esse mesmo processo é utilizado em *Autorretrato [variação I]* e uma citação ao azul inventado por Yves Klein e à representação do tema *olho humano* por Magrite na obra *Magrite? Yves Klein!*, ambos de 2006. Uma vez mais, são os títulos que remetem o fruidor às obras modernistas, sendo que a citação a Monet amplia conceitualmente o potencial poético e se vale tanto da luz (inclusive por utilizar a fotografia como meio), quanto da cor. É interessante observar que no contexto do final do século XIX na Europa, a cor era associada à contingência, ao fluxo, à mudança e à aparência superficial e, justamente por essas características, enraizava-se na esfera do feminino¹⁰.

É a combinação de cor e forma que configura um outro trabalho do acervo daquele museu baiano, de autoria da carioca **Nathalie Nery** (Rio de Janeiro, RJ, 1965), no qual faz uma citação à obra de Alfredo Volpi, apropriando-se das bandeirinhas (elemento referencial das composições do artista) e em que promove uma recriação desse símbolo nas cores “volpinianas” azul e rosa, por meio de uma escultura de parede, de título *Recontando Volpi*, de 2000. É um exemplo de como uma citação a um conjunto sensível pré-existente de pinturas que ao corporificar cores e formas na linguagem tridimensional da escultura, assume um aspecto novo (ou uma interpretação, ou ainda uma recontagem, como quer a artista) no qual os critérios modernistas de criatividade e originalidade da poesia visual de Alfredo Volpi são expandidos¹¹.

Em termos de apropriações em que a cor cumpre um papel decisivo — neste caso a cor azul —, além da mencionada Denise Gadelha com *Magrite? Yves Klein!*¹² encontram-se duas criações dos artistas baianos Ayrson Heráclito e Mili Genestreti.

Ayrson Heráclito (Macaúbas, BA, 1968) estabeleceu vínculo de citação a Yves Klein, quando participou, junto com Mônica Medina, da IX Oficina Nacional de Dança Contemporânea, em 1989, e concorreu na categoria performance com duas apresentações no *foyer* do Teatro Castro Alves, em Salvador, ocasião em que foram premiados com a performance “O crepúsculo do ritmo” e a instalação/performance “Cor-corpóreo”, da qual participaram também outros *performers*¹³. Nessa mostra, os artistas vestiam macacões e luvas e dançavam sobre uma plataforma branca, imprimindo nela as marcas de seus movimentos mediante a utilização de pigmentos, numa clara alusão às *Antropometries* de Yves Klein.

Já **Mili Genestreti** (Salvador, BA, 1958), na exposição *Projeto casa 401*¹⁴, apresentou a obra *Sob um véu de cal*, na qual referenciava o pintor José Pancetti (Campinas, SP, 1902 - Rio de Janeiro, RJ, 1958) e sua

¹⁰ GARB, *op. cit.*, p. 285. Este autor informa que a ênfase na cor fez com que críticos europeus do final do século XIX, ao comentar sobre os artistas impressionistas, tenham-lhes ocasionalmente atribuído qualidades tradicionalmente femininas e caracterizado uma certa tendência de “feminização do impressionismo” (p. 283). Isso refletia o predomínio do desenho (da linha) sobre a cor, conforme amplamente divulgado pelo livro *Gramática histórica das artes do desenho*, publicado em 1867, por Charles Blanc (*apud* GARB, *op. cit.*, p. 285) em que afirmava que enquanto o desenho “é o sexo masculino na arte, a cor é o seu sexo feminino”, justificando que a importância atribuída ao desenho estava na base das três grandes artes: arquitetura, escultura e pintura, ao passo que a cor só era essencial à pintura.

¹¹ MIDLEJ, 2008, f. 48.

¹² Vários artistas brasileiros também exploraram vinculações a Yves Klein, a exemplo da carioca Maria Nepomuceno, na exposição *O que não tem fim nem tem começo*, em 2012, na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, ao utilizar a cor azul na instalação *Céu na terra*. A própria artista admite esse vínculo de citação tanto ao artista francês, quanto a carioca Marcia X, com a performance “Alviceleste”.

¹³ SANTOS, 2007, f. 85.

¹⁴ GORDILHO, 2005, p. 272. *Projeto casa 401* foi uma coletiva com curadoria de Viga Gordilho que homenageou Pancetti, ocorrida de 12 de maio a 18 de junho de 2005 na Galeria da Aliança Francesa, em Salvador.

predileção pelo azul. Constituído em três seções, o trabalho foi exposto na casa que abrigou o Hotel Colonial Ladeira da Barra, onde Pancetti viveu em meados do século XX, razão da escolha do tema da mostra e, conseqüentemente, desse contexto ao mesmo tempo histórico e simbólico resultaram as interpretações dos artistas. Constituíam a obra de Mili Genestreti um bilhete da artista para Pancetti, afixado em malha de ferro de construção de casas, uma escavação na parede de 9 cm de profundidade por onde “gotejava” tinta azul e que, por sua vez, “escorria” do interior da casa até a rua, e a performance na noite de abertura em que foram soltos balões azuis de gás hélio carregando bilhetes para o céu.

Por meio dos exemplos dados, parece-me ser a apropriação de imagens um recurso estilístico praticado com a intenção de agregar valor às obras recentes, concedendo ao fazer artístico, se não um caráter de intelectuação e erudição de conhecimento (pela exemplaridade das fontes das escolhas feitas — desde que se reconheça de onde a imagem foi extraída), pelo menos o de legitimação, uma vez que referencia ou questiona as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes, recontextualizando-as e onde os elementos plásticos da luz e da cor são, concomitantemente ao de forma, fundamentais tanto para estreitar as relações entre os dois períodos históricos (a arte de hoje com a de ontem), quanto para imprimir características expressivas à semântica das obras.

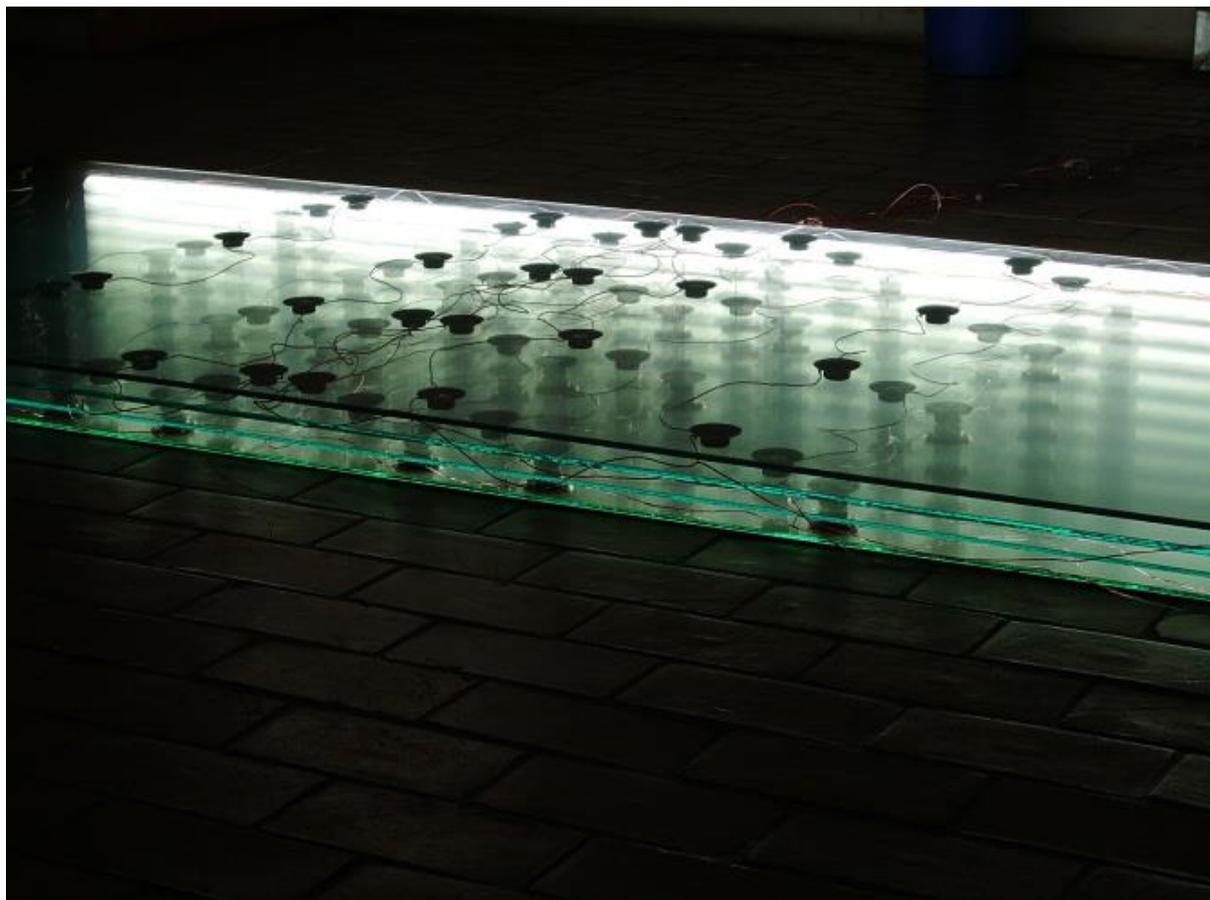


Figura 01 - Paulo Vivacqua. *Nympheas*, 2005. Vidro, espelho, luz, fios, alto-falantes, cd players, mini amplificadores, 20 x 320 x 120 cm. Disponível em: <<http://paulovivacqua.com/Nympheas>>. Acesso em: 06 dez. 2014



Figura 02 - Waltercio Caldas. *Matisse, talco*, 1978. Talco e livro ilustrado de Matisse, 40 x 60 x 3 cm.
Fonte: BRETT, 2012. p. 135

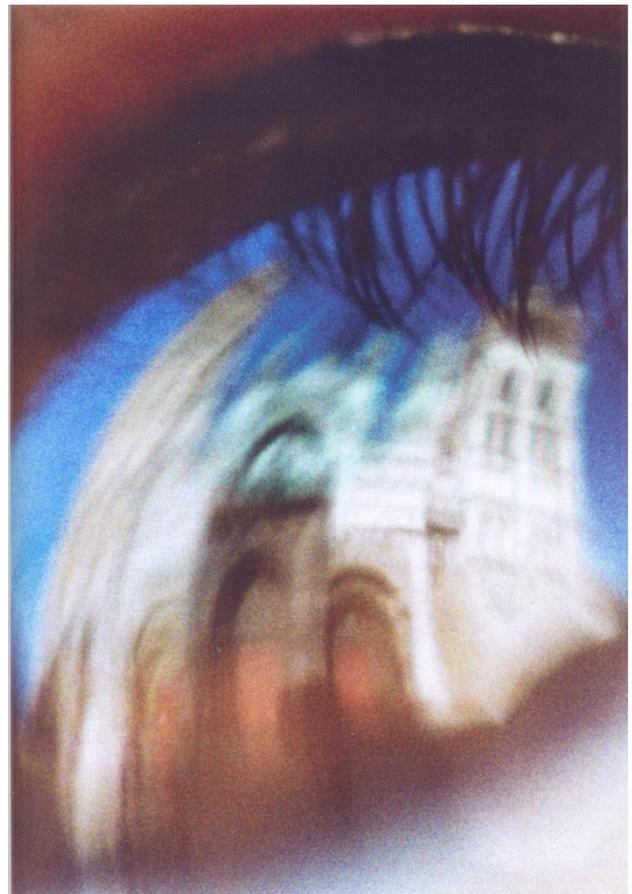


Figura 03 - Denise Gadelha. *A respeito de "Pintura Retiniana": Rouen*, 2006. Fotografia, 130 x 92 cm (díptico). Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: MUSEU..., 2008, p. 240-241

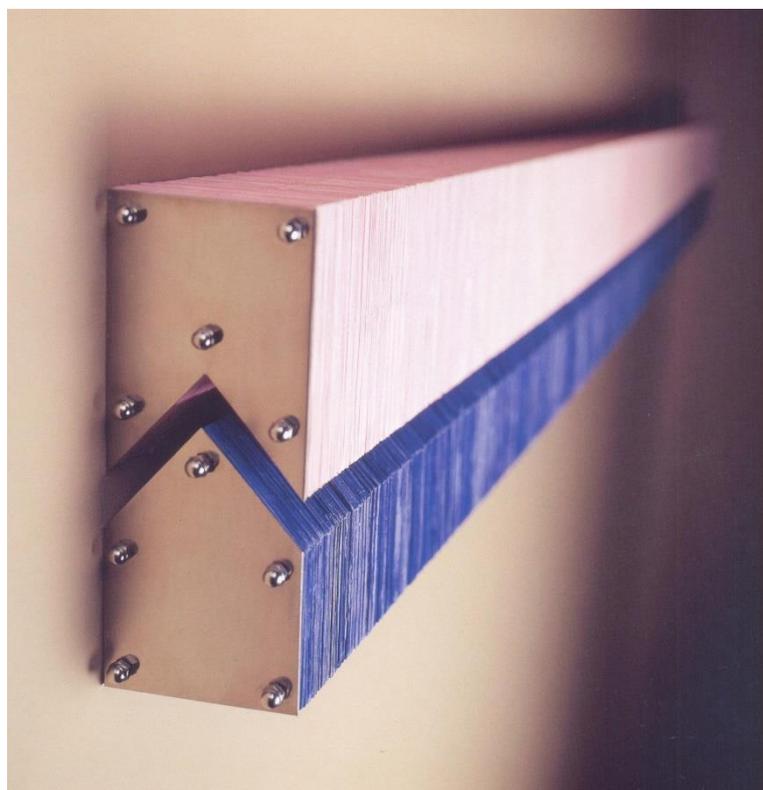


Figura 04 - Nathalie Nery. *Recontando Volpi*, 2000. Metal e papel, 27 x 345 x 11 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Foto: Marcio Lima. Fonte: MUSEU..., 2002, p. 249



Figura 05 - Mili Genestreti. *Sob um véu de cal*, 2005. Perfuração em parede, pigmento azul, ferro, performance com balões azuis de gás hélio e bilhetes. Fotos: Isabel Gouvêa. Fonte: <http://www.pilula.com.br/casa401/mili.htm>

Referências

- BARRETT, Terry. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- BRETT, Guy. Guia geral do terreno. In: _____. **Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 11-55.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Ciclo: criar com o que temos**. São Paulo, 2014. Folder de exposição realizada de 23 ago. a 27 out. 2014.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP; Odysseus, 2006.
- GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-289. (Arte moderna: práticas e debates; 1).
- GORDILHO, Viga. Casa 401: deslocamentos de memórias: uma experiência como artista-curadora. In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luis Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio. **Cultura visual e desafios da pesquisa em artes**. Goiânia: ANPAP, 2005. 2. v.
- ITAÚ CULTURAL. **Singularidades/anotações: Rumos artes visuais 1998-2013**. São Paulo, 2014. Não paginado. Catálogo de exposição realizada de 28 ago. a 26 out. 2014.
- MIDDLEJ, Dilson. **O acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia**. Pesquisa desenvolvida para o Museu de Arte Moderna da Bahia entre jul. 2007 e jan. 2008. Não publicado. 60 f.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Museu de Arte Moderna da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; São Paulo: Editora Gráficos Burti, 2002.
- _____. **O Museu de Arte Moderna da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 2008.
- SANTOS, José Mário Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático**. 2007. f. 85. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.