

A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: DA APROPRIAÇÃO E MANIPULAÇÃO VISUAL À RESSIGNIFICAÇÃO SEMÂNTICA DA MEMÓRIA

CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY: FROM THE APPROPRIATION AND VISUAL MANIPULATION TO THE SEMANTIC RESIGNIFICATION OF MEMORY

Almrinda Lopes
PPGA-UFES

Resumo: O texto aborda o processo de inflação e banalização das imagens, de modo especial a partir do advento das câmaras digitais e aparelhos de telefonia móvel, que em razão de sua portabilidade, acessibilidade social, e facilidade de manipulação e uso permitem a qualquer indivíduo capturar e consumir imagens, em sintonia com a lógica do consumo capitalista. O surgimento de softwares de edição e tratamento de imagens, e o acesso à Internet facultaram tanto o contato com o patrimônio imagético, artístico e fotográfico de todos os tempos, como a sua apropriação, manipulação e (re) funcionamento da memória visual.

Palavras-Chave: Imagens digitais, Apropriação, Manipulação, Banalização, Memória e Esquecimento.

Abstract: *The text addresses the process of inflation and banalization of images, especially since the advent of digital cameras and mobile telephones, which because of their portability, social accessibility, and ease of manipulation and use, allow any individual capture and consume images, in tune with the logic of capitalist consumption. The emergence of software for editing and processing images and access to the Internet provided both contact with the image, artistic and photographic heritage of all times, as well as its appropriation, manipulation and (re) functioning of visual memory.*

Keywords: Digital images, Appropriation, Manipulation, Banalization, Memory and Oblivion.

Introdução

Vivemos rodeados de imagens e somos também constantemente instigados por essa verdadeira inflação icônica. Nesse universo sufocante de imagens de diferentes formulações, significados e naturezas, a fotografia assume destacada posição, seja por sua especificidade icônica seja no processo de manipulação que abordaremos a seguir. Nesse sentido vale indagar: o que nos dão a ver hoje as imagens fotográficas e as que são manipuladas por diferentes processos, em tempos de tecnologia digital, de softwares e do advento da Internet? Se não resta dúvida de que esses últimos dispositivos contribuíram desmesuradamente para modificar os modos de criação e o acúmulo de imagens artísticas e fotográficas, também ampliaram as formas de ver, perceber, (re) significar e fazer circular as imagens da história da arte e da cultura universal. Por outro lado, há teóricos que atribuem aos dispositivos técnicos tanto a banalização do legado da História da Arte, quanto a geração de “imagens sem imaginação, que, por possuírem pouco valor de evocação, petrificam o pensamento”¹.

Os artistas contemporâneos, como forma de se mostrarem conscientes de seu papel no mundo que os cerca, delegam cada vez menos importância à imaginação, à subjetividade e às formas estéticas, que se tornam cada vez mais precárias e banalizadas. Posicionam-se não raramente como arqueólogos, sociólogos, antropólogos, filósofos, escritores, cientistas, ou deixam que a respectiva produção artística se contamine e se hibridize com tais saberes,

afastando assim as construções visuais de sua própria especificidade, para inseri-las no espaço social. Muitos se engajam como ativistas em defesa da paz, da proteção dos animais, na luta pela alteridade e pelo respeito às diferenças minoritárias, por um mundo autossustentável ou menos poluído desigual: outros atuam em diferentes frentes ou desenvolvem ações específicas em comunidades periféricas e desassistidas pelo poder público. O objetivo da maioria dessas ações se desvia do campo poético para o do social: execução de hortas orgânicas e jardins, processamento e distribuição de alimentos, construção, restauração, decoração e ocupação de espaços ociosos por famílias em situação de risco ou de exclusão, reciclagem do lixo industrial, preservação da natureza e do patrimônio cultural, etc.

As práticas artísticas se transformaram assim em atitudes que não deixam de manter um viés romântico ou utópico, ao se instituírem como estratégias políticas de enfrentamento à precariedade, à indiferença social e às mazelas do poder². Nesse caso, ao invés de visarem a produção de imagens estéticas e bem acabadas, geram esboços, projetos, arquivos, depoimentos, registros fotográficos, vídeos, gravações, nos que o processo motivador ou desencadeador de tais ações, sua execução e inserção social prevalece sobre o resultado final.

Mas se não vivemos mais a época do primado da forma e do conteúdo, o que seria arte hoje e qual o seu papel? Qual a razão de nos maravilharmos com imagens tão precárias ou canhestras, continuando a nomeá-las arte? Sem qualquer pretensão de buscar respostas para a complexidade dessas e outras indagações, talvez se possa conjecturar que a simplicidade e a precariedade das imagens artísticas se colocam

1 Juan Martín Prada, *Qué nos da a ver el Arte? Creación Artística y teoría de la imagen em el Tiempo de las Redes Sociales*. Conferência proferida no dia 23 de outubro de 2017, na abertura do I Seminário Internacional de Investigación em Arte Y Cultura Visual: dispositivos y artefactos/Narrativas y mediaciones, em Montevideo, Uruguai.

2 Id. Ib.

tanto como estratégias para ironizar a supremacia da aparência, como para se confrontar com a realidade traumática, cruel e desumana em que se transformou o mundo civilizado. Isso parece se confirmar se atentarmos que diante de um mundo fragmentário e vazio, muitos artistas buscam refúgio no passado, outros se voltam para a infantilização dos objetos artísticos (recorrência aos jogos, aos brinquedos, aos bichos de pelúcia e ao colecionismo de objetos triviais ou banais). Mas o que melhor exemplifica a ideia de vazio e de esgotamento do conceito de originalidade e de novidade e a conseqüente volta ao passado é a avassaladora apropriação de imagens existentes, que são modificadas com o auxílio das tecnologias digitais.

Os novos dispositivos tecnológicos e a proliferação de imagens fotográficas

Os avanços da tecnologia e a conseqüente simplificação de uso, manuseio, acessibilidade e rápida universalização das câmaras digitais e de softwares se por um lado aceleraram a produção de imagens triviais, por outro também modificaram o seu estatuto, acarretando a proliferação de processos de manipulação, de apropriação ou usurpação da iconografia existente. Conseqüentemente, isso também aumentou o consumo e a progressiva banalização das imagens, em sintonia com a lógica consumista do capitalismo e com as profecias de Walter Benjamin. O filósofo alemão preconizou, ainda na primeira metade do século passado, que o avanço dos processos técnicos e mecânicos de geração e reprodutibilidade de imagens (gravura, fotografia e cinema), faria com que o valor de culto das imagens cedesse cada vez mais espaço à exposição, circulação, consumo, manipulação e banalização dos produtos criativos³.

Embora não se saiba que a manipulação de imagens artísticas e fotográficas é tão antiga quanto elas, o advento das mídias digitais e da rede mundial de computadores amplificou tal procedimento, seja pela facilidade que geraram seja pela possibilidade de acesso a bancos de imagens de diferentes tempos e latitudes. A manipulação de imagens artísticas e fotográficas se tornaria, assim, uma prática cada vez mais fora de controle. A facilidade de produção e manipulação de imagens, bem como a criação de uma iconografia precária e banal, tem algumas razões. A acessibilidade das massas aos aparelhos de telefonia móvel, às câmeras digitais e aos softwares de edição e tratamento de imagens, possibilitou que qualquer indivíduo produza instantaneamente as próprias imagens. Tais dispositivos também facultaram o acesso ao legado de imagens existentes, cuja criação em muitos casos antecedeu séculos a própria origem do apropriador. Disponíveis em sites e bancos de dados, tais imagens são reeditadas, modificadas e postas novamente em circulação, sem que exista, até o momento, regulamentação legal para essa prática, fator que também contribuiu para a mudança do estatuto das imagens e, certamente, para o processo de hibridização da arte contemporânea.

Soma-se a tais fatores o processo de apropriação, achatamento, esterilização e banalização das imagens artísticas pela publicidade e pela indústria cultural. Tais instâncias separam de maneira drástica a forma do conteúdo, promovendo o esvaziamento estético das imagens artísticas e da fotografia de seu sentido crítico, para submetê-las a uma esterilização difusa ou à lógica da indiferença, e à cultura rasteira da coletividade.

3 Walter Benjamin, *A Obra de arte na época de sua reprodução*

bilidade técnica. 1ª Edição. Trad. Francisco de A. P. Machado. Porto Alegre (RS): Zouk, 2012.

Por outro lado, também se pode entender que, a fotografia, assunto deste estudo, de produto caro e acessível apenas às elites, até o início do século XX, com o desenvolvimento, barateamento, portabilidade e facilidade de manipulação das câmaras, tornou-se um produto ao alcance de toda a sociedade contemporânea. Como diferenciar ou salvaguardar, então, a arte e a fotografia geradas por artistas da banalização e do mero consumo? Sem a pretensão de esgotar o assunto, parece-nos possível conjecturar que, se o papel da arte é produzir um sentido original para o mundo, através de um pensamento autônomo, livre e libertador, tal peculiaridade é por si só instauradora de dúvida, incerteza e incompletude, sobre a própria natureza e conceito da realidade que se dá a ver nas imagens. Isso porque, em sua prática criativa o artista ou o fotógrafo dialogam com a realidade objetiva, atribuindo-lhe elementos extraídos de sua própria subjetividade, o que torna as imagens artísticas signos, que apontam, sem nomear, ou seja, instauram uma relação original ou paradoxal com o mundo, a ser desvelado pelo interlocutor. E é justamente essa indeterminação dos signos artísticos a que se refere Baudrillard, a potência que diferencia as imagens artísticas das imagens publicitárias.

A trama articulada nas imagens artísticas é sempre tão instigante quanto sedutora ao olho e ao pensamento do espectador. Seduzido pela forma impactante ou mesmo pela estranheza causada pelas imagens, o interlocutor/interpretante é desafiado a dialogar com elas, para tentar encontrar o fio do novelo para desatar a trama. Pela natureza e especificidade das imagens, a referência ao mundo analógico será sempre fictícia, ou seja, o que se dá a ver é outra realidade, a da indeterminação e do inacabamento, como se estivéssemos diante de um “espelho opaco”, através do qual não é possível ver,

a não ser pelo viés do imaginário e da reflexão. Como observa Baudrillard “a sedução é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade [...], fazendo com que transpareçam nas imagens determinações e indeterminações profundas”⁴.

No mundo contemporâneo em que sobra muito pouco espaço para a reflexão, a interpretação e, conseqüentemente para a problematização da arte, o processo de decodificação das imagens artísticas torna uma prática cada vez menos solicitada ou exercitada. Enquanto signos, as imagens dependem da percepção e da lógica do interpretante para serem decodificadas ou traduzidas e se comunicarem. Com sua percepção, pensamento reflexivo/crítico e experiência, o interlocutor romperá a barreira da aparência e da indeterminação, para ampliar o sentido das imagens. Se como observa Baudrillard, “todo o discurso de sentido quer dar fim às aparências”⁵, para tornar as imagens singulares, a singularidade das imagens cedeu a vez à multiplicidade e à prática coletiva. Por essa razão, na arte contemporânea a natureza estética foi desbancada pela precariedade das imagens, que ao negarem os valores sociais da tradição se instituem como contraimagens⁶.

Para que fique mais clara a progressiva recorrência à manipulação de imagens, a partir do advento da fotografia e a apropriação que fizeram dela alguns movimentos de vanguarda, abrimos aqui rápido parênteses. A automação das câmeras e o desenvolvimento da indústria química a partir da metade do século XIX foram conquistas de grande significado para a moder-

4 Jean Baudrillard. *Da Sedução*. 2ª Edição Trad. Tânia Pellegrini, Campinas (SP): Papirus, 1992, p. 61.

5 Idem Id., p. 62.

6 Régis Debray. *Vie et mort de l' image. Une histoire du regard em Occident*. Paris: Gallimard, 1992 (Collection Bibliothèque des Idées).

nidade, pois abriram a possibilidade de produzir e fixar imagens com muito mais rapidez, precisão e verismo, que as geradas a partir de uma matriz de gravura – processo mecânico mais utilizado até então – cujos resultados se mostravam mais esquemáticos que precisos, como observou Ivins Jr.⁷ A crença na fidedignidade, a instantaneidade e reprodutibilidade da fotografia não apenas encurtaram as distâncias, como propiciaram também uma nova relação com o mundo, pois as imagens produzidas pela câmera puseram o homem em contato com fragmentos do mundo e com lugares até então inacessíveis ou desconhecidos à maioria. Também trouxeram maior confiabilidade ao processo de observação dos fenômenos naturais, do que era possível ao olho. A fotografia facilitou, portanto, a captação e a repetição de uma mesma imagem, de maneira muito mais rápida, eficaz e precisa que as geradas, até então, por todos os processos técnicos e artísticos em voga. Tornava, portanto, obsoletos os diferentes experimentos e procedimentos mecânicos, utilizados de longa data por artistas e por profissionais da área científica e de outros campos do conhecimento, facilitando, inclusive, a reprodução e a multiplicação de todo tipo de imagens.

Assim, a possibilidade de capturar imagens recorrendo a um anteparo mecânico, cada vez mais rápido e fácil de manipular, de modo especial a partir do final do século XIX, tornava-se uma conquista marcante da modernidade e da funcionalidade técnica da revolução industrial. Contribuiu, portanto, para o aumento progressivo da produção e consumo da imagética fotográfica e também para modificar o conhecimento que o homem tinha, até então, de si próprio e do mundo. Apesar das críticas que lhe eram diri-

7 William Ivins Jr. *Imagen Impresa Y conocimiento. Análise de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 88-89.

gidas, muitos se entusiasmaram com a possibilidade de a fotografia se tornar um meio muito mais eficaz ou preciso que a gravura, na ilustração de livros e de outras publicações impressas e como recurso que facilitaria a observação dos fenômenos na natureza, que os artistas ansiavam representar na pintura. É preciso destacar, porém, que isso não iria ocorrer de imediato, ou seja, a transferência de uma imagem fotográfica para uma matriz de impressão demoraria ainda algum tempo. A fotografia precisava ser copiada por um gravador especializado, para uma matriz de madeira, metal ou pedra, o que significa que a gravura continuou sendo utilizada, como meio intermediário entre a imagem fotográfica e a indústria gráfica. Nesse processo de produção de imagens de imagens, que consistia em transferir uma fotografia para outro meio ou suporte, a veracidade indiscutível da fotografia sofreria modificações ou adulterações. Isso significa que desde sua origem a mesma sofreria interferências, acréscimos, supressões, sobreposições feitos por pintores e gravadores. Estes últimos, ao procurarem transferir para determinada matriz os elementos da fotografia, acabavam por reinterpretá-la, demolindo assim um de seus principais fundamentos ou crenças: a ideia de fidedignidade. Mas talvez se possa afirmar que era justamente essa passagem de um estado a outro pela ação artesanal, o fator capaz de atribuir um ingrediente artístico à fotografia. Nesse princípio parecem ter se balizado inúmeros artistas, quando recorreram à fotomontagem muito difundida a partir do dadaísmo, ou utilizaram a fotografia como referência em suas obras, conforme destacaremos adiante.

Não se pode negar – concordando novamente com Ivins Jr.⁸ –, que a fotografia também contribuiu para aumentar a circulação de imagens

8 William M. Ivins Jr. *Id. Ib.*

impressas em todo o mundo, e ampliou o ato de ver, possibilitando desvelar detalhes das obras de arte clássicas – de modo especial os modelados e os volumes escultóricos – que a olho nu não conseguiríamos apreender. Por outro lado, a invenção do retoque e de outras formas de interferência – do negativo fotográfico, ao processo de revelação, edição final das imagens fotográficas –, além de tentar imitar os modelados ou os sombreados que os artistas inseriam nas obras, também confirma que a manipulação fotográfica ocorre desde sua origem, isto é, muito antes do advento do photoshop.

A facilidade de manipulação e a popularização das câmaras digitais possibilitaram a geração de fotografias não mais a partir de um negativo de vidro ou filme de celuloide – que era a matriz ou o original das imagens –, mas de um programa armazenado em um disco rígido ou ambiente virtual, ao qual o olho não tem acesso nem pode controlar. Por essa razão, alguns preferem denominar as imagens digitais, virtuais ou numéricas de pós-fotografia, afirmando que não possuem código nem autoria, podendo ser replicadas infinitas vezes. Se esses novos equipamentos facultam, ainda, o acesso a bancos de imagens, os softwares de edição e tratamento de imagens instauraram infinitas possibilidades de manipulação, adulteração, transformação, transfiguração e reedição de imagens existentes.

A apropriação e reciclagem de imagens por artistas contemporâneos

Sabe-se que em suas origens, para ser reconhecida como arte, a fotografia fez uso de procedimentos e artifícios usados pelos pintores. Estes por sua vez – apesar das críticas que faziam às imagens mecânicas, temerosos de terem seu prestígio e atividade profissional ameaçada –, pouco depois de sua invenção iriam

recorrer a imagens capturadas por diferentes fotógrafos ou por eles próprios, utilizando-as como referência visual nas respectivas obras pictóricas e escultóricas. Tal recorrência foi, no entanto, omitida e ocultada por artistas realistas e impressionistas, como Courbet, Degas, Renoir, Monet, razão pela qual somente muito mais tarde – quando a fotografia passou a ser objeto de investigação acadêmica –, é que alguns estudiosos desvelaram o emprego de imagens fotográficas por esses e por outros nomes.

Ao longo das vanguardas da primeira metade do século XX, diferentes artistas pautaram-se em pensamentos hipotéticos ou ontológicos, na experiência e na ideia de novo pelo novo. Inventaram formas e preceitos inusitados, que romperam com os valores sacralizados do passado clássico, apoiando-se em “uma política da diferença” em relação ao já feito.

Se não podemos ignorar que exceção deve ser feita ao enunciador Marcel Duchamp (ao qual nos referiremos a seguir), os artistas contemporâneos, iriam se contrapor à ideia de novo pelo novo. Transitam livremente tanto pelo legado imagético fotográfico como pela História da Arte, elegendando, se apropriando e citando determinadas imagens do passado, perdidas ou esquecidas, que por alguma razão os instigariam. Ao reciclarem, modificarem e incorporarem novos elementos a tais imagens do passado, além de subverterem a sua imobilidade e a anestesia que o tempo lhes impôs, atualizam e revitalizam tal imagética, inserindo-a em novos contextos, criando com ela ou a partir dela outros vocabulários e procedimentos artísticos. Ao porem essas imagens do passado, recente ou remoto, novamente em circulação, através de novas mídias, tais artistas potencializam os sistemas de troca de informação, facultando o acesso de todo o indivíduo ao legado de imagens artísticas e fotográficas de diferentes tempos.

O francês Marcel Duchamp (1887-1968), embora tenha iniciado a carreira como pintor, logo se interessou pela fotografia, de modo especial pelas pesquisas com o movimento desenvolvidas no final do século XIX por Marey e Muybridge, utilizando-as em obras como *O nu descendo uma escada* (1912). Subsequentemente, esse mesmo artista iria ironizar os valores de culto da obra de arte, pondo em xeque a ideia de originalidade, a aura do objeto único e a questão da autoria, ao instituir os ready-mades. Trata-se da apropriação de objetos utilitários do cotidiano, produzidos em série e a sua introdução em outro contexto, os quais perdem a sua função e adquirem o estatuto de arte. Duchamp substituiu, assim, o fazer tradicional pelo ato de escolher. Em outra emblemática proposição, interferiu simbolicamente na obra de Leonardo da Vinci, *Monalisa* (1503) – um dos principais ícones da pintura renascentista –, inserindo um bigode e um cavanhaque na reprodução fotográfica da pintura, impressa em um cartão postal, adquirido pelo artista na loja do museu do Louvre. Essa reprodução modificada pelo artista gerou uma imagem ready-made, rebatizada por Duchamp de *Monalisa de Bigode* ou *L.H.O.O.Q.* (1919), trocadilho bem humorado que significa grosso modo: *Elle a chaud au cul*. Ironizava, assim, a carga semântica atribuída à obra renascentista, ou seja, o seu valor de culto⁹ e a questão da autoria.

Se ao introduzir esses elementos estranhos Duchamp ressignificou a imagem de Da Vinci, especula-se, também, que teria se referido, mesmo que de forma velada, à tão discutida homossexualidade do pintor, questão que se tornou, a

partir de então, uma das questões centrais da obra do artista francês. Abriu, ainda, uma nova possibilidade de inserção da fotografia no campo da arte, criando autorretratos performáticos fotografados por Man Ray. Nessas imagens o artista aparece travestido de mulher, usando a mesma roupa e chapéu, apresentando entre elas sutis variações nas poses e nos efeitos tonais de luz e sombra. Essa personagem andrógina, denominada *Rose Sélavy* (1921), trocadilho para “*rose c’est la vie*”, seria citada pelo artista como sendo seu alter ego ou sua segunda personalidade.

A autoimagem de Duchamp serviu de inspiração ou de referência para os inúmeros autorretratos criados por Andy Warhol, desde a década de 1940, em cuja encenação diante da objetiva o americano recorreu igualmente a trajes femininos, perucas e maquiagens. Se nas séries fotográficas iniciais procurava comparar-se ou identificar-se com celebridades hollywoodianas que admirava, nos autorretratos capturados posteriormente por Makos, Warhol formalizou um padrão de “*beleza andrógina*”, como meio de transfigurar sua própria aparência física, com a qual nunca se identificou e que se tornou, ao longo da vida, motivo de declarada insatisfação e de perturbação¹⁰. Se a imagem de *Rose Sélavy* criada por Duchamp coloca-se como um antecedente das performances, a série de autorretratos de Warhol, nela inspirados, situa-se em uma espécie de fronteira entre imitação, citação e apropriação.

Entre 1935 e 1968, Duchamp confeccionou artesanalmente 300 múltiplos de sua *Caixa-maleta* (*Boîte-en-valise*), também chamada *Caixa verde* – em razão da cor do material com que

⁹ Sabe-se, porém, que já no século XIX Eugène Bataille (1854-1891), com o pseudônimo de Arthur Sapeck, fez uma intervenção sobre uma ilustração da *Monalisa*, publicada em *Le Rire* (1883), que consistiu em acrescentar um cachimbo na boca da figura retratada por Da Vinci.

¹⁰ Annateresa Fabris, “De Shirley Temple a “imagem alterada”: Andy Warhol e alguns usos da fotografia”. *Anais do Seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas*, São Paulo, 2013, pp. 166-177.

o objeto-caixa foi confeccionado –, que ao ser aberta se desdobrava em diversos compartimentos, lembrando as salas de um museu. Inspirado no conceito de Museu Imaginário de André Malraux, dentro da caixa o artista colocou reproduções fotográficas de grande parte de suas próprias obras e miniaturas de outras, cujos materiais e processo de reconstrução das imagens não seriam exatamente idênticos, a cada exemplar.

Mas Duchamp além de citar a si mesmo, através da réplica de seus próprios trabalhos, criou com elas um museu portátil, que podia transitar facilmente pelo mundo e ser instalado em qualquer local, parodiando assim a ideia convencional de original e cópia, de obra única e de museu fixo. A Caixa-maleta antecipava, assim, a prática que os artistas contemporâneos instaurariam décadas depois: a de transpor imagens de um domínio para outro, explorando diferentes meios de refazê-las, manipulá-las ou recriá-las, o que significa que, a partir de Duchamp, o problema da artisticidade da fotografia foi contornado¹¹.

A partir do advento da era digital e da Internet, todas as ideias anteriores sobre a fotografia se tornariam utópicas ou românticas, pois a arte passava a incorporar as imagens técnicas e as reproduções, sem que estas perdessem, no entanto, o valor de culto. Isso talvez permita afirmar que a recorrência à apropriação, à citação, à resignificação e à simples manipulação, tornou usual a prática de violar ou de vampirizar imagens pré-existentes. A arte contemporânea nos coloca, assim, diante de imagens de imagens, criando um a estética da indiferença, em que uma imagem se refere ou cita outra.

Se a já citada *Monalisa*, um dos ícones da His-

tória da História da Arte, foi de longa data banalizada, nas últimas décadas tornou-se, talvez, a imagem mais parodiada, reciclada, transformada, transfigurada, manipulada, adulterada, reeditada de diferentes maneiras e processos, pela ação de inúmeros artistas contemporâneos. Para não citar outros, lembramos a sequência de cem interferências paródicas feitas pelo brasileiro Nelson Leirner. Consistiu em introduzir manualmente acessórios femininos coloridos e espalhafatosos (brincos, óculos, batom, bigode, lenços de cabeça, perucas, tiaras, echarpes, entre outros) sobre reproduções fotográficas da referida pintura renascentista. Formulou com a série um inventário ou arquivo, a partir de uma mesma imagem, que foi apresentado pelo brasileiro na Bienal de Veneza, em 1999.

Nessa mesma década Leirner, se apropriou e fez variadas interferências sobre reproduções fotográficas de outras pinturas de Leonardo da Vinci, entre elas a *Última Ceia* (1495-1497), no monastério da Igreja de Santa Maria Delle Grazie, em Milão, Itália. Em algumas dessas intervenções os apóstolos e a figura de Cristo foram obstruídos por decalques de rosas; em outras, o artista coloca sobre a mesa em torno da qual se reúnem as figuras bíblicas, alimentos industrializados contemporâneos, como hambúrgueres e pedaços de pizza, ironizando assim o poder do imperialismo industrial.

O pintor e fotógrafo capixaba Orlando da Rosa Farya atua como sequestrador ou usurpador de imagens, adentrando clandestinamente os museus com a câmara digital escondida sob as vestes. Elege e se posiciona discretamente diante de alguns ícones da história da pintura expostos nessas instituições. Espera o melhor momento de disparar a objetiva, de modo a não ser flagrado cometendo o ato ilícito, em instituições que não permitem fotografar as obras que guardam.

¹¹ Laura G. Flores. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martisn Fontes, 2011, p. 190.



Fig. 1. Nelson Leirner, *Monalisa*, 1999. Interferência sobre reprodução fotográfica da obra de mesmo título de Leonardo da Vinci. Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Nelson+Leirner+sequência+de+Monalisa>. Acesso em 11/10/2017.

Se a experiência e o olhar treinado possibilitam ao artista vislumbrar ou pelo menos ter alguma ideia do resultado que gostaria de obter com essa captura às cegas, somente ao descarregar a câmara é que vai conferir ocorrências e a coerência ou não das imagens capturadas, aproveitando-as ou descartando-as. Em parte dessas imagens flagra o espectador de costas observado a obra, de maneira a inseri-lo na obra ou a fazer parte da mesma, sem que este se dê conta disso. Em outros casos, capta apenas um recorte ou fragmento da obra, manipulando depois a imagem: modifica a escala tonal ou satura a cor original das pinturas, amplia as fotografias em escalas muito maiores que as próprias pinturas registradas pela câmara no Museu, causando estranhamentos e paradoxos visuais.

Rosângela Rennó (1962) é outra artista contemporânea brasileira que embora se reconhe-

ça fotógrafa, não fotografa. Apropria-se de fotos abandonadas, esquecidas ou descartadas, interferindo, reciclando e (re) contextualizando as imagens encontradas por ela em arquivos públicos, no lixo ou em velhos álbuns, adquiridos em ateliês fotográficos e em mercados de pulgas. Retrabalha e desfuncionaliza o código fotográfico pelo mecanismo da desconstrução e da intervenção, negando a função social da fotografia, para estabelecer novas narrativas, novos sentidos e possibilidades de reelaboração dessas imagens preexistentes.

Em 1995 Rennó descobriu a existência do arquivo de identificação de detentos, no Museu Penitenciário de São Paulo, cujo acervo pertenceu ao setor de Psiquiatria e Criminologia do antigo complexo penitenciário do Carandiru. Inicialmente teve o acesso a essas imagens negado, com a alegação de que a identidade dos prisioneiros precisava ser preservada. Mas ao

Fig. 2. Orlando da Rosa Farya, Sem Título, 2005. Fotografia apropriada da pintura de Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), Museu d'Orsay (Paris). Acervo do artista.



se certificar da existência de publicação científica, ilustrada com parte dessas fotos, retornou ao arquivo, sendo-lhe, então, concedida autorização para copiar os negativos. Como os prisioneiros são identificados nas fotos pelas características físicas: cor da pele, estatura, peso, deformações, cicatrizes ou tatuagens, a artista criou, a partir de tais referências, algumas séries fotográficas com essas imagens, entre as quais, *Vulgo* e *Cicatriz*, na década de 1990.

Se a ideia de apropriação de imagens permite pensar em falsificação – o que parece ter fascinado muitos artistas modernos –, o desenvolvimento das tecnologias digitais contribuiu para que muitos contemporâneos passassem a produzir, sem qualquer preconceito, as próprias imagens a partir da iconografia preexistente. Por mais paradoxal que a apropriação de imagens fotográficas possa parecer, vale

lembrar que, desde sua origem, o próprio conceito de fotógrafo foi associado à do caçador, e o de fotografia remete a usurpação, sequestro, aprisionamento, apreensão, uma vez que não costumamos dizer criar fotografias, mas tirar ou capturar fotos.

A brecha aberta por Duchamp, o criador das imagens ready-made, permite, todavia, pensar hoje a prática da apropriação e a interferência nas imagens existentes, para além do conceito de violação ou de falsificação, caracterizando-a como ato de identificação, de escolha e de (re)significação, em um mundo que é essencialmente publicitário e no qual tudo é submetido a espetacularização, das formas ordinárias do mundo à própria vida. Assim, ao inventarmos meios inusitados de suprimir, incluir ou acrescentar novos elementos, como maneira de reinterpretar, recriar, reprogramar as imagens do

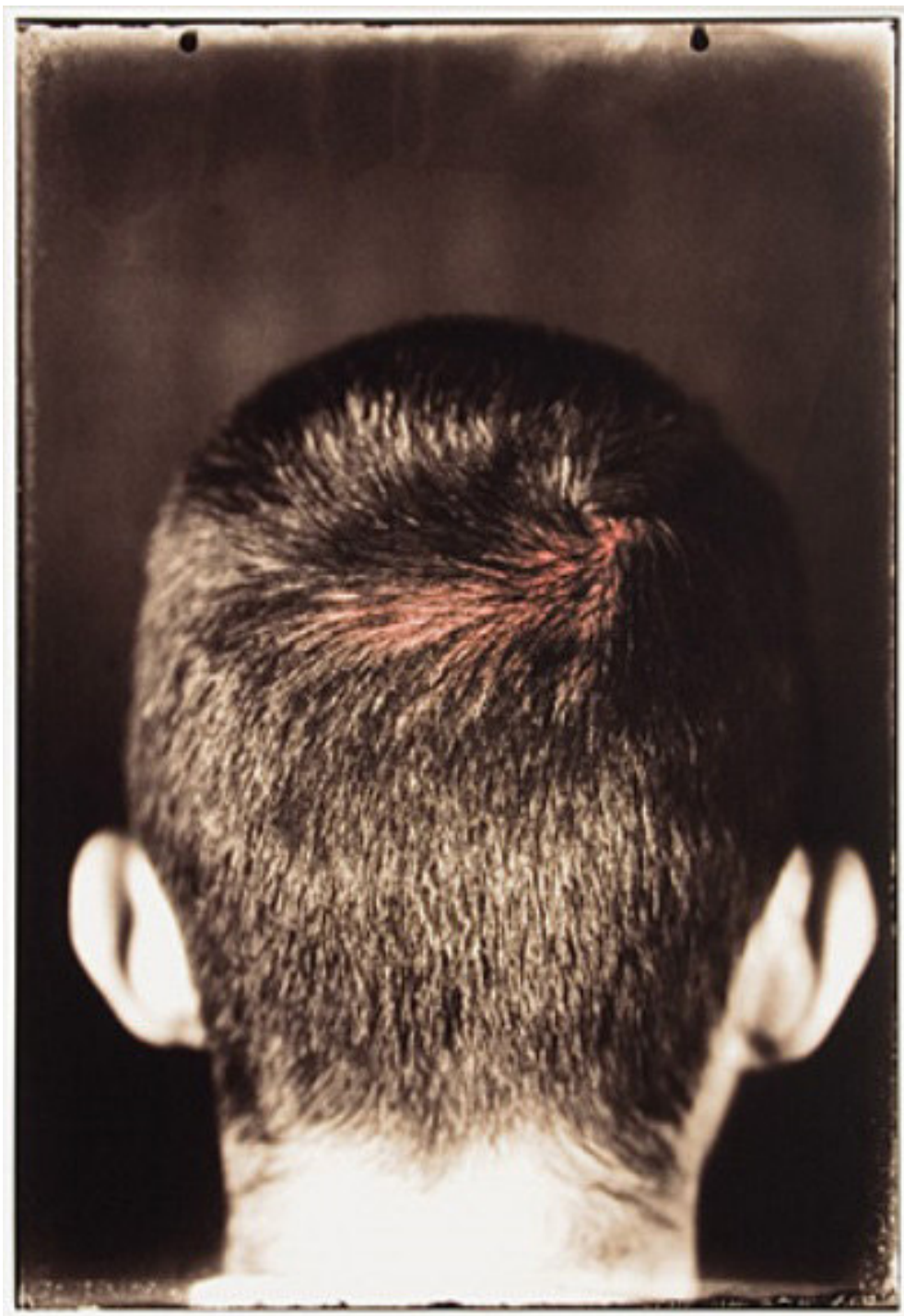


Fig. 3. Rosângela Rennó, Whip, série Vulgo, 1999. Coleção Pirelli, MASP. Foto: autor não identificado, arquivo MASP.

passado recente ou remoto, os artistas atuais, além de não desconsiderarem o atributo ético, revitalizam e atualizam imagens, retirando-as do esquecimento ou de sua proximidade com a morte. Os artistas contemporâneos mais do que criarem imagens novas são produtores de memória, ao “inventarem protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes”, e ao “tomarem todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial e colocá-los em funcionamento”¹².

Almerinda Lopes

É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e realizou pós-doutorado pela Universidade de Paris I (Sorbonne). Atualmente é professora titular da Ufes, atuando na graduação e no mestrado em Artes. Autora de livros e outras publicações centradas na arte moderna e contemporânea e na fotografia. É pesquisadora de Produtividade do CNPq, Membro da ANPAP e curadora independente.

12 Nicolas Bourriaud. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, pp. 12-14.