



**Anticlassicismo da apropriação de imagem no tempo presente**

**Anticlassicism of present-day image appropriation**

**Dr. Dilson Rodrigues Midlej**

**Como citar:**

MIDLEJ, D.M. Anticlassicismo da apropriação de imagem no tempo presente. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p. 272-287, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4550>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4550>.

Imagem: Camila Soato. *Ocupar e resistir 1*, 2017, óleo sobre tela, 200x300 cm. Fonte: <<http://www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/camila-soato/>>.

## Anticlassicismo da apropriação de imagem no tempo presente

### Anticlassicism of present-day image appropriation

Dr. Dilson Rodrigues Midlej\*

#### Resumo

Procedimento muitas vezes visto pela historiografia da arte como marginal e periférico, a apropriação de imagem tem sido fundamental para artistas contraporem valores entre tempos históricos distintos. O artigo objetiva refletir acerca dos desvios semânticos presentes nas abordagens de produções dos artistas brasileiros Caetano de Almeida, Renato Medeiros, Alex Flemming, Odiros Mlászho, Camila Soato e Calasans Neto, que utilizam a apropriação de imagem de obras classicizantes, com ênfase na francesa Orlan. As reflexões originam-se de conteúdos inicialmente abordados em pesquisa de doutoramento, agora ampliados, e utiliza uma combinação dos métodos de análise e síntese, analítico-comparativo e conhecimentos do método histórico. Os artistas enfocados evidenciam olhares críticos e anti-clássicos ao contrapor culturas e tradições distintas, em especial em obras classicizantes de Ingres e David. Seus trabalhos resultam em apropriações de imagens de obras-fontes de diversas origens e tempos históricos, constituindo-se em manifestações híbridas que rechaçam valores colonialistas e eurocentristas, e trazem à luz questões pluralistas relevantes do tempo presente. O artigo conclui ser a apropriação de imagem um *locus* preferencial das expressões da arte contemporânea, por conferir novos e diferenciados significados à arte antiga.

#### Palavras-chave

Apropriação de Imagem. Anticlassicismo. Arte no Brasil.

#### Abstract

Procedure often seen by art historiography as marginal and peripheral, image appropriation has been fundamental for artists to oppose values between different historical times. The article aims to reflect on the semantic deviations present in the production of Brazilian artists Caetano de Almeida, Renato Medeiros, Alex Flemming, Odiros Mlászho, Camila Soato and Calasans Neto, who use image appropriation of classicizing works, with emphasis on the French Orlan as well. These reflections originate from subjects initially addressed in my doctoral research, now expanded, and use a combination of analysis and synthesis, analytical-comparative methods and knowledge of the historical method. The focused artists show critical and anti-classical views to oppose different cultures and traditions, especially classicizing works by Ingres and David. Their artwork results in appropriation of works from different origins and historical times, constituting hybrid manifestations that reject colonialist and Eurocentrist values, and bring to light relevant pluralist issues of the present time. The article concludes that image appropriation is one of the preferred *locus* of the expressions of contemporary art, because it gives ancient art new and different meanings.

#### Keywords

Image Appropriation. Anticlassicism. Art in Brazil.

Como é sabido, o fenômeno da apropriação de imagem reflete o trânsito de imagens entre períodos históricos distintos. Como o presente se modifica constantemente do ponto de vista do saber – tanto por meio da criação artística, quanto dos estudos reflexivos enfocando as artes visuais – a relação que se estabelece entre o tempo atual e o passado histórico consolida-se como processo ativo em que o conhecimento presente ajuda a descortinar e modificar os pontos de vistas sobre os “vários passados”, influenciando epistemologicamente o campo artístico.

Não parece haver dúvidas que cada época histórica constitui um período de transição para outra, porque qualquer passado, antes de se tornar passado, foi presente na sua época. No entanto, só *a posteriori* é possível comprovar em que aspectos, por quais razões e de quais formas se verificou o desenvolvimento que impulsionou o nascimento de uma nova época (Schmidlin; Gerner, 2009: 7).

Modificações da percepção do passado por meio da produção de conhecimento sensível e intelectual, promovido em épocas posteriores, estão presentes em vários períodos da história da arte, em especial em manifestações artísticas que se valeram da reutilização de imagens e elementos escultóricos e arquitetônicos, como aquelas observadas na cultura da Idade Média românica<sup>1</sup> (termo que significa “à maneira romana”), mas também influenciada pelas tradições carolíngias, bizantinas e islâmicas. Ou na valorização da retórica e de formas literárias e visuais antigas pelo Renascimento italiano, que promoveu uma revisão da cultura clássica pagã, concomitante ao nascimento da cultura burguesa e de maneira mais abrangente e sistemática do que o feito durante a Idade Média. Panofsky (*apud* Didi-Huberman, 2013: 79-80) é um dos muitos autores que referenda a persistência das concepções clássicas durante toda a Idade Média: concepções literárias, filosóficas, científicas e artísticas, apontando que elas foram de especial importância depois de Carlos Magno. Concordando com as informações constantes de textos anteriormente escritos por Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari, Panofsky complementa, todavia, que as formas artísticas nas quais as concepções clássicas haviam persistido durante a Idade Média eram totalmente diferentes daquelas das épocas daqueles três historiadores da arte italianos, assim como das nossas ideias atuais sobre a Antiguidade. Assim, na opinião de Panofsky, a cultura clássica pagã anterior ao Renascimento não tinha o verdadeiro sentido de “re-nascimento” da Antiguidade como fenômeno histórico bem definido, significando que a arte renascentista possibilitou novas compreensões do pensamento e da arte da Antiguidade. Giulio Carlo Argan (1999: 23) já havia apontado que, enquanto os artistas na Itália do século XIV (Giotto, Arnolfo di Cambio, os irmãos Pietro e Ambrogio Lorenzetti) estudaram profundamente a Antiguidade, os artistas do século XV, ao contrário, propuseram interpretá-la por meio de “(...) elementos da gramática helenista”. Argumentava, ainda, que o clássico “(...) em substância não passava de uma interpretação generalizadora, abstrata, unilateral da Antiguidade” (Argan, 1999: 15).

Outros exemplos que podem ser citados são o interesse do Romantismo pelo exótico, a valorização da arte africana pelas vanguardas históricas e, mais recentemente, as contribuições do feminismo, do movimento *queer*, e do multiculturalismo, dentre outros, em que também se evidenciam a disseminação da apropriação de imagem, cujas reflexões alteram e modificam a história estabelecida.

A ideia de anticlassicismo aqui enfocada resulta da constatação e observância do interesse demonstrado pela arte contemporânea em relação a obras artísticas do passado e, ao mesmo tempo ou principalmente, de confronto à crença de pretensão de que o classicismo fosse a única tradição e lei inabalável da arte ocidental. É nesse contexto que se apresentam, neste artigo, algumas reflexões que se originaram de obras inicialmente abordadas em pesquisa de doutoramento, ampliadas agora por

novas reflexões. Em termos metodológicos, a investigação de doutorado<sup>2</sup> norteou-se mediante combinação dos métodos de análise e síntese, analítico-comparativo e conhecimentos do método histórico, por meio da história das imagens. O método comparativo foi fundamental, na ocasião e na presente análise, pelo fato de considerar as obras artísticas como realidades do fato histórico e, por isto, não se poder considerá-las núcleos fechados, e sim inseridas em contextos nos quais prevalecem um conjunto de relações.

Estes “anticlassicismos” também espelham as dificuldades de classificação pela história da arte de artistas e suas produções, tais como Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) como artista neoclássico, cujos temas e interesses pendiam, como se sabe, para o Romantismo, e conteúdo este mencionado a seguir. São também enfocadas obras clássicas greco-romanas e do mestre de Ingres, Jacques-Louis David (1748-1825). Faz-se necessário ressaltar que as obras de Ingres, bem como as demais, são aqui analisadas por meio de apropriações feitas por artistas brasileiros e pela francesa Orlan, e cujos sentidos são distintos dos presentes nas pinturas originais. Estes desvios semânticos (e anticlássicos) presentes nas abordagens brasileiras constituem o objeto e principal interesse deste artigo. Em função disso, tem-se como objetivo geral investigar, aqui, como se dão as relações entre obras classicizantes e a produção contemporânea anticlássica a partir da apropriação de imagem e, como objetivo específico, elencar o trabalho de alguns artistas brasileiros e comentar como se valeram desse recurso.



Fig. 1. Ingres e Caetano de Almeida. Título e dimensões não especificadas na fonte. Obra baseada em Ingres, *A banhista de Valpinçon*, 1808, óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte da imagem de Caetano de Almeida: <<http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/caetano-de-almeida-1995/>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

É neste âmbito que se inserem investigações plásticas do paulistano Caetano de Almeida (1964) que, sistematicamente, tem partido da apropriação de imagens de outros artistas e da indústria cultural, com a recorrência a livros ilustrados e infantis, manuais, dicionários e publicações de história da arte, reagrupando-as em composições de sua autoria. A despeito da aparente pobreza visual obtida em suas versões de artistas famosos, que, por sinal é característica de uma imagem de reprodução de baixa qualidade — muitas das quais o artista utiliza como ponto de partida —, sua pintura denota uma complexidade maior na série de intervenções em imagens apropriadas da história da arte (Amaral, 2006: 267). A figura 1, por exemplo, apresenta um quase irreconhecível Ingres (1780-1867), no caso uma versão em preto e branco da famosa pintura *A banhista de Valpinçon*, exposta em junho de 1995 na Galeria Luisa Strina, São Paulo [Fig.1].

A versão de Caetano de Almeida nega todos os valores clássicos associados ao original de Ingres, em especial a clareza compositiva, que é comprometida por cinzentos rachurados que modificam a cromaticidade sensual da pintura-base. A saturação dos elementos compositivos, reduzidos a negros e poucas variações de cinzentos, praticamente oblitera o intimismo da cena, altera a atmosfera sensual da banhista e direciona-a para um resultado completamente diverso. Com dificuldade, perceberemos a qual imagem a obra do artista paulistano faz referência. Na interpretação de Caetano de Almeida, o gradil — evidente como técnica de reprodução ou ampliação de desenho —, se sobrepõe às massas cinzentas, reforçando a bidimensionalidade da representação e comunicando valores planejados que negam o ilusionismo do corpo humano em profundidade. O gradil, aqui, é ineficaz como recurso técnico que garanta a reprodução verossímil, em comparação com a pintura original.

A biografia de Caetano de Almeida indica a frequente reelaboração de pinturas consagradas da história da arte<sup>3</sup>, como *Madames*, de 1999, composto por quatro peças calcadas nos quadros de Jean-Marc Nattier (1685-1766), pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo (Coelho; Molino, 2008: 56).

A imagética de Ingres é também reutilizada por vários outros artistas, a exemplo de Renato Medeiros (1955), natural de Salvador e cujas pinturas exploram apropriações de imagens. Renato Medeiros explora com frequência a figura humana e, ao vinculá-la a imagens preexistentes, o artista declarou em depoimento ao autor acreditar resgatar a história da pintura, o que em termos pragmáticos significa criar uma vinculação de confrontação de valores e reinterpretação dos fatos iconográficos, fundando novos sentidos.

Suas pinturas denotam uma intensidade de sentimentos e de entrega observadas também na recriação do tema explorado por Ingres e modificando drasticamente a atmosfera neoclássica para uma tropicalidade cromática esfuziante, alterando o sentido da imagem-fonte pelo uso de cor, mas mantendo a solenidade e a atmosfera melancólica. Essa solenidade neoclássica, como se sabe, compôs o programa educativo francês que se pretendia fosse comunicado por pinturas baseadas nos feitos grandiosos e nobres dos Antigos, denominadas *grandes machines*<sup>4</sup>. No caso, o tema representa Octávia desmaiada no colo do irmão, o imperador romano Augusto, e ao lado, a esposa de Augusto, Livia (não vista aqui no detalhe [Fig. 2]), ao ouvirem a leitura de *Eneida*.

A despeito do uso de cores fortes na pintura de Renato Medeiros, a predominância de tons frios e terrosos do próprio tom de pele de Augusto — por aparentar tonalidade mais baixa, menos “quente” que a pintura original —, parece melhor se adequar ao caráter melancólico do tema. O resultado, todavia, é substancialmente distinto em relação à pintura-base. As formas artísticas da pintura do artista

baiano acentuam a utilização da linha ainda mais evidentemente do que em Ingres, exagerando-a para obter um resultado mais gráfico. O irônico é que a estética de Ingres é justamente constituída pela ênfase na linha e nos contornos. A padronagem ornamental de anjos e flores do fundo da tela de Renato Medeiros não deixa dúvidas de seu interesse pela representação de cunho mais gráfica, pelo decorativismo e pelo simbolismo associados àqueles elementos, potencializando o sentimento transcendente da cena laica e aparentando um sentido sacro, inexistente na pintura-base.



Fig. 2. Ingres e Renato Medeiros. *Sem título*, 2014. Óleo sobre tela, 80 x 30 cm. Coleção particular, Londres. Baseado em Ingres, *Augusto ouvindo a leitura de Eneida* (detalhe), ca. 1814, óleo sobre tela, 138 x 142 cm. Museu Real, Bruxelas. Fonte da imagem de Renato Medeiros: Arquivo do artista, Salvador, Bahia.

Renato Medeiros já havia se baseado em estruturas clássicas em obras anteriores, tal qual a que dispõe as três Graças ao ambiente da pintura *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh. Ali, mesclou elementos classicizantes com a poética precursora expressionista do pintor holandês, bem como também se valeu de tratamento expressionista na manufatura da pintura, mimetizando o vocabulário plástico de Van Gogh naquele trabalho de 2012. Assim, o recurso às formas artísticas preexistentes de artistas referenciais da História da Arte parece potencializar sua poética.

Esse recurso às obras de outros artistas precedentes e, em especial de grande relevância na história da arte, é mencionado por Carlos Flexa Ribeiro como uma estratégia de criação. Assim, tomando por base seu estudo de Velázquez, e considerando que a criação artística consiste, de modo geral, num

processo menos autônomo do que se pensou no passado e menos independente do que o próprio artista pode admitir, esse autor destaca que os artistas de genuína individualidade em suas criações “(...) mais do que se poderia supor, pagam tributo a formas de expressão que constituem um patrimônio estético de várias gerações e se transmite através dos tempos” (Ribeiro, 2017: 251).

As vastas unidades descritas como “épocas” ou “séculos” em algumas disciplinas são comentadas por Michel Foucault (2014: 36) na introdução de *A arqueologia do saber*, onde aponta que a atenção dada às “épocas” ou “séculos” deslocou-se para fenômenos de ruptura e detecção da incidência das interrupções, cujos estatutos e naturezas são muito diversos, abrangendo deslocamentos e transformações dos conceitos. O autor cita Georges Canguilhem e as instâncias das escalas micro e macroscópicas da história das ciências, nas quais os acontecimentos e as suas conseqüências não se distribuem da mesma maneira. Assim, não é a mesma história que, aqui e ali, se verá contada, mas redistribuições recorrentes

(...) que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamentos, várias hierarquias de importâncias, várias redes de determinações, várias teleologias, para uma só e mesma ciência à medida que o seu presente se modifica: de tal modo que as descrições históricas se ordenam necessariamente segundo a actualidade do saber, se multiplicam com as suas transformações e não param, por sua vez, de romper consigo próprias (...) (Foucault, 2014: 37).

Naturalmente que o objeto ao qual Foucault centra a atenção é o discurso como uma prática que tem suas formas próprias de encadeamento e de sucessão, abrangendo o saber e a historização do pensamento humano como um todo e não especificamente o fenômeno da apropriação de imagem. Se considerarmos as artes plásticas como discurso (e, nela, a particularidade da apropriação de imagem), o trecho transcrito do filósofo ilustraria o que acreditamos ocorra no trânsito de imagens entre períodos distintos.

Na pintura *Marat em seu último suspiro*, do artista neoclássico francês Jacques-Louis David (1748-1825), se observa a utilização de um sistema de codificação de migração de elemento religioso (cristão) para o contexto secular (político) que a conecta a escultura rococó de Pierre Legros (1666-1719), de título *Stanislas Kostka*, datada de 1703 e que se encontra em Roma<sup>5</sup>. Esta afiliação foi apontada por Carlo Ginzburg (2014: 52), que notou que Kostka segura uma imagem sacra à mão esquerda, em um gesto não muito diferente do de Marat, com a carta de Charlotte Corday, e que os dois apresentam um sorriso quase imperceptível, que assinala o momento em que a vida abandona o corpo. Ginzburg justifica assim a influência de Pierre Legros sobre David:

Que David, durante sua estada romana entre 1775 e 1778, tenha visto a obra de um escultor francês de primeira grandeza como Pierre Legros é algo que parece quase óbvio. Naquela fase decisiva de sua formação, David examinou com plena independência tanto Caravaggio quanto obras posteriores, que podem ser definidas como barrocas tardias ou do início do rococó. A representação de Marat, personagem que se tornara imediatamente objeto de um culto quase religioso, teria feito reafiorar a lembrança da estátua representando o beato jesuíta Estanislau Kostka. Desse emaranhado de memórias ligadas ao passado e de exigências nascidas do presente surgiu um *exemplum virtutis* no duplo sentido do termo *virtus*: virtude clássica e virtude cristã (Ginzburg, 2014: 53).

Este *exemplum virtutis* mencionado pelo autor parece materializar a característica da estética neoclássica das pinturas moralistas *grandes machines*. A ação cívica imbuída ao revolucionário Marat,

pintado por David, ilustra outra característica neoclássica: a de que assuntos contemporâneos do artista também podiam ser praticados, desde que se mantivesse o vocabulário plástico classicizante. O Marat contemporâneo era, portanto, um exemplo edificante a ser cultuado ao olhar dos republicanos franceses e de David, seu amigo, que havia visitado Marat na véspera de sua morte.

Referindo-se a esta pintura de David, Ginzburg acresce, ainda, que

David apresentou um evento contingente como o assassinato de Marat utilizando uma linguagem em que se entrecruzam tradições diferentes e distantes: a clássica greco-romana e a cristã. Tal escolha era duplamente significativa, pois se tratava de um dos primeiros quadros (talvez o primeiro) cuja data tinha como base um calendário isento de conotações clássicas ou cristãs. (...) O que está em jogo não é somente artístico, é político. Por que David, seguidor de Robespierre e de sua política religiosa, inspirada na “religião civil” de Rousseau, se apropriou de uma iconografia cristã para representar Marat, mártir republicano? (*Ibidem*: 57-58)

Argumentando que, para David, a vitória da Revolução modificara as relações de forças, Ginzburg escreve que Marat podia ser representado como um santo. “Naquele momento crucial de sua brevíssima história, a República nascida da derrubada da Monarquia de direito divino procurava uma legitimidade suplementar invadindo a esfera do sagrado, historicamente monopolizado pela religião” (*Ibidem*, 2014: 59).

A partir da premissa de Homi K. Bhabha (1998: 30) de que ficções negociam os poderes da diferença cultural em uma grande variedade de lugares trans-históricos, cremos poder estender esse raciocínio aos motivos clássicos que se irradiam pela cultura ocidental e que podem ser considerados elementos que, ao sofrerem o fenômeno da apropriação de imagem, podem se constituir em ficções negociadoras entre si dos poderes da diferença cultural. Adicional a isso, a motivação clássica também tem estado presente nas temáticas de obras de muitos períodos históricos. Essa tradição de tema clássico e, em especial, do erotismo associado a muitas de suas representações, também foi explorada por artistas brasileiros, seja por meio do enfoque de temas míticos pela arte acadêmica, ou mesmo pelo Modernismo, e se espalha aos dias de hoje. Essa influência da temática clássica é considerável em muitos artistas contemporâneos brasileiros, como Alex Flemming e Hudinilson Jr.

Essas ficções que possibilitam negociação e empoderamento da diferença cultural fazem artistas como os paulistanos Alex Flemming (1954) e Hudinilson Jr. (1957-2013) explorarem a homoeroticidade por meio de apropriações e recriações dos viris corpos das esculturas greco-romanas, tais como em obras baseadas em Fídias [Fig. 3], no caso do primeiro [Figs. 3 e 4], ou as versões grafitadas em *spray* de Hudinilson Jr. de *Apolo do Belvedere* [Fig.5] e do *Doríforo (o lanceiro)*, de Policleteo.

Obviamente que em Hudinilson Jr. a preocupação estética pelo corpo e beleza do masculino distingue-se mais do que a tradição cultural representada pela escultura greco-romana e esse repertório imagético se apresenta em sua obra como reflexo das discussões culturais de gênero que ganharam força nos anos 1970 e 1980 no Brasil, preocupações essas que se encontram presentes em seus trabalhos, desde o início de sua atuação como artista (Resende, 2016: 121). Regularmente, é este o viés pelo qual sua produção é interpretada, a saber: a de que sua preferência sexual é tanto seu principal tema, quanto o pensamento estruturante de sua obra (*Ibidem*).



Fig. 3. Fídias e Alex Flemming. *Sem título (máscaras do atleta)*, 1989. Tinta acrílica sobre cartolina, 190 cm de altura. Coleção AF São Paulo. Baseada em Fídias, *Dionísio*, ca. 438-432 a.C. Mármore, dimensões maiores que o natural. Museu Britânico. Fonte da imagem de Alex Flemming: <<http://alexflemming.com.br/project/mascaras/>>. Acesso em: 27 jan. 2020.



Fig. 4. Alex Flemming. *Sem título (série Atletas)*, 1989. Tinta acrílica sobre tela, 210 x 340 cm. Coleção Abrão e Sabina Lowenthal. Fonte: <<http://alexflemming.com.br/project/pintura-sobre-tela/>>. Acesso em: 27 jan. 2020.



Fig. 5. Hudinilson Jr. *Sem título*, sem data. Estêncil sobre papel, 64 x 47 cm. Baseada em *Apolo do Belvedere*, cópia romana de original grego de finais do século 4 a.C. Fonte: Resende (2016: 171).

O paranaense natural de Mandirituba, Odires Mlászho (1960), desenvolve colagens e experimentações com reproduções de imagens, muitas das quais calcadas em reutilização de partes de esculturas clássicas e cujo resultado final apresenta em fotografia, tal como a figura 6, produzida para ilustrar o livro *Odisseia*, editado pela Cosac Naify, em 2014, e uma série em que utilizou bustos de imperadores e imperatrizes romanos, aos quais sobrepôs olhos e narizes de rostos de pessoas atuais, criando um incômodo ruído perceptivo por forçar o observador a conciliar dois códigos distintos de representações: a da escultura e a de rosto de pessoas, mediadas pela fotografia.

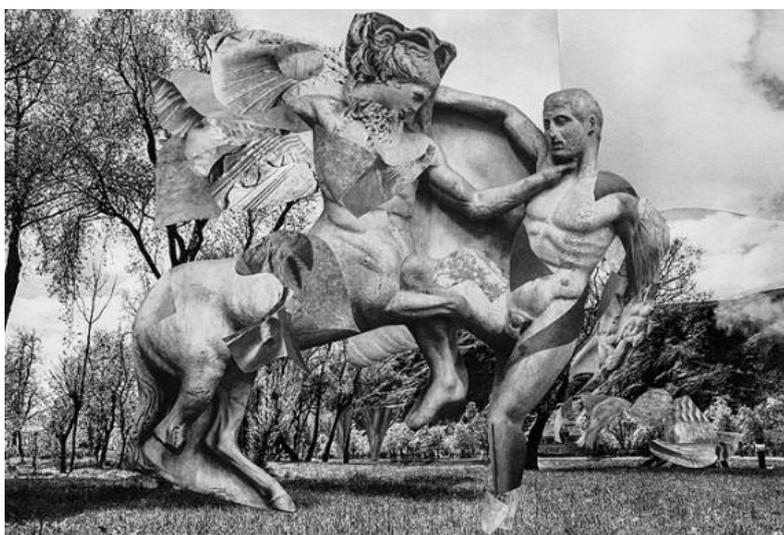


Fig. 6. Odires Mlászho. Ilustração do livro *Odisseia*, da Cosac Naify, 2014. Fotografia, dimensões não informadas na fonte. Fonte: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1545083-nova-traducao-de-odisseia-chega-as-livrarias-e-dialoga-com-cultura-pop.shtml>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

Fig. 7. Odires Mlászho. *Johnny David IV*, da série *Retratos possuídos*, 2010. Fotografia, dimensões não informadas na fonte. Baseado em David, detalhe da pintura *Leônidas em Thermopylae*, 1814. Fonte: <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/fotobienalmasp-exposicao-2013/>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

A imagem vista na figura 6, obtida mediante a utilização da técnica de colagem, apresenta uma métopa originalmente situada do lado sul do friso do Partenon, o famoso monumento da acrópole grega. A métopa integra o contestado acervo de mármore Elgin, do Museu Britânico de Londres e retrata uma cena da mítica luta dos lápitas contra os centauros. Como é sabido, o edifício era circundado por 92 métopas ao todo, representando violentas cenas de combate (Davies, 2010: 140) e o programa iconográfico simbolizava a inevitável predestinação com a qual os gregos se percebiam nas tensões e lutas entre o mundo grego dito civilizado e o “não civilizado” (segundo, naturalmente, a aceção dos gregos). Essa predestinação era simbolizada pelo domínio da ordem sobre o caos e por alegorias da vitória ateniense sobre os persas. Odires Mlászho contrapõe a imagem da métopa, que é associada ao estilo de Fídias (tido como o maior escultor da Antiguidade), a um cenário de natureza, contextualizando a cena narrativa em um ambiente que confere profundidade (pano de fundo natural) ao tema e, ao fazê-lo, contraria a espacialidade de relevo escultórico original da métopa, por sua característica bidimensional, e reforça o centauro e o guerreiro lápita como esculturas de vulto redondo,

ou seja, como corpos tridimensionais. Essa “tridimensionalidade” referenda o ilusionismo da conquista do mundo visível que a arte grega almejava. Na versão de Odires Mlászho para o livro *Odisseia*, o rosto do centauro é composto por dois elementos: a sobreposição de outra escultura, de um rosto feminino, com a barba original da métopa, resultando em um rosto híbrido de estímulos diferenciados.

Como se sabe, a fotografia tem sido um dos mais ricos meios de experimentação artística, sendo que a superação dos seus limites analógicos abriu novas possibilidades. Com as fronteiras abolidas, “(...) a fotografia deu um passo além da fotografia como era conhecida”, afirmou Teixeira Coelho (MASP..., 2013). É no âmbito dessas novas possibilidades que se situam alguns outros trabalhos de Odires Mlászho, tais quais *Johnny David IV* [Fig.7], 2010, da série *Retratos possuídos*, no qual deixa entrever o personagem Leônidas (da pintura de David, *Leônidas em Thermopylae*, 1814), no interior de uma silhueta do corpo de um homem identificado no título por Johnny. Neste trabalho, a superfície texturizada ao redor da silhueta emoldura a figura de Leônidas, planificando a superfície da silhueta e alterando o caráter ilusionístico da narrativa visual neoclássica da pintura original de David.

Motivos clássicos são utilizados na arte atual com muita regularidade em narrativas visuais fictícias negociadoras da diferença cultural, envolvendo questões de gênero e desconstruções de discursos predominantes, como os presentes em várias pinturas da brasiliense Camila Soato.



Fig. 8. Jacques-Louis David e Camila Soato. *Ocupar e resistir 1*, 2017, óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Baseado em David, *As sabinas* (*As sabinas interrompem o combate entre romanos e sabinos*), 1794-9, óleo sobre tela, 386 x 520 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte imagem de Camila Soato: <<http://www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/camila-soato/>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

Vivendo em São Paulo, Camila Soato (1985) explora a problemática do gênero em suas releituras de quadros célebres da história da arte, tal qual *Ocupar e resistir 1* [Fig. 8], 2017, baseada na pintura setecentista *As sabinas*, de David. Sua versão reforça o poder persuasivo feminino que na cena mítica da pintura neoclássica faz com que as sabinas encerrem um conflito bélico contra Rômulo, o fundador mítico de Roma. Ao fazê-lo, todavia, Camila Soato atualiza o papel feminino para o de agitadora feminista, ao contrapor a imagem central da sabina Hersília, do quadro-referente, a uma feminista agitadora, na lateral esquerda, que parece ter saído da *Marcha das vadias*, munida de estilingue e mirando um policial militar contemporâneo, numa clara alusão às desigualdades de poder, entre as

manifestações sociais por liberdade de direitos e de expressão — inclusive sexuais — e a repressão policial. O nu clássico é reinterpretado por Camila Soato como ação política ao colocar a mulher com seios à mostra que empunha o badoque, ao lado de Tácio, líder dos sabinos, igualmente nu. O tratamento plástico característico de *bad painting* utilizado pela artista, neste e em seus demais trabalhos, reforça o caráter contestatório.

Se a preocupação estética em Hudinilson Jr. se dava como reflexo das discussões culturais de gênero, na do baiano Calasans Neto (1932-2006) o repertório imagético da escultura greco-romana assume ares de fábula regionalista, associada às crenças de pescadores e estórias do mar de Itapuã, temas de muitos de seus trabalhos, nos quais a tradição mitológica grega se faz presente em narrativas fantásticas protagonizadas por sereias, bustos gregos, colunas clássicas encimadas por cabeças com elmos gregos e divindades, neste caso, *Apolo do Belvedere*, visto na lateral direita superior, na figura 9.

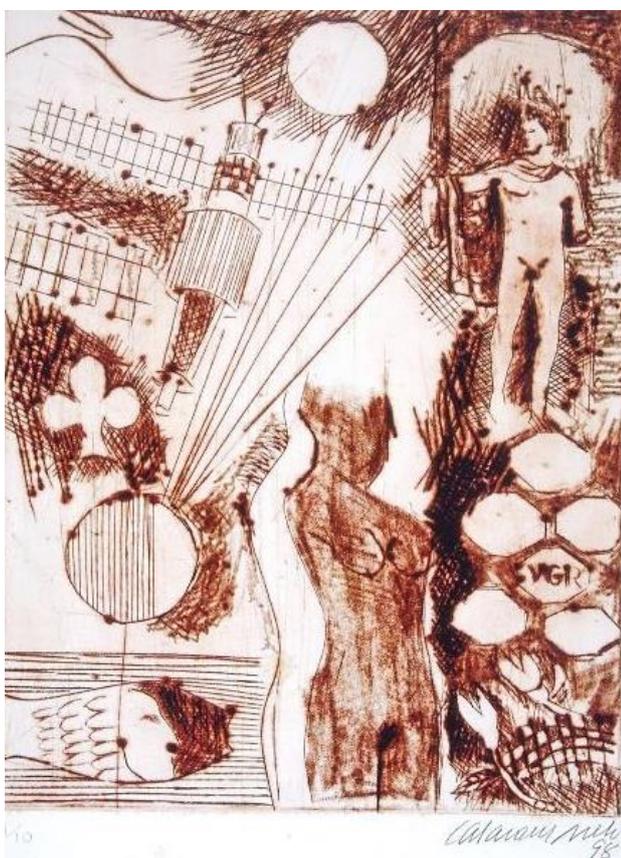


Fig. 9. Calasans Neto. *Divindade cósmica*, 1998. Ponta-seca e buril sobre papel, 66,5 x 48 cm. Coleção da família do artista. Tiragem: 1/10. Fonte: Fraga (2007: 271).

A figura de origem do *Apolo do Belvedere*, utilizada por Calasans Neto, claramente aparenta ter sido uma reprodução, uma vez que a divindade grega se encontra “espelhada”, ou seja, com o rosto voltado para a esquerda (de quem olha a gravura), quando a direção das cópias romanas em escultura (assim como o grafite de Hudinilson Jr. da fig. 5) são todas voltadas para a direita. Aquela divindade do panteão grego encontra-se associada aos elementos naturais que permeiam o universo imagético do gravador baiano e à simbologia do círculo, em clara conotação ao sol. Consta, igualmente na gravura, a lua, representada com sua maior parte na penumbra e outra mais clara, refletindo a luz solar e ligando-se ao “sol” esférico e ao círculo por trás de Apolo. Este círculo detrás de Apolo, como é sabido, foi

apropriado pelos romanos da Antiguidade, visando representar associações divinas de seus imperadores e, mais tarde, adaptado pelo Cristianismo, como aureóla de santidade. O “(...) milagre da arte” representado pelo *Apolo do Belvedere*, na visão de Winckelmann (*apud Davies, 2010: 162*), na gravura de Calasans Neto presta tributo à natureza, elemento temático preferencial do artista baiano.

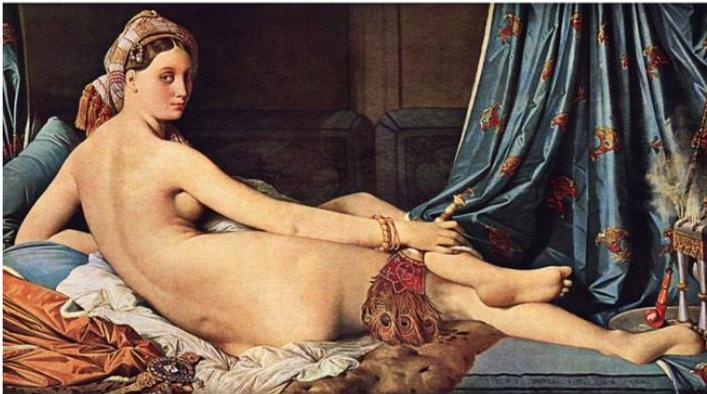


Fig. 10. Ingres e Orlan. *Orlan como A grande odalisca de Ingres* (da série *Quadros vivos*), 1971. Fotografia em preto e branco, 30 x 40 cm, baseada em Ingres, *Grande odalisca*, 1814, óleo sobre tela, 91 x 162 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte da imagem de Orlan: <<http://www.orlan.eu/portfolio/tableaux-vivants/>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

No contexto da arte ocidental, a reinterpretação de obras de bases clássicas tem sido explorada por artistas de variadas tendências, com os mais distintos propósitos, como nas ações de Orlan (1947). Esta artista francesa radicaliza a utilização de referenciais visuais da história da arte, seja reinventando com seu próprio corpo a pintura *A grande odalisca*, de Ingres [Fig.10], ou em ações performáticas nas quais discute questões do corpo feminino, de comportamento e de padrões de beleza, como a estabelecida pela odalisca de Ingres ou pela *Vênus de Botticelli*. Para tanto, promoveu sua primeira cirurgia-*performance* e, posteriormente, submeteu-se a sucessivas intervenções cirúrgicas em ações performáticas, com o intuito de demonstrar a impossibilidade (e insanidade) de se atingir a beleza idealizada dos padrões estéticos estabelecidos e, conseqüentemente, problematizar os cânones de beleza e o valor do belo na História da Arte.

Artista investigadora do território da arte corporal, Orlan integra a geração de artistas críticos do pós-guerra que imprimiram novos valores às experiências artísticas contemporâneas por meio de práticas em processos híbridos que exploraram os meios tecnológicos. Essas práticas conduziram várias gerações de artistas jovens a abandonarem a pintura narrativa e outros suportes tradicionais, habitualmente usados na arte (Marchi, 2009: 49).

A inadequação aos cânones clássicos de beleza e sua problematização foi o que gerou, na época de sua apresentação ao público, contundentes críticas à *Grande Odalisca*, de Ingres. A ênfase no controno e na linha tornou-se uma marca distintiva do seu estilo neoclássico. Ingres é um artista que embora nunca tenha chegado a superar a predominância do seu neoclassicismo (e efetivamente foi reconhecido como o grande porta-estandarte daquele estilo durante a primeira metade do século XIX, na França) (Davies, 2010: 858-859), manifestou interesse por conteúdos exóticos e românticos desde o período de estudos e trabalho na Itália<sup>6</sup>. Apaixonou-se pelo classicismo de Rafael, mas manifestou interesses

românticos diversificados que o conduziram à pintura da Idade Média, de Bizâncio e do início do Renascimento (*Ibidem*: 860). Passou dificuldades na Itália, pois,

(...) enquanto pintor romântico, pintava o que queria. Enviava regularmente quadros para Paris, onde eram recebidos com desinteresse. Foi o caso da *Grande Odalisca*, encomendada, em 1814, por Caroline Murat, irmão de Napoleão e rainha de Nápoles, e apresentada ao *Salon* de 1819 (*Ibidem*, 2010: 860).

O que é significativo em *A grande odalisca* é que seu conteúdo romântico possibilitou apresentar uma concubina turca, numa das primeiras representações conhecidas do Orientalismo – como se chamava na época ao fascínio ocidental pela cultura muçulmana do Norte da África e do Oriente Médio – e ano coincidente com a publicação do poema romântico *O corsário*, de Byron, dedicado a uma escrava de harém.

É curioso observar que Orlan, ao recriar *A grande odalisca*, toca em questões nevrálgicas do Orientalismo e da condição feminina contemporânea. Penelope Davies (2010: 860) considera que o Orientalismo reflete o imperialismo europeu e o concomitante sentido de superioridade com que via a cultura árabe não cristã, não somente como diferente e exótica, mas também inferior, atrasada, imoral, violenta e bárbara. Adicional a isso, o tema exótico ao olhar europeu permitiu que Ingres pintasse um nu feminino que não fosse uma deusa grega, embora evocasse numerosas pinturas renascentistas e barrocas de Vênus reclinadas. Naquela pintura de cenário inovador de Ingres há, contudo, a sensação de beleza cultivada, de refinamento e de idealização característicos do classicismo. Adicional a isso, Ingres faz uma concessão: para tornar a figura mais apelativa para o público parisiense, a odalisca recebeu feições ocidentais, chegando mesmo a apresentar um rosto e um penteado ao estilo de Rafael (*Ibidem*: 860-861).

*A grande odalisca* é recriada em novas bases 157 anos depois, por Orlan. Ao eliminar o “orientalismo” contudístico da cena da pintura-base (o cachimbo de haxixe, o queimador de incenso, o leque, o turbante, as padronagens decorativas de tecidos), Orlan também se afasta do refinamento e da idealização formal classicizante, presente na tela de Ingres, e se concentra na representação da pessoa, que neste caso é ela própria (um autorretrato). Seu autorretrato é, portanto, investido de referência explícita àquela tela de Ingres.

A interpretação de Orlan é sinificativa por alijar sua representação do principal elemento sensual da pintura-base: a cor. O fundo, inclusive, é claro e planificado em Orlan, o que possibilita melhor visualização da figura humana, já que não há outros elementos concorrentes para desviar a atenção. Adicional à negação da cor e da profundidade escura, Orlan reduz o artificialismo dos elementos ditos “orientalizantes” da pintura de Ingres, fazendo com que o observador se concentre no fator humano e no histórico caráter objetificante do nu feminino nas artes plásticas. A acentuação longilínea dos contronos da forma feminina e, em especial, das costas da odalisca de Ingres, cuja coluna é representada com “(...) vértebras a mais e que o braço direito não só não tem cotovelo como é demasiado longo” (*Ibidem*, 2010: 861), notada pelos acadêmicos e pelo público do Salão de 1819 em que foi exibida, deixa claro a preferência do artista pela graciosidade da composição, mesmo que para atingir tal patamar fosse necessário sobrepujar a verossimilhança da forma natural mediante o uso de artifícios ilusionísticos. A novidade daquela pintura de Ingres foi, compreensivelmente, ignorada em benefício do conservadorismo dos gostos e, evidentemente, criticada e mal recebida por acadêmicos e pelo público em geral. Isto é significativo, pois essa novidade seguramente não passou despercebida por Orlan que, ao reinterpretá-la, mantém acesa a ambiência inovadora, investigativa e crítica observadas em Ingres, atualizando contudo a proposta plástica às preocupações atuais.

Assim, por meio de depurações analíticas e formais, Orlan estabelece uma inovadora conexão com Ingres, objetivando não somente desconstruir a imagem orientalizante de *A grande odalisca*, mas também apontando os aspectos manipuladores de constituição da imagem feminina comum nas

representações das artes plásticas, promovendo a modificação dos fatores classicizantes (equilíbrio, refinamento, idealização) para uma imagem mais austera, porém não impessoal, já que é o seu próprio corpo que se mostra em exibição. Por meio dessa estratégia, ela confronta a idealização formal neoclássica da pintura-base, assume uma postura romântica mais veemente em relação ao próprio Ingres ao se distanciar das aparências dos ornamentos e adornos exóticos vistos na tela-base, e se posiciona duplamente como centro objetivo e subjetivo da obra. É sua subjetividade que lhe assegura a interpretação romântica e de autoafirmação, já que é seu próprio rosto a inquirir o perceptor, e não a face de uma mulher “ocidental” acoplada a um corpo oriental, de tonalidade mais escura de pele, da pintura de Ingres. Ao mostrar seu rosto, e não acoplar outro, diferente, Orlan confere maior autenticidade neste seu trabalho do que Ingres demonstrara com sua *A grande odalisca*. Outro aspecto de cunho romântico é a afirmação da nacionalidade francesa da própria artista, ao tomar como base um artista também francês. Orlan trabalha com a lógica valorativa da vertente nacionalista aberta pelo Romantismo, porém seu mérito é referendar o lugar principal do humano e denunciar a opressão do sistema sobre os indivíduos.

A desconstrução dos elementos da obra de Ingres, promovida na reinterpretação de Orlan, foi possível por meio do procedimento de apropriação de imagem e aponta outros desdobramentos que fogem às preocupações classicizantes. Poderíamos até dizer um anticlassicismo, se considerarmos tratar-se de um trabalho que, semelhante a outros, integra um conjunto organizado de pressupostos críticos que, ao confrontarem os valores clássicos, negam sua pertinência ao contexto contemporâneo e apontam outras maneiras diferenciadas de evidenciação das estratégias manipuladoras da imagem. A mensagem é clara: a manipulação de elementos da cultura clássica, como observada em Ingres, não mais é tolerada no contexto atual. É isto que a série *Quadros vivos*, da artista, nos parece demonstrar. A veemência da criação artística e a utilização de seu próprio corpo como contestação são características de Orlan, artista que se tornou mais conhecida por se submeter a intervenções cirúrgicas a partir dos anos 1990 como procedimento de seu processo criativo, desestabilizando com isso a imagem convencional atribuída na arte aos corpos femininos. É esta desestabilização que vemos nessa reinterpretação de Ingres e as problemáticas apontadas por ela nas demais imagens de si mesma, manipuladas por mecanismos técnicos e digitais.

Face ao exposto, as produções dos artistas brasileiros aqui elencados e comentados, tanto quanto muitas obras da artista francesa Orlan, evidenciam seus olhares críticos e propositivos acerca dos encontros de culturas e de tradições distintas, representadas pelas apropriações de imagens das obras-fontes de diversas origens e tempos históricos. Essas apropriações constituem-se em manifestações híbridas que rechaçam valores colonialistas e eurocentristas, e trazem à luz questões pluralistas relevantes do momento atual. Nesse contexto, a apropriação de imagem constitui-se como um *locus* preferencial das expressões da arte contemporânea que se apropriam da arte antiga para lhes conferir novos e diferenciados significados.

## Referências

ALMEIDA, C. de. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8618/caetano-de-almeida#>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

AMARAL, A. Visita a Caetano de Almeida. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 267-268.

ARGAN, G. C. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BHABHA, H.K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COELHO, T; MOLINO, D. D. B. *Olhar e ser visto*. São Paulo: Comuniquê, 2008. Catálogo de exposição (Coleção Masp).

DAVIES, P. J. E. *et al.* *A nova história da arte de Janson: a tradição ocidental*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (Coleção ArteFíssil; 5).

FRAGA, M. (org.). *Calasans Neto*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2007.

GINZBURG, C. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MARCHI, S.M.O. *Presenças do corpo feminino na arte: aproximações a partir de Orlan*. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

MASP abre espaço para a fotografia: FotoBialMASP rompe as fronteiras da arte. In: *casavogue.globo.com*. 16 ago. 2013. Disponível em: <[http://casavogue.globo.com/ MostrasExpos/noticia/2013/08/masp-fotografia-fotobialmasp.html](http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/08/masp-fotografia-fotobialmasp.html)>. Acesso em: 6 jun. 2017.

MIDDLEJ, D. R. *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*. 2018. 386 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Salvador: EBA, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RIBEIRO, C. F. As fontes de inspiração. In: \_\_\_\_\_. *Velázquez e o realismo*. 1. ed. São Paulo: Grua, 2017, p. 249-280.

SCHMIDLIN, C.; GERNER, C. E. *O gótico*. [s.l.]: Ullmann Publishing, 2009.

## Notas

\* Professor Adjunto de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV EBA – UFBA (2017); Mestre em Artes Visuais (2008), ambos 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. E-mail: <[dilsonmiddlej@ufba.br](mailto:dilsonmiddlej@ufba.br)>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7926-0347>>.

<sup>1</sup> A exemplo do mainel (pilar central que sustenta o lintel de uma porta) do portal sul da Igreja de São Pedro, do Mosteiro de Moissac, na França, que apresenta relevos de leões, da mesma forma que os animais entrelaçados das miniaturas irlandesas e semelhantes aos têxteis e trabalhos em metais persas (Davies, 2010: 370-371) e as jambas (os lados das portas) com contornos recortados circularmente foram modelados a partir de um artifício islâmico muito popular.

<sup>2</sup> O doutoramento foi defendido em dezembro de 2017. A tese, intitulada *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*, encontra-se disponível no Repositório Institucional da UFBA, na Internet.

<sup>3</sup> Tais como *A tempestade, de 1997*, baseada na *Tempestade de neve: vapor ao largo do porto*, de 1842, do inglês Turner (1775-1851); na série *Mundo plano*, entre 2000 e 2003, tendo por base padrões abstratos de tecidos recolhidos em residência artística de pouco mais de oito meses que fez na França, bem como na estilização de formas figurativas extraídas do pintor norte-americano Thomas Pollock Anshutz (1851-1912), do brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988) e outros artistas. Já em 2005, com a série *Grotesco*, ele evoca pinturas da Antiguidade romana descobertas no Renascimento (Almeida, s.d.).

<sup>4</sup> As histórias moralistas passaram a ser encomendadas a partir de 1777, por Charles-Claude d'Angiviller, nomeado por Luis XVI diretor dos *Bâtiments du Roi*, espécie de precursor de um ministro de belas artes encarregado das obras reais de construção, e tinha por objetivo erradicar os vestígios do que se considerava o rococó licencioso, substituindo-o por pinturas de grandes dimensões baseadas nos feitos nobres dos Antigos e em momentos exemplares da história da França (Davies, 2010: 835).

<sup>5</sup> A escultura em mármore policromo representa Stanislas Kostka, um jesuíta morto em 1567, aos 18 anos, beatificado em 1605 e santificado em 1726. Encontra-se exposta no quarto onde Kostka morreu, no noviciado anexo à Igreja de Santo André do Quirinal, em Roma (Ginzburg, 2014: 52).

<sup>6</sup> Ingres passou 14 anos na Itália. Os quatro anos iniciais foram por conta da bolsa obtida com o *Prix de Rome*, ganho em 1801; os dez restantes, custeado por ele próprio (Davies, 2010: 858).

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2020.