

**A APROPRIAÇÃO NA FOTOGRAFIA PÓS-MODERNA:
REFLEXÕES SOBRE A SÉRIE *AFTER WALKER EVANS* DE SHERRIE LEVINE**

**THE APPROPRIATION IN POSTMODERN PHOTOGRAPHY:
REFLECTIONS ON SHERRIE LEVINE'S *AFTER WALKER EVANS***

Amanda Alves Neves

PPGArtes/UEMG, Belo Horizonte, Minas Gerais
amandaalves.curadoria@gmail.com

Celina F. Lage

PPGArtes/UEMG, Belo Horizonte, Minas Gerais
celinalage@gmail.com

RESUMO: O presente artigo apresenta considerações sobre o processo de apropriação na fotografia. São abordados aspectos da prática de ressignificação e suas implicações quanto à noção de autoria, temporalidade, materialidade e conceitualização da imagem fotográfica na contemporaneidade. É analisado inicialmente o procedimento do *readymade* utilizado por Marcel Duchamp. Em seguida é discutida uma série de fotografias de Walker Evans, para depois se abordar o trabalho de Levine a partir da obra de Evans. A conclusão do artigo é de que na fotografia contemporânea as imagens são concebidas muitas vezes ressaltando-se seus aspectos relacionais e intertemporais.

Palavras-chave: Fotografia, Apropriação, Arte Contemporânea, Autoria

ABSTRACT: *This paper presents considerations about the process of appropriation in photography. The aspects of the resignification practice and its implications for the notion of authorship, temporality, materiality and conceptualization of the photographic image in contemporaneity are discussed. It is analyzed initially the procedure of the readymade used by Marcel Duchamp. Next, a series of photographs of Walker Evans is discussed, and then we discuss Levine's work conceived from the work of Evans. The conclusion of the article is that in postmodern photography the images are conceived often emphasizing their relational and intertemporal aspects.*

Keywords: *Photography, Appropriation, Contemporary Art, Authorship.*

O *readymade* de Duchamp e as suas analogias com a prática fotográfica

Quando Marcel Duchamp apresenta “A Fonte”, em 1917, vemos concretizar-se a ideia de que o que funda o objeto artístico é tão somente a atitude do artista ao denomina-lo como tal. A ação alinha definitivamente a produção da obra de arte a um aspecto filosófico, onde o pensamento e os questionamentos sobre o que é a arte passam a exercer um papel fundamental. A controversa “Fonte” provoca um efeito de ressignificação no objeto a partir de sua apropriação e de seu deslocamento para o espaço de exposição. Segundo Cauquelin, “expondo objetos ‘prontos’, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de *Fontaine* (fonte), ele [Duchamp] faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte.” (CAUQUELIN, 2005, p. 93). O mictório, que a partir de então assume o caráter de obra de arte, aponta para uma reconfiguração das noções relacionadas aos valores artísticos, fomentando uma reflexão estética que vai muito além das rupturas operadas pelos movimentos artísticos modernistas.

Duchamp, certamente não foi o primeiro a se utilizar da prática apropriativa na história da arte. Não se sabe ao certo quando este procedimento começou a ser adotado por artistas. Graw (2004, p. 45) afirma que a apropriação já é identificada como prática comum desde o período renascentista, quando pintores se apropriavam das técnicas e estilos uns dos outros e reproduziam pinturas com o objetivo de desenvolver suas habilidades pictóricas. A apropriação na arte, assim, pode acontecer tanto em relação à uma obra acabada (como em Duchamp), quanto pode incorporar seu processo de concepção e produção (como no caso dos pintores renascentistas).

A mudança instaurada por Duchamp reside justamente na forma com que ele apresenta a apropriação na arte a partir de objetos industrializados produzidos em larga escala, mudando as concepções sobre a arte, as quais até então eram relacionadas principalmente ao fazer manual, e por consequência eram associadas à ideia de unicidade. Além disto, “A Fonte”, como também outros *readymades* produzidos pelo artista, toca em uma questão definidora para o objeto artístico, até então determinante para sua classificação como tal: a autoria. O autor, nesse âmbito, não é mais concebido como o artista ou artesão que fabrica manualmente as obras de arte, passando, ao contrário, a ser aquele que mostra os objetos. Basta-lhe apenas executar o gesto de apontar ou assinalar, sendo este ato capaz de transformar eventualmente qualquer objeto em obra de arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 94)

Assim, em Duchamp, pode-se afirmar que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística. (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Especialmente nos *readymades*, o trabalho de arte se constitui inteiramente a partir da apropriação, e esse fato é explicitado ao público. (GRAW, 2004, p. 45, tradução nossa). Suas implicações são a verdadeira matéria da obra de arte apresentada, sendo o objeto apropriado um motivador de questionamentos que se desenvolvem a partir dele. Este fato torna possível analisar o procedimento ainda sob um outro foco, como afirma Rouillé: “embora os *readymades* não sejam fotográficos, eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para a arte.” (ROUILLÉ, 2009, p. 295). A partir desta afirmação, entende-se que a ação de Duchamp seria equivalente de alguma forma à ação de se produzir uma fotografia, guardadas as devidas peculiaridades desta linguagem artística, a qual também se valeria da apropriação para a produção de obras de arte.

O objeto submetido ao invólucro conceitual do *readymade* traz consigo semelhanças com o recorte produzido pelo enquadramento escolhido pelo fotógrafo. Para Krauss, o processo de produção do *readymade*, onde a transposição física de um objeto do *continuum* da realidade possibilita sua fixação em uma condição de arte-imagem, é o ponto no qual se estabelece o paralelismo com a produção fotográfica (1977, p. 78). Ou seja, ambas as ações estão condicionadas à inevitabilidade do ato da escolha pelo sujeito, enquanto ato fundador da condição do objeto artístico. Na mesma direção, Rouillé (2009, p. 296) alega que a diferença, sobretudo, além do resultado material apresentado, é que enquanto a fotografia copia, o *readymade* corta.

É interessante observar que Dubois (1993, p. 257) identifica toda a obra de Duchamp como "conceitualmente fotográfica", ao interpretá-la sobre a lógica do índice, que surge do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente, por contraposição aos procedimentos miméticos. O *readymade* seria assim, um caso extremo desta conceitualização, onde o produto final não apenas não parece, mas também não carrega sequer o traço físico de um objeto a ser representado, sendo ele o próprio objeto, tornado obra por um ato de decisão artística.

As conexões entre o *readymade* e a fotografia, portanto, estendem-se para além dos procedimentos envolvidos em ambos. Certamente eles estão articulados com processos e mudanças paradigmáticas na história da arte, que se inserem em uma tendência estética mais ampla. Pode-se notar que eles acabam por objetificar a questão primordial do questionamento sobre o que é a arte em si, articulando fortemente implicações sobre as noções de autoria, autenticidade e representação.

Entre a leitura subjetiva e documental: a imagem fotográfica de Walker Evans

O fotógrafo Walker Evans integrou, durante seu trabalho para a F.S.A. (Farm Security Administration) no período da grande depressão americana uma equipe de fotógrafos composta por Russell Lee, Dorothea Lange, Ben Shahn, entre outros, os quais foram contratados por Roy Stryker, diretor da Seção Histórica da Divisão de Informação da F.S.A. durante o período de 1935 a 1942. Seu objetivo foi registrar os impactos da recessão da economia na vida de trabalhadores rurais americanos. A Figura 1 na página seguinte, é um dos registros resultantes do trabalho de Evans.

Rouillé (2009, p. 63) nota que este trabalho fotográfico foi, a princípio, produzido a partir de um objetivo documental, ou seja, com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência do fazendeiro retratado. Este uso documental da imagem fotográfica remonta ao seu surgimento no século XIX, onde predominava uma leitura da fotografia como espelho do real. Dubois (1993) relata que a imagem fotográfica era concebida no início em função da sua natureza mecânica e automática, o que se acreditava excluía a possibilidade de interferência direta da "mão do artista", se opondo, portanto, à concepção de obra de arte como produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista.

Este mesmo aspecto também é constatado por Fontcuberta (2010, p. 19):

A fotografia foi entendida durante muito tempo como forma da natureza representar a si mesma. O fascínio que sua descoberta produziu apontava para essa ilusão de automatismo natural. Um slogan publicitário de material daguerretotípico rezava "Deixe que a natureza plasme o que a Natureza fez." Essa declaração ontológica sobre a essência da imagem fotográfica pressupõe a ausência de intervenção e, portanto, a ausência de interpretação.



Figura 1- Alabama Tenant Farmer, Walker Evans, 1936. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.329>

Esta concepção primária pode ter sido um dos principais obstáculos à ideia de uma classificação da prática fotográfica como forma de arte, no momento inicial em que ela foi instaurada. Considera-se, pois, como afirmamos anteriormente, que a concepção de arte estava ligada à condição da produção manual do objeto artístico (como no caso da pintura, por exemplo). A fotografia por sua vez, tendo em vista seu caráter instantâneo e mecanizado, enfrentou inicialmente preconceito e dificuldade em ser admitida como arte, pois de acordo com esta visão, ela se eximiria de agregar de qualquer traço de parcialidade ou interpretação do fotógrafo/autor na produção da imagem.

É possível perceber, através desta oposição que se estabelecia entre a pintura e fotografia, que a classificação de algo como objeto artístico estava condicionada ao reconhecimento de uma espécie de marca pessoal que se produz através do trabalho manual do artista, e que como a fotografia não permitiria entrever (de acordo com as interpretações da época), a marca do autor que a produziu, seu estilo pessoal por assim dizer, e por isso não deveria ter um status artístico. Como caracteriza exemplarmente Dubois, “a distribuição, portanto, é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário” (DUBOIS, 1993, p. 32).

Mais tarde, porém, foi possível constatar que um trabalho fotográfico também pode articular de forma conjunta elementos de uma prática artística, os quais são distintos da estrita função de

documentação. (ROUILLE, 2009, p. 103). Voltando ao projeto de Evans, Sontag (2004, p. 39-40) aponta para os objetivos ideológicos que estavam em jogo nessa documentação iconográfica das áreas rurais e do universo dos problemas rurais: segundo ela, a série fotográfica tinha como intuito demonstrar o valor das pessoas fotografadas para convencer pessoas de classe média de que os homens do campo eram mesmo pobres e dignos.

Ou seja, segundo ela as obras não teriam sido produzidas com a finalidade de se “reproduzir fielmente a aparência” dos fazendeiros, e sim com a finalidade de criar uma certa motivação propagandística, direcionando a interpretação por parte do espectador, a qual certamente refletia uma imagem construída da realidade. Além disto, embora Evans estivesse comprometido com uma proposta de tratar a imagem com certa impessoalidade¹, sobrepõe-se à esta intenção algo que de forma intrínseca à prática fotográfica pode se manifestar, mesmo que involuntariamente, que é a subjetividade do fotógrafo.

De acordo com Sontag, “Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência.” (SONTAG, 2004, p. 9). Estes imperativos inscrevem na fotografia certas marcas pessoais que, assim como a pincelada ou o estilo de um pintor, permitem reconhecê-lo em sua obra e deixam transparecer uma linguagem ou forma particular de se fotografar, manifestada especialmente pelas escolhas de enquadramento, de incidência de luz, tempo de exposição, etc.

Assim, Dubois (1993, p. 38) diagnostica a forma com que a ideia de fotografia como representação fidedigna da realidade passou a ser questionada no século XX, partindo de ideias expressas por Rudolf Anheim:

em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. Como se vê, tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos.

O reconhecimento da existência de uma “técnica fotográfica” faz com que o trabalho do fotógrafo seja reconhecido como o resultado de suas escolhas, as quais estão implícitas no ato fotográfico. A noção de autoria do fotógrafo, portanto, assim como a do pintor, pode ser percebida a partir dos procedimentos e escolhas que podem ser identificadas em sua obra. A partir deste entendimento, processa-se uma leitura da subjetividade da produção, a qual abre caminho de certa forma para a consolidação da fotografia como uma forma de arte.

As imagens de Evans, assim como as de outros fotógrafos contemporâneos a ele, representam hoje exemplos das etapas de construção do status artístico da fotografia. Elas podem ser citadas como exemplo da fase inicial onde esta arte é concebida como uma forma de expressão, que em seu ápice por volta dos anos 50, terá como “peça-mestra”, de acordo com Rouillé (2009, p. 170), o trabalho de Robert Frank. A fotografia-expressão é o que permitirá ao fotógrafo colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem, ou seja, é onde se reconhece que as escolhas subjetivas do fotógrafo determinam a forma como a imagem se apresenta.

¹ Evans buscava um tipo mais impessoal de afirmação, uma reticência nobre, um lúcido subentendido. Nem nas impessoais naturezas-mortas arquitetônicas das fachadas americanas e nos inventários de cômodos que ele adorava fazer, nem nos retratos rigorosos de meeiros sulistas que ele tirou no final na década de 1930 (publicados no livro feito com James Agee, *Let us now praise famous men* [Agora vamos louvar homens famosos]) Evans tentava expressar a si mesmo. Sus04

Ainda no caso específico de Evans, existe o fato de que esta série de fotos integrou a primeira exposição fotográfica individual a ser exibida no *MoMA (Museum of Modern Art)* de Nova York chamada de *American Photographs* em 1938. A representatividade da instituição e a sua decisão de acolher e expor o trabalho de Evans vinte e um anos após a sua criação, poderia ser entendida também, de certa forma, como o resultado de um reconhecimento de uma perspectiva autoral para seu trabalho documental.

Sobre a relação entre autoria e instituição, Douglas Crimp expõe o seguinte: “A presença do artista na obra tem que ser detectada; é assim que o museu sabe que possui algo autêntico.”(CRIMP, 2005, p. 103). A admissão da fotografia como prática artística e seu acolhimento pela instituição de arte estaria, portanto, condicionada à identificação da presença da subjetividade na produção fotográfica, o que implica o reconhecimento de seu caráter autoral. Sendo assim, esta série fotográfica, mesmo tendo sido produzida com a intenção de transmitir o mínimo de personalidade às imagens, paradoxalmente foi absorvida pela instituição de arte justamente pela presença de características subjetivas na construção do trabalho, as quais permitem atestar seu status e sua autenticidade como forma artística.

A apropriação na fotografia pós-moderna: *After Walker Evans* de Sherrie Levine

A oscilação entre a interpretação da fotografia como algo subjetivo/autoral ou realista/documental é uma questão chave que é muito discutida no âmbito dos estudos sobre esta arte. Estes dois tipos de interpretação acabam se sobrepondo ou coexistindo em diferentes dosagens nas teorias e críticas ao longo da sua história.

A partir dos anos 70, Krauss (1977, p. 78) identifica uma massiva utilização da fotografia documental na produção artística, não somente no caso do fotorrealismo, mas também em todas as experiências que dependem da foto-documentação para sua apresentação ao público: *earthworks*, *body art* e arte processual. A utilização da fotografia, aparentemente como simples ferramenta de registro, começa a acolher as particularidades da imagem fotográfica como elementos condicionantes à concepção e leitura das obras.

Por exemplo, no caso da *Land Art*, está implícito um ponto de vista, que revela uma intervenção determinada. DuboisDub93 nos oferece como exemplo, dentre vários outros, o trabalho de Richard Long (): “suas numerosas *Linhas* de pedras só adquirem todo o seu valor de “linha integrada”, isto é, em harmonia com as grandes estruturas da paisagem, quando são vistas *no eixo*, portanto, a partir de um ponto de vista estritamente determinado que fixa seu *sentido* (na dupla acepção do termo).”²

² Grifo do autor.



Figura 2- *Walking a line in Peru*, Richard Long, 1972. Disponível em:
<http://www.lissongallery.com/artists/richard-long>

Na *body art*, por sua vez, o recorte, o enquadramento e a ampliação de regiões do corpo podem intensificar a experiência da visualização da obra. Já na arte processual, como é o caso da performance por exemplo, a fotografia congela e separa um instante ou vários, que se perderiam nos sucessivos momentos onde o processo se desenrola, desconstruindo a continuidade temporal e permitindo a contemplação das frações das ações dos artistas.

Quanto à esta perspectiva de agregação da fotografia às demais formas de produção artística, feita a partir da lógica do registro documental, Entler (2009) diagnostica que embora pareça pouco, já se esboça a partir daí que a fotografia “é um modo de existir das coisas, com grande capacidade de trânsito e em profundo diálogo com o olhar do público que, por sua vez, aprendeu a relacionar-se com o mundo através de sua mediação.”. Além desta perspectiva de intermediar a apreensão do público, ao se inscrever nestes processos, a fotografia não se limita a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária, mas atua também como imediato *pensamento*, integrada à *própria concepção* do projeto artístico³ (DUBOIS, 1993, p. 285). Ou seja, conceitualmente, a imagem da obra passa gradativamente a ocupar o lugar da própria obra.

Uma mudança importante na incorporação da fotografia na arte contemporânea é identificada por Rouillé (2009, p. 326):

Enquanto a maioria dos clichês expostos nos anos 1970 não eram realizados pelos próprios artistas, a partir dos anos 1980 isso muda: os artistas dominam perfeitamente o procedimento, muitas vezes as imagens são de excelente qualidade técnica e, às vezes, de tamanho monumental. A fotografia suplantou sua antiga função subalterna de ferramenta ou de vetor, para se tornar um componente central das obras: o seu material.

³ Grifo do autor.

A partir desta concepção, pode-se dizer que a fotografia foi incorporada pela arte ou mesmo que a arte foi incorporada pela fotografia. De qualquer forma, a identificação síncrona das particularidades da técnica fotográfica com as especificidades da cultura e da arte contemporânea acabaram por selar a assimilação da prática artística à fotográfica, talvez de modo permanente. Deste modo as implicações e os questionamentos sobre a natureza da imagem fotográfica se alteram e passam, a partir desse momento, a protagonizar a obra de artistas que no início dos anos 80 integraram uma corrente interessada em desmistificar a figura do artista-criador e a questão da originalidade da obra de arte (ROUILLÉ, 2009, p. 347).

Esta corrente passa então a colocar em xeque questões dogmáticas para a arte moderna como o gênio criativo do artista e a subjetividade implícita na valoração da obra a partir da noção de autoria. Este processo de um modo geral teria suas raízes em Duchamp, passando pelas apropriações dadaístas e pela reprodutibilidade explorada na arte pop, e encontraria seu ápice no trabalho de artistas como Sherrie Levine, que, a exemplo de Duchamp, preenche todo o campo da obra com as questões discursivas postuladas pela apropriação.

A fotógrafa americana Sherrie Levine (1947, Hazleton, Pensilvânia) tem como um de seus trabalhos mais representativos a série intitulada *After Walker Evans*, exposta pela primeira vez em 1981, na recém-inaugurada na época *Metro Pictures Galery*, em Nova York. Esta série consiste em 22 imagens refotografadas a partir do trabalho do também fotógrafo Walker Evans. A Figura 3 mostra uma das imagens da série.

A artista americana produz sua série de refotografias a partir de um catálogo de exposição intitulado *First and Last*. Walker Evans, como afirmamos anteriormente, é um dos principais representantes da fotografia moderna, onde se associa descrição e expressão convivendo numa transparência garantida pelo realismo da foto (BARTHOLOMEU, 2011, p. 66). Levine, ao refotografar a série de Evans, procura problematizar algumas questões de ordem autoral e ao mesmo tempo sucita também implicações que extrapolam as reflexões geradas pela apropriação do objeto na produção dos *readymades*, simplesmente por se tratar, neste caso, de uma apropriação da imagem fotográfica pela própria imagem fotográfica.



Figura 3- *After Walker Evans: 3*, Sherrie Levine, 1981. Disponível em:
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267213?rpp=30&pg=1&ft=sherrie+levine&pos=21>

A princípio, o trabalho de Levine trata do reconhecimento de uma nova concepção de autoria para a qual a fotografia deu uma contribuição decisiva, obliterando o primado da mão e chamando a atenção para o papel fundamental da técnica como conformadora da imagem. (FABRIS, 2002, p. 64). Técnica aqui não é compreendida como sinônimo de estilo, mas sim como antítese à aquilo que constitui um fazer plenamente manual.

Ao empregar a fotografia para apropriar-se de provas reputadas, objeto de um trabalho fotográfico minucioso e consideradas obras primas da arte fotográfica, Levine não somente faz uma apropriação ao quadrado, mas mostra vigorosamente que nem a ferramenta, nem o gesto, nem o autor são garantias de valores artísticos. (ROUILLÉ, 2009, p. 347)

A princípio Levine trata as imagens de Evans como um objeto material, pelo simples fato de elas serem passíveis de serem fotografadas. A imagem fotográfica, embora tenha sua possibilidade de realização enquanto objeto indicial, uma transparência que carrega uma representação que não a de si mesma, não deixa de ser uma materialidade, um objeto do mundo real, uma presença corpórea em determinado suporte, que por sua natureza, se permite ser capturada pela câmera. Esta materialidade é reforçada pelo meio através do qual as imagens de Levine são obtidas, qual seja um catálogo de exposição que também incorpora, de certo modo, uma apropriação da imagem original

produzida pelo artista, que no caso da fotografia no catálogo, tem a função de documentar, perpetuar e multiplicar um acontecimento efêmero: a própria exposição de arte.

Ao tratar a fotografia como material, Levine introduz no seu ato apropriativo uma outra perspectiva acerca da imagem. Seu caráter sógnico também é evidenciado junto à sua materialidade. Este caráter sobressai quando observamos as imagens apropriadas por Levine não como portadoras dos referenciais documentados por Evans, mas como partes de um contexto que, sob a perspectiva do pensamento contemporâneo, carregam consigo algo de representativo em uma esfera mais abrangente.

Isso significaria que a interpretação da imagem se abre em razão de sua carga contextual enquanto imagem fotográfica. Poderíamos nos questionar sobre o que ela em si (e não o que ela mostra) representaria⁴. Nas imagens de Evans agregam-se uma série de questões que hoje só poderiam ser lidas de forma distinta das que teriam sido postuladas na época de sua criação. É isso que Danto sinaliza ao diagnosticar uma relação entre arte e história, onde a maneira de se interpretar um objeto de arte estaria intrinsecamente condicionada à sua contextualização e historicidade.

Segundo o autor, dois objetos indistinguíveis, de períodos históricos diferentes, seriam ou poderiam ser amplamente diferentes como obras de arte. A fim de reagir a eles de algum modo, seria necessária uma interpretação determinada pelos limites da possibilidade histórica. (DANTO, 2014, p. 27). Assim, o contexto histórico a partir de onde a obra de arte é lida acaba por determinar sumariamente a forma de interpretação da mesma. Estas imagens carregam consigo uma representatividade que vai além do que podemos ver, mas que está imersa e amalgamada na leitura que se processa pelo seu contexto, naquilo que elas adquiriram historicamente e conceitualmente, mas que não se manifestam a princípio em sua visualidade pura.

As imagens de Evans se destacam como um dos mais representativos trabalhos da fotografia moderna norte-americana. Porém, há que se questionar de que forma a discussão levantada por ele em sua época ainda pode ser considerada como relevante para as questões da arte contemporânea. Através de Levine percebemos que o valor artístico, no caso das fotografias de Evans, se encontraria menos na coisa em si do que em seu contexto. Assim, segundo Rouillé (2009, p. 347), a criatividade do artista (de Evans) e a atmosfera da obra não passariam de noções obsoletas.

Além disto, observa-se um interessante processo de ressignificação contínua pela apropriação sofrida pelo trabalho de Evans, que ultrapassa até mesmo o próprio ato de Levine. A série de fotos, que a princípio foi encomendada com o objetivo de documentar a vida de famílias americanas no período da grande depressão, foi admitida como arte ao serem apropriadas pelo MoMa no ato da exposição, e reapropriadas pela confecção do catálogo utilizado por Levine. De certa forma, é possível compreender que, no caso de Levine, a prática da apropriação produz uma leitura onde se desdobram camadas de significados de acordo com as sucessivas contextualizações a que estas imagens são submetidas. O ato de Levine pode ser lido como uma destas camadas, mas pode também descortinar todas as outras camadas justamente porque as evidencia, colocando-as em perspectiva.

As fotografias produzidas pela fotógrafa não deixam também de problematizar a questão autoral, quando analisamos os seus títulos. Todas as fotografias apropriadas são nomeadas com o mesmo título: *After Walker Evans*, acrescido de um número em sequência. Ao mesmo tempo em que ela conjura a presença de Evans, ela subverte sua presença ao assinar as próprias fotografias como suas, situando-se temporalmente em relação ao seu autor anterior. Da mesma forma como procede em relação à obra, a noção de autoria é atualizada ao ser inserida em uma leitura contemporânea. Como apontado por Fabris (2002, p. 64), a mola-mestra da atitude da artista deve

⁴ Sobre o caráter dissociativo das apropriações de Levine, Bartholomeu (2011, p. 69) afirma que: “aquilo que foi representado no original, aquele evento em sua relação com o real é excluído da referência – de certo modo é excluído do agora da obra para se limitar ao passado dela, como em uma disjunção.”

ser buscada na ideia de que toda obra é um tecido de citações e de que os artistas contemporâneos só podem “imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original”.

Ainda analisando aspectos do trabalho de Levine, nos damos conta de que esta transferência de autoria proposta por ela, conferindo à imagem uma espécie de efeito palimpsesto, tem implicações profundas sobre a nossa forma de olhar a fotografia. Certamente, ela atesta que vivemos em um regime da imagem em que a apropriação pode dizer mais do que a produção em si, já que a imagem é capaz de carregar em sua essência consideravelmente mais do que ela mostra em termos estritamente visuais.

Considerações finais

Citando as influências dos princípios da linguística estrutural e seus desdobramentos filosóficos (estruturalismo e pós-estruturalismo) na produção de imagens fotográficas, Cotton (2013, p. 191) diagnostica que no período pós-moderno (identificado por ela a partir dos anos 70), o significado de qualquer imagem não está na realização do intento de um autor, nem necessariamente encontra-se sob seu controle, mas é determinado somente em referência a outras imagens ou sinais. A leitura ou interpretação da imagem se daria, portanto, mediante uma perspectiva relacional, voltando à proposição de Danto, de acordo com a qual existe um contexto marcado pela interação de elementos histórico-culturais que, ao se modificarem com o passar do tempo, ressignifica estas mesmas imagens continuamente. Sobre a temporalidade das imagens e sua relação com o espectador, Didi-Huberman descreve que

diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar (...) Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja – ao mesmo tempo o passado nunca deixa de se reconfigurar (...) Diante de uma imagem enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela elemento de passagem, e ela é diante de nós, o elemento do futuro, o elemento de duração (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Esta constatação de Didi-Huberman sobre a reconfiguração temporal que se processa incessantemente em relação às imagens, reafirma-se sobretudo quando refletimos sobre as imagens fotográficas. O centro de articulação temporal delas é fixado no momento do disparo, o qual é gerado a partir deste estado de convergência entre todos os momentos em jogo no processo fotográfico: o passado do operador, o presente das coisas, o futuro da imagem. (ROUILLÉ, 2009, p. 225)

Por fim percebe-se que as imagens refotografadas por Sherrie Levine serviriam metalinguisticamente como metáforas da condensação temporal inerente às imagens em geral, e mais acentuada neste caso específico da imagem fotográfica. O passado moderno de Evans é impelido a se reconfigurar à luz do presente e do hodierno. A imagem de Levine revela a obsolescência deste passado através da sua natureza idêntica e transparente, com a qual ela o apresenta. A imagem registrada, revelada e depois impressa é distendida em suas intertemporalidades, ao ser apropriada pela lente da fotógrafa. Assim, a imagem sofre mutações conceituais e representativas que determinam sua estrutura e, conseqüentemente, sua leitura pelo espectador, reatualizando e ressignificando os modos da arte e da fotografia contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHOLOMEU, C. Sherrie Levine - Alegoria como tautologia (e vice-versa). *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 65-76, Julho 2011. ISSN 2177-8566.
- BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COTTON, C. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993.
- ENTLER, R. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. In: CHIODETTO, E.; MONTEROSSO, J.-L. *A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em: Dezembro 2016. Não paginado.
- FABRIS, A. Reinvidicação de Nadar à Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. *XII Simpósio de Artes Plásticas: Direitos autorais da imagem em tempos de apropriação*. Porto Alegre: Atelier Livre. 2002. p. 58-64.
- FONTCUBERTA, J. *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GRAW, I. Dedication replacing appropriation: fascination, subversion, and dispossession in appropriation art. In: KAISER, P. *Louise Lawler and others*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. p. 45-67.
- KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, v. 3, p. 68-81, 1977. Disponível em: <www.jstor.org/stable/778437>. Acesso em: Dezembro 2016.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Contancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.