

# COMO CAPTURAR IMAGENS: SOBRE APROPRIAÇÕES, CÓPIAS, RASTROS E TRADUÇÕES

**Marina Bortoluz Polidoro**

**Resumo:** A partir do próprio processo de trabalho, este artigo discute estratégias de apropriação de imagens, considerando as implicações poéticas e conceituais decorrentes do seu deslocamento. A reflexão tem interesse nas capturas e reproduções falhas e as aproxima da ideia de tradução e do conceito de rastro aurático (Didi-Huberman a partir de Benjamin). Entende-se que essas falhas são como rastros e evidências da manipulação a que a imagem foi submetida e acabam por adensar o resultado final do trabalho.

**Palavras-chave:** Apropriação. Colagem. Rastro. Aura.

HOW TO CAPTURE IMAGES: ON APPROPRIATIONS, COPIES, TRACES  
AND TRANSLATIONS

**Abstract:** From my own workprocess, this article discusses strategies of appropriation of images, considering the poetic and conceptual implications of its displacement. This reflection has an interest in faulty captures and reproductions and approximates them to the idea



of translation and the concept of “auratic trace” (Didi-Huberman a partir de Benjamin). It is understood that these failures are like traces and evidences of the manipulation to which the image was submitted and eventually increases the artwork final result.

**Keywords:** Appropriation. Collage. Trace. Aura.

## **Apresentação**

A partir da minha produção em arte, este artigo procura refletir sobre estratégias de apropriação de imagens, como cópia ou registro de rastros. Reconhece-se uma modificação, de transmutação deliberada daquilo que se assimila, de maneira que sempre há um resto – algo que sobra ou que falta – e qualquer diferença, por menor que seja – uma falha no processo ou até mesmo apenas a mudança de contexto – provoca grandes alterações de sentido e nas possibilidades de interpretação.

A cópia fez parte da formação clássica do artista nas academias de belas-artes, considerando que o treinamento envolvia o exercício do desenho a partir de um modelo: primeiramente de gravuras e, em estágios mais avançados, de esculturas, para só posteriormente poder utilizar modelos vivos em ateliê. Entre os desenhos preparatórios, estavam os estudos de detalhe, que eram com frequência emprestados de outros artistas: figuras em poses convencionais, paisagens, detalhes arquitetônicos, objetos de cena e, pela dificuldade em se conseguir um modelo, estudos de animais. Os próprios artistas copiavam as suas obras, como maneira de formar uma compilação do seu trabalho ou para guardar uma composição para uso futuro (HUTTER, 1968).



É apenas no século XX que podemos nos referir ao citacionismo ou a imagens de segunda geração, como trabalhos que recorrem a outras obras e as reutilizam com interpretações arbitrárias e individuais, além das chamadas imagens readymade (expressão que remete à invenção de Duchamp, para referir-se à apropriação de imagens “prontas”). São “obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas [...] mas sim na elaboração de outros sistemas significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes)” (CHIARELLI, 2001, p. 257).

Uma parte do meu processo de trabalho, sobretudo a produção realizada entre 2008 e 2014 (figuras 1 e 2), utiliza a colagem com sobreposição de fragmentos que carregam texturas, estampas, figuras ou campos de cor, apropriados ou produzidos por mim ou uma mistura dessas duas coisas. São papéis na sua maioria de baixa gramatura, muitos translúcidos, carregados de interferências. A incorporação de superfícies e as cópias de figuras são realizadas manualmente por mim, o que facilita o aparecimento de falhas na reprodução e marca as capturas: as imagens produzidas dessa forma não são completamente fiéis à sua matriz geradora. Ainda assim, essas novas imagens são produzidas pelo contato direto com o corpo copiado, como uma pegada, um rastro. Algumas dessas modalidades de apropriação são mais ou menos diretas, o que faz variar o grau de semelhança com as suas matrizes. Além disso, há também a minha interferência no processo, como no caso das cópias de desenhos de observação ou iluminuras e ilustrações, que por possuírem muitas vezes cor e texturas, no momento da cópia são reduzidos aos seus contornos.





**Figura 1.** Marina Polidoro: *3x Marina A.*, 2008, desenho e colagem, 24,5 x 37cm. Fonte: da autora.



**Figura 2.** Marina Polidoro: *São Marcos e a caixinha de fósforo*, 2007, desenho e colagem, 23,5 x 30,5cm. Fonte: da autora.



São seis as operações utilizadas:

(1) frotagem: é como um padrão resultante do atrito entre o objeto com textura tátil e algo que risca. O papel entre eles, entre o pastel ou o giz e a matriz, no qual realizo a frotagem é sempre um papel delicado, translúcido. Assim, recebe facilmente a frotagem e também cumpre a função de sobrepor sem apagar completamente<sup>1</sup> quando colado sobre outras camadas;

(2) carimbo: pelo contato de uma matriz produzida para este fim (seja projetado por mim ou um carimbo padronizado) ou desviando um objeto que possua uma superfície com diferenças de níveis, que possa assim agir como um carimbo. A tinta no topo dos volumes, produz um desenho invertido;

(3) estêncil: a tinta acrílica, a ponta do lápis ou da caneta preenche os espaços vazios de um molde vazado, em geral compondo uma espécie de padrão. Também pode ser feito a partir de um molde adquirido, construído ou desviado;

(4) transfer: o decalque transfere uma impressão para outro papel por meio de um processo químico. O resultado é espelhado e desgastado, a imagem sempre perde cor nesse processo, além de ganhar uma textura específica resultante da ação de esfregar, necessária para realizar a transferência;

(5) cópia ou redesenho: seguir, repetir o contorno, com caneta ou grafite, colocando-se o papel translúcido sobre a imagem (ilustração, fotografia) a ser copiada/redesenhada. É feita às vezes à mão, às vezes com a ajuda do computador. A escolha entre esses meios se dá principalmente pela agilidade e imita o

<sup>1</sup> Publiquei reflexão sobre esses apagamentos em artigo intitulado "O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento" na Revista Estudo, v. 2 (3), 2011, p. 142-147.



meio em que está a imagem a ser copiada: se impressa, à mão; se digital, com software de edição de imagens e desenho. Quando realizada manualmente, pode ou não ser utilizada mesa de luz ou papel carbono, dependendo da visibilidade que a translucidez do papel permitir. Independente do meio, caso o original possua cor e modulações de luz e sombra, na cópia a figura é reduzida aos seus contornos;

(6) colagem: inclusão direta de fragmento no corpo do trabalho. Especificamente nos meus trabalhos em questão, em geral são fragmentos de papel e impressos comerciais em geral, que podem ser de papéis de parede, páginas de livros e revistas, embalagens, fotografias.

Em todas essas operações há atrito, passagem, perdas. Somam-se ao resultado da imagem as evidências materiais desse contato, bem como dos instrumentos que mediaram a captura. Todas essas interferências são como rastros da ação efetuada. Assim, a imagem resultante é consequência tanto desse contato quanto dos materiais escolhidos e utilizados na sua feitura. Por mais que a matriz se desgaste com essas operações (e isso de fato acontece, elas não duram para sempre, os relevos se reduzem, a tinta se acumula e arredonda os cantos), à exceção a colagem, estes transportes não eliminam a matriz. O objeto/imagem que provocou o desejo de captura não se funde no trabalho e permanece sendo outra coisa - o que permite, dentre outras coisas, a repetição de elementos em colagens diferentes. Nesse sentido, há um contato, mas que logo em seguida volta a ser distância.

Essas são operações falhas de reprodução e captura: não apenas devido ao recorte e ao deslocamento, mas também, pela incapacidade deliberada de realizar uma imagem exatamente



fiel à original. As falhas são mesmo esperadas, desejadas, provocadas. As operações engendram maneiras de elaborar a posse do elemento, de assimilá-lo e viabilizar a sua incorporação ao meu acervo de matérias-primas: quando o manipulo, faço-o meu, imprimo a marca da minha mão. Isso é muito importante para apropriação, lembrando que, como propõe Chiron (1996), há relação entre apropriar-se de algo e torná-lo próprio para o uso. O elemento que desejo incorporar no meu trabalho precisa tornar-se meu, “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Apropriar-se implica em criar uma experiência com o que está sendo apropriado.

Nessa direção, Certeau (1994, p. 237) atenta para uma via de mão dupla que há na apropriação e na assimilação: “Supõe-se que ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele”. Alfred Jarry (2011) parece pensar em algo semelhante quando afirma que a antropofagia pode ser praticada de duas formas: devorando ou sendo devorado. Pode-se ir além e arriscar que essas duas opções – devorar ou ser devorado – são na verdade indissociáveis uma da outra, uma vez que capturo algo que antes já havia capturado a mim, quando despertou a minha atenção e mobilizou o meu desejo.

### **Deslocamento e tradução**

Podemos pensar a assimilação e a transformação implicada nesses tipos de capturas também com os trabalhos de dois artistas que usam de maneiras distintas fitas adesivas para arrancar e deslocar grafismos.



Leila Danziger, em *Diários Públicos*, utiliza a fita adesiva para retirar seletivamente partes de jornais. Assim, ela arranca textos e imagens, que são transferidos para a fita, como um processo de “leitura extrativa” (DANZIGER, 2013, p. 44). Na folha de jornal fragilizada restam os fragmentos preservados pela artista, mas também um tanto da impressão que resistiu ao procedimento de retirada. Sobre esses vestígios, a artista realiza intervenções, na sua maioria com carimbos de frases, dedicatórias e versos de poemas, ressignificando-as. A fita adesiva passa a ser o suporte daquilo que foi arrancado e, de certa forma, lineariza as páginas. Mais do que mera ferramenta para realizar o esvaziamento da página, as fitas são incorporadas no espaço expositivo, volumosas (fig. 3).



**Figura 3.** Leila Danziger: *O que desaparece, o que resiste*, 2011, vídeo, jornais e fita adesiva, vista da montagem. Fonte: Danziger, 2013.





Gabriel Gimmler Netto também captura grafismos com a fita adesiva. Possui uma série de desenhos em que explora o gesto do desenho-escrita-garatuja e também o movimento do seu corpo. Em alguns desses trabalhos ele desenha ao marcar o rastro do movimento em papel vegetal que, por suas características físicas, resiste à fita adesiva que o artista usa em um segundo momento para capturar o traço. A fita adesiva permite que ele então decalque o desenho em outra superfície, que pode ser outro papel ou, no caso da figura 4, a parede do espaço expositivo. Esses processos implicam em uma operação de retirada e deslocamento.



**Figura 4.** Gabriel Gimmler Netto: *Desenho Instalado 2*, grafite sobre papel vegetal e decalques em fita adesiva, dimensões variadas. Montagem Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2010. Foto: Carolina Veiga. Fonte: NETTO; Quinderé; Carrijo, 2015.



De outra forma se dá a apropriação em Robert Rauschenberg. Mantendo o interesse nos artigos da vida cotidiana e o ciclo de vida dos objetos, mas sentindo-se muito influenciado pelo excesso de imagens do mundo da cultura popular e de massa, o artista passa a utilizar cada vez mais a apropriação de imagens nos seus trabalhos. Depois do reconhecimento das *combine paintings*, segundo Hunter (2006), ele começa a fazer trabalhos mais planos, incluindo desenhos em paralelo a suas grandes pinturas, nos quais ele explora técnicas de transferência de imagens, com solvente ou serigrafia, em vez de utilizar as fotografias e objetos diretamente. Rauschenberg justifica essa escolha, pela surpresa que descobre no processo e que se revela seja pela mudança de escala, de cor, definição, textura ou mesmo a reflexão da imagem.

Um exemplo desse processo de trabalho é a série de 34 desenhos que correspondem a cada um dos *Cantos do Inferno*, parte da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (fig. 5). Nesses desenhos, realizados entre 1958-60, ele atualizou a história de Dante ao imaginário popular do seu próprio tempo, retirando imagens fotográficas de revistas. Se Dante fazia referência a histórias e pessoas de sua época no texto, Rauschenberg vai dar aos personagens os rostos de personalidades como John Kennedy, modelos envoltos em toalhas ou astronautas. Essas imagens eram transferidas para serem combinadas no desenho e modificadas com guache, aquarela, carvão, lápis, entre outras operações (ROSE, 1976). São interferências que se somam aos ruídos já produzidos pela técnica de transferência desenvolvida por ele. Nela a tinta da impressão é levada de um suporte para outro, com a ajuda de solvente e uma ponta cega que cria pressão no verso da imagem-matriz e produz uma hachura característica. Assim temos uma



imagem refletida, que mantém as cores originais, mas um tanto desbotadas e acrescidas da textura que denuncia o seu processo de feitura.



**Figura 5.** Robert Rauschenberg: Canto XXVII: Circle Eight Dante's Inferno, transferência, aquarela, guache e lápis sobre papel, 36,7 x 29,1cm, 1959-60. Fonte: Robert Rauschenberg Foundation; The Museum of Modern Art.



Por conta dessas transformações, pode-se pensar que o processo apropriação acaba sendo como uma tradução de um campo para outro e, como tal, exige mesmo rearticulação. Gerard Genette (1982), em estudo sobre práticas hipertextuais e de derivação, afirma que a tradução é uma forma de transposição: “O mais sensato, para o tradutor, seria sem dúvida admitir que ele só pode fazer mal feito, e se esforçar para fazer tão bem quanto possível, o que significa com frequência fazer outra coisa” (GENETTE, 1982, p. 241)<sup>2</sup>. Na mesma direção, Moacir dos Anjos (2005) lembra da intradutibilidade do outro: como na tradução de um texto escrito há sempre algo intraduzível, essa impossibilidade engendra recriações, produz algo novo. Isso encontra equivalências nos demais processos culturais: sempre há algo que recusa a fundir-se, que se perde ou se transforma nas transposições.

O livro de artista de Song Dong (fig. 6), publicado por ocasião da dOCUMENTA 13, evidencia um exemplo extremo do que permanece intraduzível. O trabalho intitula-se *Doing Nothing* e traz vinte traduções para o inglês de um pequeno texto em mandarim. O conteúdo gira em torno do fazer ou não fazer nada, perdas e desperdício, o valor das atividades humanas. As traduções são feitas por diferentes pessoas, tradutores profissionais e escritórios de tradução, além da ferramenta de tradução on-line Google Translate. Cada um ocupa uma página do livro e é apresentado como um fac-símile do documento, com a caligrafia individual sobre folha pautada ou com a folha timbrada da empresa, assinatura e carimbos. O que impressiona nesse trabalho é a grande variação

<sup>2</sup> Tradução nossa, do original: “Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d’admettre qu’il ne peut faire que mal, et de s’efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire autre chose”.



dos resultados a partir dos mesmos caracteres chineses. Ao folhear as páginas, lendo uma depois da outra, há uma dimensão de absurdo, já que comparadas entre si as traduções são tão diferentes que não parecem ter saído do mesmo ponto de partida.



**Figura 6.** Song Dong: *Doing Nothing*, 2012, livro de artista, 24 págs, 25x17,5cm (fechado). Fonte: Dong, 2012.



## **Cópia, rastro e aura**

Fazer uma cópia, redesenhar uma figura, tem significado específico no contexto imagético contemporâneo. A abordagem de múltiplos evoca uma discussão cara às vanguardas modernistas: a originalidade, que para Rosalind Krauss (1989) está vinculada à ilusão do ato criador espontâneo. Porém, essa originalidade não se apresenta dessa maneira nas artes visuais, pelo menos desde a existência de obras que já nascem múltiplas, ou que têm a possibilidade de reprodução como qualidade inerente, acentuada ainda mais pela velocidade e facilidade dos meios digitais.

Origem é um conceito forte em Walter Benjamin, que não se refere a um lugar de proveniência, mas um momento histórico de abertura e de verdade, fatalmente crítico. Uma vez que recusa a ideia de progresso linear na história, para ele a origem tem relação com a possibilidade de o presente construir pontes com momentos no passado que podem se tornar reveladores, esclarecedores e, portanto, são carregados com possibilidades de transformação (BENJAMIN, 1994). A origem não se destaca dos fatos, diz respeito à sua pré-história e ao que virá depois: não é sinônimo de gênese (BENJAMIN, 1984, p. 67). Nesse sentido, a autenticidade é algo a ser descoberto e pode ser reconhecida ou encontrada nos mais diversos fenômenos, dos mais sofisticados aos mais frágeis.

Ao questionar a possibilidade de autenticidade e originalidade, retoma-se o conceito de aura de Benjamin, usualmente reduzido à relação estabelecida entre a reprodutibilidade técnica e a perda da origem e da aura. Mais interessante do que isso, devemos pensar como algo que nos olha de volta e agrupa em torno de si memórias involuntárias. Assim, a aura refere-se a um objeto cuja aparição, a sua presença aqui e agora, desdobra-se para fora de si, provocando



outras imagens e abrindo a sua significação. Um objeto aurático afirma dessa forma a sua distância e inacessibilidade, mesmo quando presente: e é essa a distância necessária à experiência.

Didi-Huberman (1998; 2000) revisita o conceito de aura em Benjamin com a pretensão de atualizá-lo e nos ajuda aqui a interpretar a sua importância no contexto contemporâneo. Se Benjamin (2013), no seu célebre texto sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, constrói o conceito e já anuncia o seu declínio, Didi-Huberman argumenta e justifica a sua necessidade de atualização enfatizando a diferença existente entre declínio e morte. O declínio de algo implica em uma transformação, uma nova inclinação, um desvio, ainda que para baixo, mas não a sua completa desapareição.

Em Benjamin a aura aparece em oposição ao rastro, por uma elaboração dialética da percepção de proximidade e distância: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2006, p. 490, M 16a, 4). Didi-Huberman (2000) propõe a reaproximação desses conceitos e nomeia o “rastro aurático” (*trace auratique*), algo como a aura existente no reconhecimento do trabalho humano implicado na obra, os rastros do procedimento.

Poderíamos mencionar aqui o próprio culto à mão do artista ou a processos específicos de produção, que deixam seus vestígios na imagem que produzem. Se o que nos captura e nos afeta ao observar uma imagem é da ordem da exceção, a evidência de uma falha pode revelar a dimensão humana da sua feitura, tal como o desgaste produzido pelos gestos da mão sobre um material



ou ferramenta é o que marca a sua posse e o anima. Também para Certeau (1994, p. 77), tanto utensílios, como provérbios ou discursos, são marcados, deformados ou embelezados pelo uso. Essas considerações retomam a necessidade de manipulação para que se possa efetivamente apropriar-se de algo, já referida anteriormente neste artigo. Tudo isso pode ser visto como fatores de culto de uma obra, que para Didi-Huberman é onde está a ênfase para se pensar a aura. Não em um sentido místico nem nostálgico, mas a experiência do olhar sendo capturado.

Nessa direção, a percepção da aura aproxima-se de uma apreensão do invisível, do que está velado: “A imagem rodeada de aura não se esgota na sua visibilidade, surge velada” (GIL, 2005, p. 63). Ao ver o objeto, as imagens da memória involuntária acumulam-se sobre ele, múltiplas camadas de tempo estratificado. Por isso que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo para Didi-Huberman (2000). O olhar não esgota a experiência, a imagem nos olha de volta e nos devolve coisas que vão além da sua visibilidade, coisas que estão em nós e que são despertadas por esse contato. A imagem torna visível uma rede de relações a partir dela.

### **Considerações finais**

A transformação que ocorre com a imagem durante a sua apropriação é o foco de interesse deste artigo: as imagens e materiais capturados preservam resquícios do seu lugar originário, ao mesmo tempo que recebem novas implicações, pela tradução, pelo deslocamento, pelo seu manuseio. As operações realizadas com intuito de captura e deslocamento, sobre as quais este texto





se debruça, são propositadamente falhas. Provocam alterações de sentido e interpretação, pois criam uma diferença que resiste e que denuncia a apropriação, adensando a imagem que é instaurada por meio desses processos.

**Marina Bortoluz Polidoro** é artista visual, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora (2014) e mestra (2010) em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

## Referências

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda



geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 257-270.

CHIRON, Éliane. Pas propre, donc propre... Appropriation. **Revue du CEREAP**, n. 2, set. 1996, p. 49-52.

DANZIGER, Leila. **Diários públicos: sobre memória e mídia**. Rio de Janeiro: Contracapa; Faperj, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DONG, Song. **Doing Nothing**. Kassel: documenta (13); Hatje Cantz Verlag, 2012. (100 Notes – 100 Thoughts, n. 084).

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes: la littérature au seconde degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

HUNTER, Sam. **Robert Rauschenberg: works, writings and interviews**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

HUTTER, Heribert. **Drawing: history and technique**. New York; Toronto: McGraw-Hill, 1968.

JARRY, Alfred. Antropofagia. **Sopro**, Florianópolis, n. 48, mar. 2011. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro>. Acesso em: set.2021.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press, 1989.



NETTO, Gabriel, Gimmler; Quinderé, Natália; Carrijo, Rodrigo. A descrição do gesto: uma conversa com Gabriel Gimmler Netto. **Revista Ensaia**, edição zero, junho/2015. Disponível em: <https://www.revistaensaia.com/expediente-edicao-zero>. Acesso em: set.2021.

ROSE, Bernice. **Drawing now**. Nova York: Museum of Modern Art, 1976.

