

Temporal: artistas iconógrafos e o murmúrio do tempo

Temporal: Iconographic Artists and the Murmur of Time

Temporal: artistas iconográficos y el murmullo del tiempo

Patricia Franca-Huchet

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: patriciafranca.huchet@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3534-161X>

RESUMO

Entre iconologia e iconografia, este ensaio tenta argumentar o que entendemos por artista iconógrafo. Busca-se compreender artistas que estão problematizando suas práticas em torno das indagações sobre a história das imagens e a ressonância que podem causar no meio crítico e artístico em que atuam. O artista, bem como o iconógrafo, efetua um recorte na materialidade das imagens, trazendo-as para um contexto no qual o sentido crítico e artístico é como um projétil para observar sobre os lugares moventes da história. Imagens são recontextualizadas e entrarão em uma nova negociação simbólica, elucidando questões que o artista deseja indicar. Como método, retoma alguns fundamentos do campo da iconografia e iconologia, de Aby Warburg e de Erwin Panofsky, em conjunto com reflexões de Walter Benjamin sobre a dialética da imagem, para propor uma análise do tempo da imagem na poética visual de artistas iconógrafos contemporâneos.

Palavras-chave: *iconografia; imagem; artistas iconógrafos; história; apropriação.*

ABSTRACT

Between iconology and iconography, this essay attempts to discuss what we understand by an iconographic artist. It seeks to understand artists who are problematizing their practices around questions about the history of images and the resonance they can cause in the critical and artistic environment in which they operate. The artist, as well as the iconographer, make a cut in the materiality of the images, bringing them to a context in which the critical and artistic sense is like a projectile to elucidate the moving places of

history. Images are recontextualized and enter into a new symbolic negotiation, elucidating questions that the artist wishes to indicate. As a method, it revisits some foundations of the field of iconography and iconology, from Aby Warburg and Erwin Panofsky, together with Walter Benjamin's reflections on the dialectics of the image, to propose an analysis of the temporality of the image in the visual poetics of contemporary iconographic artists.

Keywords: *iconography; image; iconographic artists; history; appropriation.*

RESUMEN

Entre la iconología y la iconografía, este ensayo intenta argumentar qué entendemos por artista iconográfico. Busca comprender a los artistas que problematizan sus prácticas en torno a preguntas sobre la historia de las imágenes y la resonancia que pueden causar en el entorno crítico y artístico en el que operan. El artista, al igual que el iconógrafo, indaga en la materialidad de las imágenes, llevándolas a un contexto donde el sentido crítico y artístico actúa como un proyectil para dilucidar los lugares cambiantes de la historia. Las imágenes se recontextualizan y entran en una nueva negociación simbólica, dilucidando las preguntas que el artista desea plantear. Como método, retoma algunos fundamentos del campo de la iconografía y la iconología, de Aby Warburg y Erwin Panofsky, junto con las reflexiones de Walter Benjamin sobre la dialéctica de la imagen, para proponer un análisis del tiempo de la imagen en la poética visual de artistas iconógrafos contemporáneos.

Palabras clave: *iconografia; imagen; artistas iconográfico; historia; apropiación.*

Data de submissão: 30/04/2025

Data de aprovação: 30/09/2025

Tua passagem se fez por distâncias antigas. O silêncio dos desertos pesava-lhe nas asas e, juntamente com ele, o volume das montanhas e do mar (Meireles, 2006, p. 29).

1.

Para analisar a particularidade de uma produção de imagens, escolhemos dois termos oportunos: iconologia – ciência das imagens – e iconografia – ciência da identificação, descrição e interpretação do conteúdo das imagens. Ambos pertencem a um domínio de estudos bastante antigo, que remonta, pelo menos, até o Renascimento e a *Iconologia* de Cesare Ripa¹. Ainda sem serem

Franca-Huchet, Patricia. **Temporal: artistas iconógrafos e o murmúrio do tempo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 15, n. 35, set.-dez. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2026.58899> >

assim denominadas, remetem às mais antigas imagens de Filostrato de Lemnos²; incluem também a gama completa de imagens não artísticas, além, inclusive, das imagens científicas. A iconologia interroga propriamente a ideia de imagem no discurso filosófico e assinala a circulação através da literatura, da música e das artes visuais. Isso se expressa nas três grandes ordens descritas na *Poética* de Aristóteles: *léxis* [expressão], *melos* (o canto) e *opsis* (o espetáculo)³. Do ponto de vista da iconologia, a imagem visual não é uma eloquência, mas um reconhecimento tácito do fato de que existem igualmente imagens literárias e acústicas. A iconologia se interessa, do mesmo modo, pelas figuras e metáforas de linguagem bem como pelos motivos visuais e gráficos; ela estuda semelhantemente as expressões formais inscritas no tempo auditivo e no espaço escultural, imagens sobre um afresco ou sobre uma tela. Segundo a interpretação clássica formulada por Erwin Panofsky – restrita à imagem visual –, a “iconologia inclui o estudo da iconografia”, que, segundo a definição da Enciclopédia Britânica é:

A ciência da identificação, descrição, classificação e interpretação de símbolos, temas e assuntos nas artes visuais. O termo pode também se referir ao uso dessas imagens por artistas em obras específicas. Os primeiros estudos iconográficos, publicados no século XVI, eram catálogos de emblemas e símbolos coletados da literatura antiga e traduzidos em termos pictóricos para uso dos artistas.⁴

Em seu artigo, *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*, Panofsky introduz as duas categorias: “a iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro” (Panofsky, 1986). Ele, entretanto, retomou sua definição e uso do termo iconologia, revisando-o. Admitiu que aquilo que se fazia na década de 1960 pelos historiadores era iconografia, quando pensavam fazer iconologia.

Publicaria hoje meu livro pela primeira vez, eu não teria escrúpulos – e eu o fiz sempre desde 1955 – em rebatizar a iconografia como o tema principal, sobretudo assim que compreendi que a iconologia, arriscava aparentar, eu já disse há uma década, não como etnologia face a etnografia, mas como a astrologia face a astronomia (Panofsky, 2005, p. 5).⁵

(E, continuando com esta mudança no pensamento de Panofsky:)

Em 1966, em seu prefácio para a edição francesa dos *Ensaio de Iconologia*, Erwin Panofsky justificou o emprego do termo iconologia para designar a história da arte que desejou praticar e, ao mesmo tempo, emitiu reservas quanto a esta denominação. Foi na sequência de Aby Warburg, “o campeão de um método que recusava a

dicotomia tradicional entre forma e conteúdo”, que Panofsky designava por “iconologia” um método de interpretação dos temas picturais e que a “iconografia” se contentava em descrever e classificar. A iconologia seria para a iconografia o que a etnologia seria para a etnografia (Aujaleu, 2008, p. 35).⁶

Durante um longo tempo a iconologia se confundiu com os movimentos classificatórios e até mesmo com as criações alegóricas, o que, de um ponto de vista mais recente, nomeamos iconografia. No início do século XX, Aby Warburg e Erwin Panofsky retomam o termo lhe adicionando uma dimensão crítica e atualizada. Desde então, a iconologia se diferencia dos movimentos apenas classificatórios para alcançar um patamar mais reflexivo, crítico e filosófico. Mas foi Aby Warburg quem trouxe para a iconologia o entendimento e o estudo da sobrevivência das figuras, das imagens (*Nachleben*). No momento em que surgiu com sua metodologia, a significação do conteúdo das obras de arte se encontrava submissa a três abordagens, justas, mas ainda insuficientes: a apreciação estética, o conhecimento e a análise da forma. Contudo, o conteúdo da forma, seu significado, passavam em grande parte despercebidos. Warburg almejava renovar o estudo, a história e a sobrevivência dos mitos a partir das imagens; percebeu a necessidade de combinar os três métodos como testemunhos do pensamento e da emoção. Mostrava, por esse método de interpretação, como a obra poderia estar em um contexto muito mais ampliado. Na prática, o que Warburg fazia coincide com nossa proposta sobre o que faz o “artista iconógrafo”, como veremos a seguir, e como diferentes maneiras de olhar o passado através das imagens são possíveis e desejáveis.

O termo Iconografia Histórica, para citar um exemplo, foi retomado pelo historiador Émile Mâle⁷ quando ministrava um curso na Sorbonne, em 1906, sobre arte cristã na Idade Média. Foi um dos primeiros historiadores a utilizar o método iconográfico. Em suas reflexões sobre as imagens reunidas para o curso, ele envolvia não apenas a história da época, mas também a sensibilidade e aspectos antropológicos que abriam caminhos para discussões mais aprofundadas sobre o conteúdo do conjunto iconográfico. A iconografia cresce e se torna um ramo da história da arte que estudava a identificação, a descrição e, o que nos interessa aqui particularmente, a livre interpretação do conteúdo das imagens, assim como o interesse psicológico que essas imagens suscitavam afora seus aspectos puramente formais e categóricos. Estes aspectos levaram os pesquisadores da imagem a caminharem junto a outras disciplinas, como história, filosofia, antropologia, teoria da arte, linguística, museologia, especialistas em pesquisas literárias e juristas.

Mais tarde, com a popularização da fotografia e das mídias impressas em larga escala, chamava-se de iconógrafo o especialista das imagens, em outras palavras, um técnico. Para defini-lo, de forma bem usual, o iconógrafo gera um fundo ou responde às demandas para publicações pelos jornalistas e editores; por exemplo, para ilustrar um conteúdo editorial. Ele deve encontrar as ilustrações que se adaptem perfeitamente ao texto. Na segunda metade do século XX, o iconógrafo passou a ser, além de historiador da arte ou filósofo das imagens, um técnico em editoras, jornais e periódicos. Mas, evidentemente, a iconografia continuou a circular amplamente nos meios acadêmicos.

Neste ensaio, retoma-se o interesse, sobretudo, pelo termo iconografia, fortalecido no âmbito da história da arte. Nossa análise busca compreender o uso que artistas fazem das imagens, geralmente artistas que estão problematizando suas práticas em torno das indagações sobre a história das imagens e a ressonância que podem causar no meio crítico e artístico em que atuam. Estamos vivendo um momento no qual a complexidade e evolução em que as imagens se manifestam são observadas por determinadas práticas artísticas, envolvendo narrativas sobre o tempo histórico. Nesse sentido, a história se torna um elemento movente sobre a morfologia da história estável; “se a arte tem uma história, as imagens, elas, têm sobrevivências” (Didi-Huberman, 2002, p. 91, tradução nossa)⁸.

Alinhamos essa discussão em iconografia na linha warburguiana e benjaminiana. A iconologia ainda carecia de força significativa, e bem das vezes as propostas eram a de um controle sobre a imagem, como se ela pudesse ser lida. A posição criativa e artística do que entendemos por “artista iconógrafo” nos encaminha para observar a potência da imagem dialética. Imagens que podem se materializar em montagens, rítmicas e sensíveis. A imagem dialética se articula bem com a possibilidade do retorno da imagem, *modus operandi* dos artistas iconógrafos. Por um lado, ela traz a imagem de algum lugar remoto, por outro, ela a considera como fulgurante, no sentido que “brilha” e está ainda aberta para uma nova legibilidade, um novo despertar. Com estes argumentos, não esquecemos de Walter Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma

progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar (Benjamin, 2009, p. 504).

Esta passagem de Walter Benjamin é justamente para lembrar da imagem que “salta”, que salta aos olhos de quem olha para as imagens como um pescador de pérolas, em um “despertar” fenomenológico. E, se o iconógrafo pesca apenas uma imagem e a redefine de forma plena e significativa, isto é o bastante para que aquela imagem realize o seu processo de renascimento e de ressignificação. A vivência da imagem neste sentido é dialética, ela tem uma dupla vida desde o seu nascimento material até sua nova roupagem atual. No seu texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin nos lembra do *Hic et Nunc* – o aqui e agora – da obra de arte; a unicidade de sua existência no lugar onde se encontra.

No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração. Aí incluem-se tanto as modificações que ela sofreu em sua estrutura física no decorrer do tempo como também as relações de posse cambiantes nas quais pode ter entrado (Benjamin, 2015, p. 52).

Nossa atenção se volta para o que envolve a história das imagens, incluindo obviamente esta unicidade da imagem, que nunca deixa de mostrar o momento em que surgiu, o seu acontecimento, mesmo tendo sofrido em sua estrutura física (rememorar uma imagem não invalida a técnica que a precedeu). Porém, nosso argumento é favorável à reflexão de que a imagem pode ser reencontrada, regenerada, observada pelas mudanças que o tempo traz, da percepção da história e das ciências sociais e, por conseguinte, encontrar um novo lugar de existência, ou paradoxalmente, vários lugares. Migrações são possíveis, as imagens viajam.⁹

Ainda sobre a distinção entre iconografia e iconologia, encontramos esta definição: “A diferença entre iconografia e iconologia, segundo a definição de Hoogenwerff, em 1931, é semelhante àquela que define a geografia da geologia: a primeira trata do aspecto exterior do fenômeno, a segunda examina a estrutura interna” (Frugoni, 1992, p. 5, tradução nossa)¹⁰. Pensamos além desta frase para definirmos o que denominamos artista iconógrafo, visto que ele se interessa, também, pelas estruturas internas das imagens. Terá presente em suas obras, afora as imagens, o texto, o som, o filme, a voz etc. Ele associará um agrupamento de questões diversas, como a dimensão performática das imagens, dando-se muita liberdade criativa e associativa e, por meio de

sua artisticidade, usará o poder fenomenológico da imagem resgatada para desdobrá-la em outros sentidos. Aqui nos lembramos do velho eterno retorno. Imagens do mundo, documentais, da história, do teatro, da arte, da literatura, pairam nos séculos. Muitas enraizadas no tempo e abordá-las evoca recomeços – como uma potência de repetição –, mas nunca recomeçamos da mesma maneira. Revolvemos as suas raízes para tornar visíveis as grandes tramas em que se encontram.

2.

David Perkins, em seu livro *Is Literary History Possible?*, afirma que os períodos através dos quais as obras de arte e as correntes artísticas acontecem são ficções necessárias, e acredita na impossibilidade de se escrever a história. Mas, ao mesmo tempo, afirma que a história necessita da periodização, pois precisamos do “conceito de ‘período’ afim de tornar visível o que é particular, as diferenças locais, a heterogeneidade, a flutuação, a descontinuidade e o conflito que são categorias privilegiadas para compreender ‘isto ou aquilo’ de um certo momento do passado” (Perkins, 1992, p. 65, tradução nossa).

Entendemos perfeitamente a tese de Perkins e acreditamos que, há um longo tempo, artistas estão caminhando entre as lacunas da história e as preenchendo com narrativas e ficções, de forma que algo da história permaneça em suas propostas transformadas no presente, mas assumindo as responsabilidades que possam se apresentar para o futuro. Explico: assumindo responsabilidades para o futuro, visto que, a maneira de abordar, ao mesmo tempo, o passado e o presente, bem como a relação entre os dois, envolve um ato crítico. Retirar a imagem da camada histórica em que jaz para um novo destino não é um ato simples ou inocente. Muitas destas imagens não pertencem ao universo artístico e, com a nova situação em que vão se encontrar, manifestarão uma nova recepção.

O ato de deslocar imagens de um tempo para outro amplia o campo da complexidade nas inúmeras relações intrínsecas e fundamentais que inauguram. O fato que faz o artista acolher imagens encontradas em diversos meios expõe estruturas e diferentes níveis da materialidade da cultura. São gestos críticos e éticos tornando visíveis e perceptíveis relações poéticas e políticas. O artista abre uma brecha no conteúdo da imagem, criando uma situação oblíqua, cavando um pensamento que deseja produzir *écarts*. Voltaremos a esta questão adiante.

O tempo perturba a produção cultural contemporânea de maneira desconcertante. Que seja a história ou a antropologia, a história da arte ou os estudos visuais, nos parece que o trabalho de interpretação ou abordagens das obras deve necessariamente reconstruir o tempo, mas, em qual espécie de tempo vivemos atualmente? Traumatismos causados por revisões históricas e os novos estudos decoloniais aprofundaram a orbe social, política e cultural em nosso país. Nossa época tenta definir o seu próprio momento histórico devido ao seu dinamismo multiforme, diferente de certa estabilidade aparente das épocas precedentes. Esgotamos nossa capacidade de acreditar no tempo que acontece de forma sequencial e a pergunta que resta é se ainda está pertinente se referir à arte contemporânea como um período “atual”. Será que as práticas e representações em diversas formas e situações mudaram de tal maneira que não precisamos mais dessa definição? (Definição que aprendemos ser, arte contemporânea, todos os objetos artísticos que aconteceram no pós-guerra, ou seja, de 1945 até os dias de hoje). Nathalie Heinich acredita que a arte contemporânea não define mais o que se faz no mundo da arte em nossos dias:

Em um artigo publicado em 1999 sob o título “Para acabar com a querela da arte contemporânea”, eu propus considerar a arte contemporânea como um “gênero” da arte, diferente do gênero moderno como do clássico. Se tratava também de demarcar bem sua especificidade, a saber, um jogo sobre as fronteiras ontológicas da arte, uma prova de fogo da noção em si da obra de arte, tal como é entendida pelo senso comum; e não mais, como fez a arte moderna, uma provação das regras da figuração acompanhada de um imperativo de expressão da interioridade do artista. [...] Não mais considerar a arte contemporânea como uma categoria cronológica – um certo período da história da arte – mas como uma categoria genérica – uma certa definição da prática artística (Heinich, 2014, p. 24, tradução nossa).¹¹

Muito antes de Heinich, teóricos e artistas balançaram o historicismo e revolucionaram a arte praticada durante uma boa parte do século XX. O Modernismo não representava mais a cultura como um todo e o Pós-Modernismo, surgido na década de 1970, já apontava novas direções. Concorramos com Arthur Danto (2006) quando diz que a arte de nossa época deveria ser chamada de pós-histórica. Danto estima que é impossível descrever a evolução artística após o que chama de fim do Modernismo. De fato, inúmeras temporalidades dissonantes se tornaram parte da política designada pelos regimes pós-modernos. No Brasil, podemos falar de uma modernidade que conviveu com um estado pré-moderno ou mesmo que essa modernidade ainda não foi completamente compreendida se, de fato, considerarmos o estado do país nas últimas décadas.

O tempo histórico tornou-se novamente essencial. Mas esse tempo histórico não é somente a cronologia linear e unificada do progresso regular imaginado pela modernidade, mas uma multitude de temporalidades em concorrência e em sobreposição, nascidas dos conflitos locais e dos problemas não resolvidos que os regimes modernos continuaram a produzir. [...] A religião que muitos acreditavam inofensiva e anulada pelas profanações do capitalismo veio à superfície como uma sobrevivente do passado estruturando o presente (Chabert; Mole, 2018, p. 26-27, tradução nossa).

Diante deste argumento, é pertinente e simbólico lembrar que em cinco décadas aconteceu uma mudança fundamental entre as estruturas de espaço e tempo em nosso país, refletindo nas imagens então surgidas, tanto as documentais como as da produção visual. Estas imagens foram uma abertura para o artista olhar o mundo social. Por suas qualidades estéticas e pela maneira como eram trazidas ao campo das práticas, entre suas mãos se tornavam outra coisa. Nesse sentido, estas práticas deram um lugar a uma história social e cultural das imagens do outrora, até mesmo as inscrevendo em contextos filosóficos e políticos.

3.

No que se refere à observação de um horizonte histórico e fenomenológico, em se tratando de imagens e do poder que exercem, o artista iconógrafo dialetiza e contextualiza, na condição de um buscador de sentido,

[...] o passado, que se constitui do próprio interior do presente – em sua potência intrínseca de *passage* e não em sua negação por um outro presente que o rejeitaria, atrás dele, como morto – assim como o presente se constitui do próprio interior do passado, em sua potência intrínseca de sobrevivência (Didi-Huberman, 2002, p. 171, tradução nossa).¹²

As imagens refletem o momento histórico em que nasceram bem como os seus meios tecnológicos. Uma produção artística de imagens retrabalhadas, retiradas de pilhas de revistas das décadas de 1940 e 1950 achadas em uma casa em demolição, por exemplo, redirecionará o conteúdo histórico do cotidiano dessa época, assim como o de sua estética que será revisitada, principalmente se as deslocarmos para o mundo da arte. São imediatamente recontextualizadas e entram em uma nova negociação simbólica, pois se descobrem novamente com novos significados, elucidando questões que o artista deseja indicar. O artista, como também o iconógrafo, efetua um recorte na materialidade das imagens, podendo libertá-las de seu lugar de lógica dominante, trazendo-as para um contexto no qual o sentido crítico e artístico é como um projétil para elucidar

sobre os lugares moventes da história. Esta apropriação de imagens está no centro dos debates suscitados pela arte há algum tempo, através do artista arquivista, ou *anarquivista* e, sobretudo, da apropriação.

Assim, o artista atraído por imagens diversas, nas quais o tempo pode ser trabalhado como uma questão matérica pela apropriação de imagens, fazendo recortes para a realização de suas montagens, aproximando narrativas ou as modificando, dispõe sua prática em uma nova lógica de apresentação. Ele recolhe imagens, que sejam artísticas, fotográficas, filmicas, teatrais ou imagens produzidas em várias técnicas e épocas. No entanto, deseja propor algo que se diferencie da simples ideia de fazer uma coleção e mostrá-la. Ele coloca em cena um conjunto de enunciados, decisões e informações para a apresentação e desenvolvimento da coleta. Diante disso, e por meio de um certo recorte artístico, vai levar até o espectador a experiência transformada da coleta em montagens, displays, instalações, publicações, apresentações de trabalho etc. Isto dito, o movimento de deslocar imagens não seria o suficiente, artisticamente, para que a imagem que foi retirada de um contexto x ou y indicasse apenas uma nova forma de contemplação. Isso será sempre bem-vindo nos departamentos que se ocupam de documentos, arquivos e/ou outras modalidades nos quais as imagens retornam para elucidar fatos, comprová-los ou restaurar questões até então não resolvidas. Para atuar como iconógrafo na arte é necessário mostrar o novo lugar do destino dessa imagem e atentar para o que surgiu como possibilidade crítica e artística.

Uma pergunta para um artista que se assemelha a um iconógrafo será: o que ficou da apropriação hoje nas práticas artísticas e nos discursos críticos e como as imagens do passado, de intensidade visual, imediatamente acessíveis – apesar da distância temporal e carregadas de traços históricos –, influenciam sua recepção no presente? Nos anos de 1970 e nas décadas que se sucederam, com o aprofundamento das práticas conceituais, a apropriação de imagens provenientes de outras fontes, que não fosse somente as artísticas, permitiu uma maneira nova e bem mais evolutiva de interpretar a materialidade das imagens e das suas representações diversas, tanto culturais como sociais. O fato de poder retroceder no tempo, reconfigurar imagens e jogar com o vasto e imperioso conjunto de fatos culturais através da reedificação e regeneração desses, fez com que a devoção do talento e do prodígio na arte perdesse força frente ao crescente uso de reutilização de imagens.

Diferentemente da apropriação tão estudada nas décadas de 1970 e 1980, que desejava reverter a dinâmica do período moderno, a apropriação das últimas duas décadas se posiciona como uma herdeira da história, nos colocando diante do que foi dito anteriormente por Arthur Danto, como um período pós-histórico. Ela

[...] reorganiza o passado além de toda contingência cronológica, a fim de esboçar a multitude de futuros possíveis prometidos pela modernidade [...] A nova apropriação, parece-nos, pouco a pouco, dar lugar a uma diferente reorganização [...] das hierarquias pela utilização lúdica e subjetiva das imagens em múltiplas relações [...] o desafio do momento é consequentemente repensar o sentido da apropriação e seus laços com uma realidade constituída de uma multiplicidade de temporalidades espacializadas (Chabert; Mole, 2018, p. 82 e 27, tradução nossa).¹³

Não havia, nas últimas décadas em geral (1970, 1980, 1990), um sentimento histórico forte na maioria dos processos artísticos. Isso foi acentuado, dentre outros motivos, pela presença e uso da fotografia pelos artistas, como já exposto, que ampliaram suas práticas inserindo imagens de múltiplos horizontes. No entanto, as perguntas seguem. Nos interrogamos, artistas e teóricos, como escrever a história ou histórias com imagens? Em que medida os discursos críticos voltados sobre as imagens determinam a maneira como as percebemos?

Hoje trata-se de fazer valer o objeto em si da apropriação, não somente de seu lugar em uma ordem estrutural da cultura materialista atual, mas igualmente dos diferentes momentos em que ele habitou e dos diferentes vetores históricos que o atravessam. Existe, portanto, uma real esperança de que a exposição do objeto desviado de seu curso, ou arrancado de seu esquecimento, possa provocar esta repentina tomada de consciência da qual já estamos familiarizados desde que Marcel Duchamp expôs um porta-garrafas em um museu. [...] [Por isso] [...] nós mostramos nossa confiança no objeto apropriado para revelar, através dele mesmo, as relações lacunares, históricas e dinâmicas que determinam, hoje em dia, a significação (Chabert; Mole, 2018, p. 27-28, tradução nossa).¹⁴

Outra questão crucial que se coloca, a partir disso tudo, é saber:

[...] em qual lugar praticar este recorte no corpo da cultura materialista e em qual profundidade, a fim de apreender uma fração que, tal como uma boa amostra, mostre as diferentes temporalidades que se encavalam como estratos na espessa derme da superfície da cultura das imagens (Chabert; Mole, p. 27, tradução nossa)¹⁵

[Afinal de contas, trata-se de] aprender a viver com os fantasmas (Derrida *apud* Chabert; Mole, p. 34, tradução nossa).

Mesmo recontextualizadas de forma completamente inesperada por quem as produziu – como as imagens do século XIX, utilizadas pelos artistas e que são hoje inseridas em contextos digitais –, são imagens destinadas a uma certa exposição, à submissão de conceitos, a dispositivos narrativos, discursos e procedimentos performáticos. Se apropriar coloca questões em profundidade, que podem gerar querelas, pois trata-se de tomar posse e controle sobre o destino da imagem que “salta”. A forma como nos apropriamos de uma imagem não é absoluta e podemos aplicá-la de diversas formas; tomamos posse de uma imagem e a trazemos para um novo contexto, não escondendo sua história ou fonte primeira quando será devolvida ao mundo. Esta abordagem manifesta a importância da identidade daquele que a resgata, da pertinência e da posição do recorte do objeto visual em contexto. O artista dá uma continuidade à “vida” da imagem escolhida em sua situação como forma de transação e requisição de um certo recorte temporal para um outro contexto específico. Douglas Crimp introduziu parte dessa questão em seu texto “Appropriating Appropriation”:

Um exemplo particularmente esclarecedor das condições atuais da arte é fornecido [...] pelo trabalho de Rauschenberg. Em seu último trabalho, ele retornou a um de seus primeiros interesses – a fotografia. Mas não a fotografia como uma tecnologia reprodutiva por meio da qual as imagens podem ser transferidas de um lugar da cultura para outro – digamos, do jornal diário ou da superfície de uma pintura –, mas sim a fotografia como um meio de arte tradicionalmente concebido. Rauschenberg se tornou, em suma, um fotógrafo. E o que ele encontra com sua câmera, o que ele vê através de suas lentes, são todos aqueles objetos no mundo que parecem passagens de sua própria arte. Rauschenberg, portanto, se apropria de seu próprio trabalho, converte-o do estilo materialista e o entrega nesta nova forma de satisfazer o desejo do museu por imagens fotográficas apropriadas (Crimp, 1982, p. 34, tradução nossa).¹⁶

Crimp se debruça sobre a maneira na qual Rauschenberg introduz imagens da cultura e fotografias em suas obras. Concorde, criticamente, com as formas de se apropriar de imagens por Rauschenberg. A imagem não deve se descontextualizar pelo simples fato de que a possuímos, ela se portará, em uma reedição, como um sinal crítico ou nada será, ou ainda, será apenas um divertimento. Acreditamos em formas para preservar o ato de devolver imagens do sentido que consistiria apenas no “*displace*” (deslocar) (Crimp, 1982, p. 34, tradução nossa)¹⁷ usado por Crimp, para não perder de vista o novo enunciado crítico, político e alegórico que a imagem carregará em suas

inúmeras e possíveis vidas. Para contrariar o mau emprego da apropriação, é necessário integrar a construção e a enunciação da imagem; para compreender, desvendar e zelar sobre as imagens, é necessário saber ler e conscientizar-se sobre a ideologia promovida por elas.

4.

A artista brasileira Leila Danziger, em um de seus trabalhos mais recentes, *Navios de imigrantes* (2018) (Fig. 1), apresenta imagens de navios que trouxeram imigrantes ao Brasil durante a diáspora judaica. Mas as relações que se estabelecem nas inúmeras imagens do trabalho são apenas evocativas, pois o que vemos são mastros, pedaços de navios e mares. Esse trabalho inclui também as contundentes e tristes imagens de botes com imigrantes perdidos no mar que tanto presenciamos nos últimos anos na mídia.

Quando entramos em contato com o catálogo da exposição, observamos que a artista mostra uma seleção dessas imagens, possíveis de serem consideradas como extratos de seu capital iconográfico, imagético e artístico. Vemos fragmentos de imagens, quase naufrágios, em uma montagem em que se misturam poesia, fotografias e intervenções gráficas. Um detalhe recorrente do trabalho são as duas imagens que vemos e que compõem as páginas 76-77,¹⁸ que evidenciam laços históricos e narrativos. Em si mesmo, o catálogo forma uma coleção iconográfica que orienta nossa leitura.

Importante assinalar que o acesso à internet e à imensa base de dados sobre o assunto escolhido por Leila Danziger para sua exposição *Navio de imigrantes* difere de uma classificação sistematizada, constituindo-se em princípio de aproximações, sucessões, conexões e vínculos. A sua história pessoal (sua família paterna sendo, ela mesma, vítima do Holocausto, se refugiando no Brasil) se mistura com o conjunto de imagens escolhidas. A erudição e a sofisticação do trabalho artístico conectam-se com uma cultura advinda de horizontes diversos, favorecendo uma nova circulação de sentidos em uma constelação aberta, movente e maleável. Consideramos, pois, parte do trabalho de Leila Danziger como a de uma artista iconógrafa, investigação na qual busca-se imagens do passado a fim de reorganizar o sentido do presente e possibilitar sua inteligibilidade sensível e artística e, em um segundo momento, instrutiva.

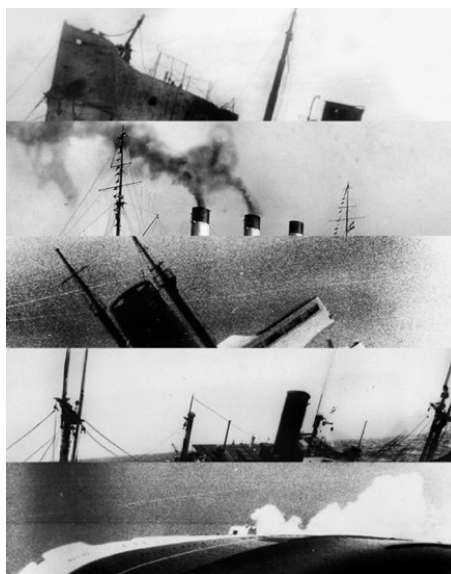


Figura 1. Leila Danzinger, exposição *Navio de Imigrantes*. Mastros cantados, 2018. Impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 100 x 70 cm. Montagem fotográfica de Leila Danzinger.

Se temos aqui o exemplo da artista Leila Danziger, verifica-se que seu trabalho no início não buscava de forma evidente as formas históricas. Mas à medida que se ampliou para a experiência biográfica e consequentemente iconográfica, logo reconheceu-se em sua prática a experiência e a abordagem temporal do espaço histórico. No geral, o que se observa neste exemplo, e em muitos outros, é o ganho de uma presença biográfica, através também de narrativas e de uma presença geral de historicidade nas obras dos anos 2010 a 2020.

O grande artista mineiro Márcio Sampaio, na maneira de se apropriar para construir narrativas em sua pintura, exerce em nós uma tomada de consciência histórica e revive o passado de um ícone da imagem brasileira sublinhando tensões entre formas artísticas marcadas pelas junções no tempo. Um exemplo é a série *Galeria Antropofágica*, na qual se apropria de formas e referências, como o simbólico *Abaporu* de Tarsila do Amaral, que aparece em seis dos doze quadros do conjunto pictórico que se encontra na imagem que fizemos em sua última retrospectiva (Sampaio, 2025).

Ele expõe o paradoxo que constitui as disjunções do tempo para os artistas, já que não se importa com a ausência de lógica na forma de investir sua percepção sobre a temporalidade histórica da imagem, no caso, da história da arte brasileira. Esta montagem, dividida em doze quadros pequenos, nos proporciona sensações de empatia; salienta a sua natureza íntima com a história

da arte, pois, na época em que a realizou, entendeu que a obra de arte é capaz de transcender o seu contexto histórico e exigir de nós, espectadores, uma reação estética. Nesta mesma obra, estão presentes o pintor Guignard e o escritor Carlos Drummond de Andrade, o segundo seu contemporâneo. Guignard se encontra no céu, olhando do alto para um caju e uma laranja. No alto à direita encontramos a enigmática e surreal frase: *GALERIA •Internacional space ANTROPOFÁGICA*. Drummond aparece com as mãos na testa, em atitude melancólica, pensativo, poeta mais do que nunca, acompanhado por um caju e um morango. No alto à esquerda também se encontra a frase *GALERIA •Internacional space ANTROPOFÁGICA*. Nas imagens seguintes, vemos o *Abaporu* observando uma galeria de arte na qual se encontra uma mostra do artista Mondrian e uma parte do corpo de uma figura feminina, seu sexo tampado por uma tanga, nos lembrando muito a capa do disco *Índia*, da cantora brasileira Gal Costa. Em baixo, no canto inferior à esquerda, está o *Abaporu*, como se olhasse e contemplasse a parte do corpo da mulher. Ele ainda aparece estampado em uma caixinha de fósforo e em um rótulo de cachaça: *Finíssima Aguardente ABAPORU A melhor do Brasil* e, em outro quadro do conjunto de pinturas, na apropriação da imagem do *Déjeuner sur l'herbe*, quadro de Édouard Manet de 1863, o *Abaporu* se insinua de forma irônica e vivaz, fazendo, estranhamente, parte do piquenique.

Neste quadro, o *Abaporu* além de se imiscuir entre os membros do *Déjeuner*, é acompanhado por um caju e duas bananas, figuras protagonistas do quadro. Uma grade “mondriana” se mostra no alto de uma montanha em um dos quadros, em uma paisagem mineira, transparente, como um monumento. Nesta pintura, a grade “mondriana” se mostra como um engajamento apaixonado, levando Mondrian para um lugar em que jamais imaginou estar. Suas singularidades (da grade) se ampliam para o campo fenomenal da natureza que a acolhe – as montanhas, as quais Drummond e Márcio viram desaparecer, pouco a pouco, por conta da mineração em Itabira. Em outra pintura, um selo referencia o artista Milton da Costa e, sobre ele, no carimbo desenhado, lê-se: *Galeria Antropofágica: série comemorações 2*. No catálogo de sua recente retrospectiva em Belo Horizonte, Márcio escreveu que “o *déjeuner*, a deglutição festiva do banquete antropofágico seria um jogo começado com a apropriação da obra de Manet, na qual os personagens se travestiram de abaporus, índios e outras figuras emblemáticas da cultura e da arte brasileira” (Sampaio, 2025, p. 20).

Esta forma de se apropriar se difere muito da anterior, feita pela artista Leila Danziger. Márcio Sampaio constrói suas imagens com fragmentos apropriados da cultura, faz um recorte em uma camada da história da arte, trazendo um conjunto de importantes referências para inserir em um universo referencial único e particular, um mix de imagens que se sobrepõem ironicamente, poeticamente e divertidamente. Pensamos em chamar este procedimento de pós-história, assim como Danto o fez, um movimento muito característico, no qual é difícil definir um critério através de uma progressão atemporal junto à imagem. Entre a experiência do passado e sua continuação no que vai subsistir, o artista iconógrafo, aqui, se mostra como um coletor de imagens em sua própria existência de artista, como se fosse construído por elas, pela multiplicidade temporal das imagens artísticas que o formou, evidenciando-as em suas obras.

5.

O cantor, compositor, escritor, ator e artista visual norte americano Bob Dylan, em sua palestra para o Nobel, que foi postada na página oficial do Prêmio, escreveu sobre a influência que a *Odisseia* de Homero teve em sua vida:

Nossas letras são vivas na terra dos vivos. Mas as letras são diferentes da literatura. Elas devem ser cantadas, não lidas. As palavras nas peças de Shakespeare devem ser atuadas no palco. Assim como as letras de músicas são cantadas, não lidas em uma página. E, espero que alguns de vocês tenham a chance de ouvir essas letras da maneira como elas foram destinadas a serem ouvidas: em concertos, ou gravadas, ou como quer que as pessoas estejam ouvindo músicas atualmente. Volto mais uma vez a Homero, que diz: "Cante em mim, oh Musa, e através de mim conte a história" (Dylan, [2016]).

Aqui, vamos transmutar a frase de Homero para o contexto deste texto: "Olhe em mim, oh musa, e através de mim conte a história".



Figura 2. Márcio Sampaio, da série *Galeria Antropofágica I*. 1973/1974. Pintura acrílica sobre duratex, 15 x 15 cm (cada). Coleção Eduardo Valadares. Fotografia da autora.

6.

Terminando esta reflexão, colocamos uma dúvida que se apresenta sobre o termo “artista arquivista”. Para além dos empilhamentos dos arquivos, a relação com a História é, com toda força e evidência, um campo que instiga os artistas: a história em geral e a história particular. Um exemplo é o trabalho de Bernd e Hilla Becher, considerado por muitos historiadores e artistas um dos trabalhos pioneiros nesse sentido. A dupla é conhecida, por alguns teóricos, como “artistas arquivistas”. Porém, não consideramos esta obra como arquivo, pois, em princípio, é um trabalho fotográfico com aspectos documentais que testemunha o tempo, nossa época, e sobretudo a arquitetura. Uma arquitetura que se refere à economia e ao pensamento econômico industrial do século XX,

mostrando o espírito do tempo e uma certa mentalidade. Essas fotografias são um real testemunho do patrimônio industrial do pós-guerra da Alemanha, da França, da Inglaterra e, seguindo-se, da Pensilvânia, nos Estados Unidos.

Imagens que alimentam uma reflexão sobre a irreversibilidade do tempo e sobre as relações entre funcionalidade e estética. O assunto principal para Bernd e Hilla Becher era a indústria pesada envolvendo as minas de carvão, a siderurgia e a extração de calcário. É evidente que essa obra evoca a classificação, já que os Bercher classificaram as imagens por grupos chamando-as de “Tipologias”; imagens que eram colocadas umas ao lado das outras. Em cada tipologia, uma correspondência se estabeleceu entre, por exemplo, a 1ª e a 15ª (para um grupo de 15), no caso de uma correspondência em diagonal (existem correspondências horizontais, verticais e diagonais). Não vemos a necessidade de colocar a prática fotográfica de Bernd e Hilla Becher sob a égide do arquivo pelo fato dos autores terem classificado imagens. Vemos estas fotografias mais próximas da ordem de uma nova conexão com o mundo da imagem; uma forma de dar ao outro o que se pode ver e entender sobre o que se dá a ver e o tempo. São, mais do que arquivistas, iconógrafos. Bernd diz em um vídeo (Contacts [...], 2008) que esse trabalho é bastante autobiográfico, pois os seus ancestrais trabalharam nas minas e nos fornos da primeira região fotografada, desde várias gerações, o que dá um sentido histórico pessoal para a dimensão de seu trabalho.

Percebemos essa obra como uma imagem que nos qualifica historicamente, assim como artisticamente. Enquadrar esta obra sob a forma do arquivo reduz de fato a percepção apaixonante dos fotógrafos, a intensidade e o cuidado com o momento do ato fotográfico, a escolha do clima exato para que as fotografias acontecessem com a figuração desejada, as condições meteorológicas necessárias para tal ou tal resultado, como foi o caso de uma dupla caixa-d'água, que, para fotografar bem sua base, precisavam fazê-lo no inverno, devido à densa vegetação que acontecia durante o verão e que escondia a parte inferior, bem como o interesse pelos jardins operários que estavam à volta das estruturas fotografadas etc., que são, de fato questões muito mais interessantes como ponto de contato com a obra de Bernd e Hilla Becher. Consideramos, por isso, Bernd e Hilla Becher grandes artistas iconógrafos.

A prática estrutural do arquivo, suas maneiras de mostrar e tentativas de reversão de seu funcionamento interno restringem, quase sempre, ao desejo de sê-lo, mas sem concretizar de fato como tal. A pertinência das instalações é, bem das vezes, frustrante. Todavia, resta sempre a relação entre as imagens, a intermitência de sentido entre cada uma delas e a subjetividade na forma de indexar, mostrar e montar do artista.

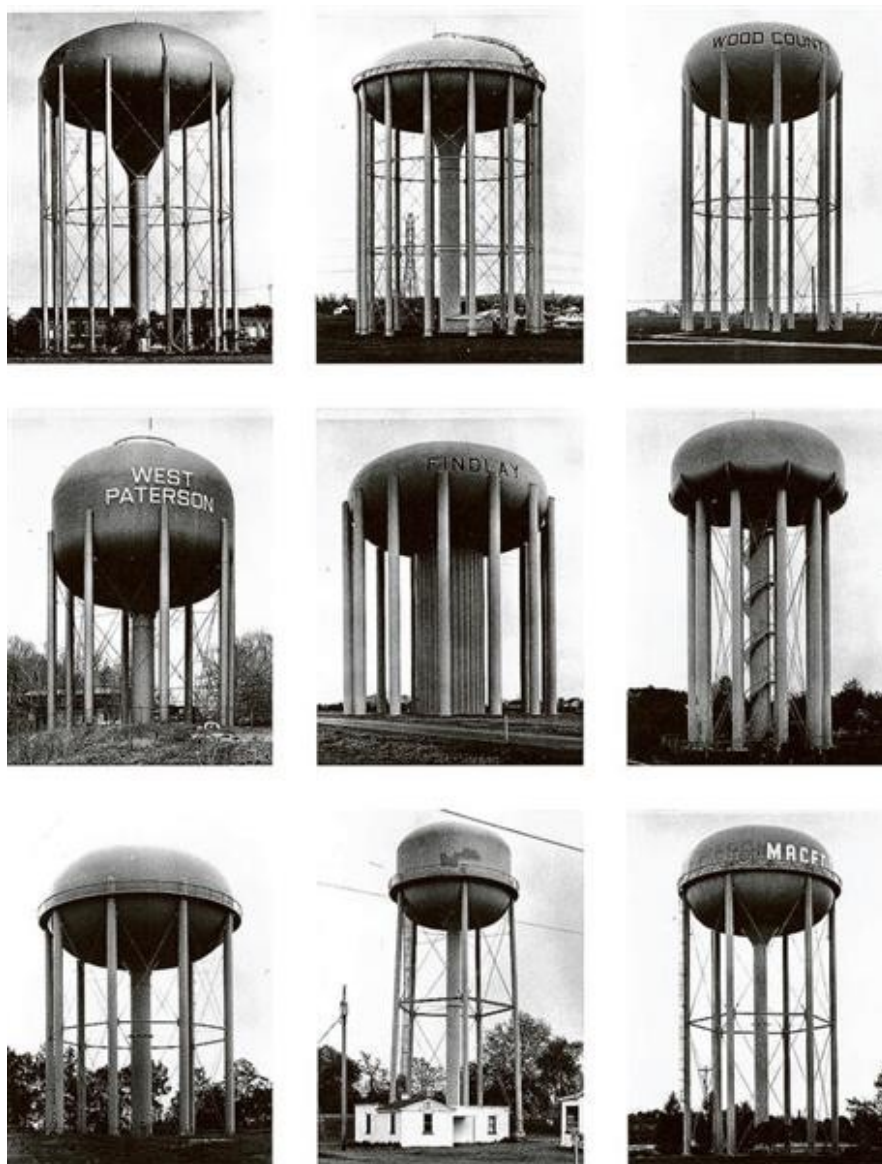


Figura 3. Bernd e Hilla Becker, Water Towers USA. 1998. Fotografia, p&b, 40 x 30 cm (cada). Coleção John Aniello. Fotografias disponíveis em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/long-look>. Acesso em: 2 mar. 2025. Fonte: Collins, 2002.

REFERÊNCIAS

- AUJALEU, Édouard. Le visible et le lisible: fondements et limites de l'iconologie. **L'Enseignement philosophique**, Année 58, n. 5, p. 32-45, 2008. DOI: <https://doi.org/10.3917/eph.585.0032>.
- BECKER, Bernd; BECKER, Hilla. **Water Towers USA**. 1998. Fotografia, p&b, 40 x 30 cm (cada). Coleção John Aniello.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- CHABERT, Garance; MOLE, Aurélien. **Les artistes iconographes**. Genève: Édition Empire, 2018.
- COLLINS, Michael. The Long Look. **Tate Research Publication**, London, 2002. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/berndbecher-and-hilla-becher-718/long-look>. Acesso em: 4 mar. 2025.
- CONTACTS. Direção e produção de William Klein. Paris: ARTE France; KS Visions; Le Centre National de la Photographie; Le Jeu de Paume, 2008. Série de filmes.
- CRIMP, Douglas. Appropriating Appropriation. In: COWIN, Eileen *et al.* **Image Scavengers: Photography**. Philadelphia: Institute of Contemporary Art of the University of Pennsylvania, 1982. p. 34. Catálogo de exposição. Texto reeditado em CRIMP, Douglas. **On the Museum's Ruins**. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. Posfácio à edição brasileira de Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DANZINGER, Leila. **Mastros cantados**. [2018]. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 100 x 70 cm.
- DANZINGER, Leila. **Navio de imigrantes**. São Paulo: Caixa Cultural da Sé, 2019. Catálogo de exposição, 15 jan. a 31 mar. 2019. Disponível em: https://issuu.com/leiladanzinger/docs/catalogo_web_nde_ld_24out2018. Acesso em: 15 jan. 2025.
- DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx**. Paris: Galilée, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem, evento, duração. Tradução de Patricia Franca-Huchet. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 14-27, maio/out. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15667/12542>. Acesso em: 1 abr. 2025.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image survivante**. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes, selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.
- DYLAN, Bob. **Nobel Lecture**. Stockholm: Swedish Academy, [2016]. Disponível em: <https://www.svenskaakademien.se/en/nobel-lecture>. Acesso em: 2 mar. 2025.

FRUGONNI, Chiara. L'histoire par l'image. **Médiévaux**, n. 22-23, p. 5-12, 1992. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1992_num_11_22_1236. Acesso em: 24 jan. 2025.

HEINICH, Nathalie. **Le paradigme de l'art contemporain**. Structures d'une révolution plastique. Paris: Gallimard, 2014.

MEIRELES, Cecília. Perspectiva. In: MEIRELES, Cecília. **Viagem e Vaga música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.

PANOFISKY, Erwin. Préface (1966). In: PANOFISKY, Erwin. **Essais d'iconologie**. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. Paris: Gallimard, 2005.

PERKINS, David. **Is Literary History Possible?** Baltimore: John Hopkins University Press, 1992.

RUSSO, Daniel. Émile Mâle (1862-1954): l'invention de l'iconographie historique. **Comptes rendus des séances de l'Académie de Inscriptions et Belles-Lettres**, Année 148, n. 4, p. 1641-1650, 2004.

SAMPAIO, Márcio. **Lavra Márcio Sampaio**: do todo, uma parte. Curadoria e organização de Marconi Drummond. Belo Horizonte: Centro Cultural Unimed, 2025. Catálogo de exposição, 18 dez. 2024 a 9 mar. 2025.

SAMPAIO, Márcio. **[Sem título]**. 1973-1974. Pintura acrílica sobre duratex, 15 x 15 cm (cada). Série Galeria Antropofágica. Coleção Eduardo Valadares.

ICONOGRAPHY. In: BRITANNICA Encyclopedia. Chicago: The Britannica Group, 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/iconography>. Acesso em: 1 fev. 2025.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Nascido em 1560 e falecido em 1645. Escritor, historiador de arte, teórico e acadêmico, escreveu *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, em Roma em 1593.

2 Sofista grego, originário de Lemnos (em torno de 165-250 DC). “Há uma documentação que é um conjunto de 73 cartas, sob o nome de Filostrato e sob o título comum de *Eikones* (imagens), duas séries de descrições de painéis pintados (*pinakes*) [...] essas descrições de quadros (*ekphrasis*) exerceram uma grande influência sobre a iconografia da renascença italiana” [« Un ensemble de soixante-treize *Lettres*, nous sont parvenues, sous le nom de Philostrate et sous le titre commun d'*Eikones* (Images), deux séries de descriptions de tableaux ou, plus précisément de panneaux peints (*pinakes*) [...] ces descriptions de tableaux (*ekphrasis*) exercèrent une grande influence sur l'iconographie de la Renaissance italienne » (tradução nossa)]. Disponível em: https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Philostrate_lAncien/182861. Acesso em: 1 fev. 2025.

3 “Lexis, Melos e Opsis são os três meios em uma tríade que determina e é prefigurada pela história e teoria da mídia. No entanto, ao longo da história, esses três meios têm sido parte de uma economia variável, cada um sendo privilegiado acima dos outros, ou não, com base na função e papel da mídia em diferentes períodos. De outra forma figurados em tríades correspondentes, como Imagem, Música, Texto e Símbolo, Índice e Ícone, as diferentes funções desses três meios são primeiramente estabelecidas na *Poética* de Aristóteles” [Opsis, Melos and Lexis are the three mediums in a triad that both determines and is prefigured by the history of all media theory. However, throughout this history, these three mediums have been part of a variable economy, each either being privileged above the others, or not at all, based on the function and role of the media in different periods. Otherwise figured in corresponding triads such as Image, Music, Text and Symbol, Index and Icon, the different functions of these three mediums are first laid out in Aristotle's Poetics (tradução nossa)]. Disponível em: edu.glossary2004/melosopsislexis.htm. Acesso em 1 fev. 2025.

4 “Iconography, the science of identification, description, classification, and interpretation of symbols, themes, and subject matter in the visual arts. The term can also refer to the artist's use of this imagery in a particular work. The earliest iconographical studies, published in the 16th century, were catalogs of emblems and symbols collected from antique literature and translated into pictorial terms for the use of artists” (tradução nossa). Disponível em <https://www.britannica.com/art/iconography>. Acesso em 1 fev. 2025.

5 « Publierais-je aujourd'hui mon livre pour la première fois, je ne me ferais pas scrupule – et je l'ai fait souvent depuis 1955 – de rebaptiser iconographie le thème principal, surtout depuis que je me suis pleinement rendu compte que l'iconologie risquait d'apparaître, je l'ai dit voilà une dizaine d'années, non pas comme l'ethnologie en face de l'ethnographie, mais comme l'astrologie en face de l'astronomie » (tradução nossa).

6 « En 1966, dans sa préface à l'édition française des *Essais d'iconologie*, Erwin Panofsky justifie l'emploi du terme iconologie pour désigner l'histoire de l'art qu'il a voulu pratiquer et, tout à la fois, émet des réserves quant à cette appellation. C'est à la suite d'Aby Warburg « champion d'une méthode qui se refusait à la dichotomie traditionnelle entre forme et contenu », que Panofsky désignait par « iconologie » une méthode d'interprétation des thèmes picturaux que l'« iconographie » se contentait de décrire et de classer. L'iconologie serait à l'iconographie ce que l'ethnologie était à l'ethnographie » (tradução nossa).

7 Argumentos encontrados no artigo de Russo, 2004. p. 1641-1650.

8 « Si l'art a une histoire, les images, elles, ont des survivances ».

9 Sobre imagens que migram de um lugar para outro, nem sempre mantendo a sua unicidade técnica, ver Didi-Huberman (2015).

10 « La différence entre l'iconographie et l'iconologie, selon Hoogenwerff, en 1931, est semblable à celle qui distingue la géographie de la géologie : la première traite d'un aspect extérieur d'un phénomène, la seconde examine sa structure interne ».

11 « Dans un article publié en 1999 sous le titre “Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain” je proposais de considérer l'art contemporain comme un “genre” de l'art, différent du genre moderne comme du genre classique. Il s'agissait ainsi de bien marquer sa spécificité, à savoir un jeu sur les frontières ontologiques de l'art, une mise à l'épreuve de la notion même de l'oeuvre d'art telle que l'entend le sens commun; et non plus, comme avec l'art moderne, une mise à l'épreuve des règles de la figuration assortie d'un impératif d'expression de l'intériorité de l'artiste. [...] Considérer l'art contemporain non plus comme une catégorie chronologique (une certaine période de l'histoire de l'art, mais comme une catégorie générique de la pratique artistique ».

NOTAS

12 « [...] le passé se constitue de l'intérieur même du présent – dans sa puissance intrinsèque de *passage* et non dans sa négation par un autre présent qui le rejetterait, comme mort, derrière lui –, tout comme le présent se constitue de l'intérieur même du passé, dans sa puissance intrinsèque de survivance ».

13 « Réorganiser le passé hors de toute contingence chronologique afin d'esquisser la multitude des futurs possibles que promettait la modernité [...] Le défi du moment est par conséquent de repenser le sens de l'appropriation en lien avec une réalité constituée d'une multiplicité de temporalités spatialisées ».

14 « Aujourd'hui, il s'agit de faire parler l'objet même de l'appropriation, non seulement de sa place dans l'ordre structurel de la culture matérialiste actuelle, mais également des différents moments qu'il a habités et des différents vecteurs historiques qui le traversent. Il y a donc un réel espoir que l'exposition de l'objet détourné puisse, aujourd'hui encore, provoquer cette soudaine prise de conscience dont nous sommes familiers depuis que Duchamp a exposé un porte-bouteilles dans un musée [...] nous faisons donc confiance à l'objet approprié pour révéler en et à travers lui-même les relations lacunaires, historiques et dynamiques qui déterminent aujourd'hui la signification ».

15 « [...] à quel endroit pratiquer cette coupe dans le corps de la culture matérialiste, et à quelle profondeur, afin de dégager un morceau qui, tel un bon échantillon, montre les différentes temporalités qui se chevauchent comme des strates dans l'épais derme de la surface de la surface [...] ».

16 "A particularly illuminating example of the current conditions of art is provided again by the work of Rauschenberg. In his latest work he has returned to one of his early interests – photography. But not photography as a reproductive technology through which images can be transferred from one place in the culture of another-from, say, the daily newspaper of the surface of a painting – but rather photography as an art medium traditionally conceived. Rauschenberg has become, in short, a photographer. And what does he find with his camera, what does he see through his lens, but all those objects in this world that look like passages from his own art. Rauschenberg thus appropriates his own work, converts it from material to style, and delivers it up in this new form to satisfy the museum's desire for appropriated photographic images".

17 "Mas quando essas práticas começam, mesmo que muito sutilmente, a se acomodar aos desejos do discurso institucional [...] elas se permitem simplesmente entrar nesse discurso (em vez de intervir nele) em pé de igualdade com os próprios objetos que antes pareciam prontos para deslocar. E dessa forma a estratégia de apropriação se torna apenas mais uma categoria acadêmica" ["But when those practices begin, even if very subtly, to accommodate themselves to the desires of the institutional discourse [...] they allow themselves simply to enter that discourse (rather than to intervene within it) on a par with the very objects they had once appeared ready to displace. And in this way the strategy of appropriation becomes just another academic category"].

18 Disponível em: https://issuu.com/leiladanziger/docs/catalogo_web_nde_ld_24out2018. Acesso em: 24 jan. 2025.