

> Jamile Siliane da Silva
>> Antonio Carlos Vargas
Sant'Anna

A Apropriação enquanto processo da alegoria na arte contemporânea

I Resumo: Neste artigo os autores buscam compreender como a apropriação se estabelece na arte contemporânea. O texto procura mostrar que a elaboração do termo apropriação, na segunda metade do século XX, tem seu berço no conceito de alegoria formulado por Walter Benjamin nos anos 1920. Além de discorrer sobre a formulação de ambos os conceitos, o texto também apresenta uma breve leitura com base na teoria alegórica de três trabalhos dos artistas Adriana Varejão, Manoel Veiga e Ai Weiwei.

I Palavras - chave: Apropriação. Alegoria. Walter Benjamin. Arte contemporânea.

> Mestranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Bacharel em História, Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná - UFPR.
E-mail: jamilesiliane@hotmail.com.
<http://lattes.cnpq.br/3320986417110452>.
ORCID 0000-0003-2718-4615

>> Doutor em Artes pela Universidad Complutense de Madrid. Possui Pós-Doutorado em Antropologia e Filosofia pelas Universidad del País Vasco e Universitat de Barcelona. Professor aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e artista visual com exposições coletivas e individuais em Brasil, Alemanha, Espanha e Canadá.
E-mail: acvargass@gmail.com.
<http://lattes.cnpq.br/4196104133376187>.
ORCID 0000-0001-8458-3909

Jamile Siliane da Silva
Antonio Carlos Vargas
Sant'Anna

Appropriation as a process of allegory in contemporary art

Abstract: In this article, the authors attempt to understand how the appropriation set in the contemporary art. The text try to show how the elaboration of the concept of appropriation, in the second half of the twenty century, have conection with the concept of allegory created by Walter Benjamin in the 1920's. In addition to discribe the formulation of both concepts, the text also present a brief lecture based in the alegorical theory of three artworks developed by Adriana Varejão, Manoel Veiga and Ai Weiwei.

Keywords: Appropriation. Allegory. Walter Benjamin. Contemporary art.

O conceito de alegoria em Walter Benjamin

Walter Benjamin, ao escrever *A origem do Drama Barroco Alemão*, na década de 1920, parte de uma análise da produção literária barroca alemã para formular o conceito de alegoria em oposição ao conceito romântico de símbolo, que ainda influenciava a crítica artística. O autor sabia que o conceito de símbolo, no qual os românticos haviam bebido, era oriundo de uma forte influência mística hermética e que havia sido compreendido e adotado de forma vulgar e superficial ao longo do século XIX e início do XX, pois afirmava:

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a “manifestação” de uma “ideia” é caracterizada como um “símbolo” (BENJAMIN, 1984, p.181).

Teórico atento ao que surgia, é importante recordar que Benjamin elabora seu conceito de alegoria em um momento histórico no qual tal prática se fazia mais visível e compreendida. Embora o conceito de alegoria seja com mais frequência associado no campo artístico visual aos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp, os artistas Picasso e Braque, anteriormente, já haviam incorporado objetos em suas obras, como Picasso, por exemplo, que em 1912 ao realizar *Natureza-Morta com Cadeira de Palha* aplicou tecido sobre a pintura e corda ao seu redor, mesmo ano no qual Braque realizava a colagem *Prato*

de frutas com copo, onde cola papel de parede sobre o fundo branco, desenhando letras e linhas no trabalho.

Na década seguinte, Benjamin escreve seu texto onde parte de duas questões para a elaboração dos argumentos conceituais em seu estudo: a primeira é a formação da linguagem a partir da relação de oposição entre o conceito de 'nome' e de 'signo'; e a segunda a relação de oposição entre símbolo e alegoria na teoria da arte. Embora pareçam duas questões separadas, ambas, de fato, são uma só, mas a título didático vamos vê-las em separado. Vejamos assim a primeira.

Fortemente influenciado pela mística judaica, na teoria da linguagem de Benjamin o 'nome' está conectado ao divino, a uma origem paradisíaca e, por sua vez, apresentado como uma manifestação daquilo que as coisas eram objetivamente. A nomeação é algo que representa o intrínseco daquilo que foi nomeado, sendo possível existir devido a própria existência de um estado anterior, metafísico, paradisíaco, em que homem e Deus se aproximam no momento de nomear as coisas. Para Benjamin, com o fim da vivência do homem no Paraíso e com a sua expulsão, inicia-se "um processo de degradação da linguagem, profanando-se esta, perdendo-se tal identidade no mundo histórico" (JUNKES, 1994, p.127), transformando-se em uma linguagem subjetiva e repleta de arbitrariedades, ocorrendo um distanciamento entre palavra e sentido objetivo e intrínseco das coisas¹. Impossibilitada de estabelecer uma unidade objetiva entre a palavra e a coisa nomeada, a

¹ Walter Benjamin, em um primeiro momento, discorre sobre a degradação da linguagem partindo da expulsão do Paraíso; no entanto, mais tarde, depois de estudar as teorias marxistas, analisou esse conceito de linguagem degradada em função da ascensão da burguesia e da produção capitalista (KONDER, 1988, p.31 apud JUNKES, 1994, p.126).

linguagem se desenvolve, assim, como comunicação, deixando a palavra de ser um 'nome' para se tornar um 'signo' da coisa: um signo que nunca é a coisa em si — como ocorria no estado paradisíaco —, mas apenas uma representação da coisa, nunca exprimindo sua essência, pois no mundo histórico essa função de nomeação intrínseca das coisas não existe (JUNKES, 1994, p.127).

Quanto à segunda questão — a relação de oposição entre símbolo e alegoria —, Benjamin (1984) recupera o conceito místico de símbolo apresentando suas características como expressão de sentido intrínseco, de objetividade, de ausência de sentido arbitrário e subjetivo. No símbolo, inexistente diferenciação entre *simbolizado* e *simbolizante*; portanto, o símbolo é unidade e tem sentido intrínseco sem a subjetividade daquele que o cria e, mesmo sendo feito por um sujeito, expressa seu sentido como as coisas nomeadas no âmbito do paradisíaco; apresenta a identidade original das coisas. Em outras palavras, o *símbolo*, para Benjamin, é um *nome*.

Pode-se, portanto, compreender que, para Benjamin, a alegoria é um signo e se estabelece nos princípios da subjetividade e da arbitrariedade, nascendo da relação entre a imagem e a coisa. A alegoria se relaciona com o signo linguístico devido ao mundo histórico não possuir mais em sua linguagem um sentido próprio e intrínseco para as coisas (JUNKES, 1994, p.128). Assim, a alegoria, enquanto processo de construção de sentido, possui arbitrariedade advinda da subjetividade, possibilitando a qualquer pessoa, coisa ou

relação significar outra qualquer (BENJAMIN, 1984, p.197). Na proposição de Benjamin, a alegoria tem seu entendimento atrelado a uma estrutura dialética que revela a relação entre palavras e coisas, escrita e fala, como também entre imagem e texto.

No processo da alegoria, o objeto alegorizado é privado da própria vida, ficando à disposição do alegorista, quando perde uma significação própria, um sentido. Seu significado é apenas aquele que o alegorista lhe dá.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIN, 1984, pp.205-206)

De acordo a Junkes (1994), este olhar melancólico a que Benjamin se refere, trata-se do reconhecimento de que, na alegoria, a história se estabelece enquanto declínio, movimento que se direciona ao passado, libertando do aprisionamento de um contexto funcional aquele fragmento que será, arbitrariamente, descontextualizado e recontextualizando em novo espaço. A recontextualização, embora transporte consigo a morte da coisa alegorizada, também dispõe em sua alçada a transposição de referências e a transmutação de significados.

Para Peter Bürguer (1987, p.131), ao se observar o conceito de alegoria, percebe-se

2 Aqui Peter Burguer demonstra que essa construção de fragmento corresponde à oposição de totalidade proposta por aquilo que é orgânico. Vale ressaltar que Burguer está escrevendo sobre o movimento da vanguarda em oposição aquilo que se conhece como classicismo dentro da arte. (BURGUER, 1987, p.131)

as fases de construção do objeto alegórico. Em sua análise, aponta em um primeiro lugar que o alegorista retirou um elemento de seu contexto, removendo-o de suas funções, evidenciando a natureza fragmentária da alegoria²; em um segundo momento, esses fragmentos são unidos pelo alegorista criando um sentido que não resulta do contexto original dos fragmentos; no terceiro, a percepção da alegoria enquanto condutora de expressão da melancolia, denotando sua relação com um olhar para o passado; e, por fim, o momento em que a alegoria aparece ao observador enquanto representante da história como decadência, uma vez que o objeto alegórico é um resgate do passado feito pelo alegorista.

A partir disto podemos compreender que a alegoria, utilizada desde a antiguidade, aparece em diversos momentos da história quando é discutida, exaltada ou ainda esquecida e rechaçada. Apresentada enquanto um conceito operatório que tem como função comunicar uma coisa através de outra. Seu processo de utilização passa pela descontextualização, pelo fragmento, e por nova contextualização do objeto ou da imagem.

Alegoria enquanto apropriação na arte contemporânea

A discussão entre símbolo e alegoria evidenciada por Benjamin à década de 1920, na qual formula uma nova teoria para a alegoria, foi retomada na década de 80 por diversos

autores pós-modernistas. Devido à ideia de essência presente no conceito de símbolo e de sua origem estar vinculada ao romantismo, alguns autores, como o crítico Clement Greenberg, relacionaram-no ao discurso modernista, o qual, por sua vez, foi apontado como “[...] variação da teoria do símbolo e da ideologia Romântica da arte como a manifestação do gênio, de poderes criativos que estão além do alcance de mero ofício, aprendizado ou técnica aplicada”³ (ORTON, 1994, p. 201).

3 [...] variation on the theory of the symbol and the Romantic ideology of art as the manifestation of genius, of creative powers that lie beyond the reach of mere craft, learning or applied technique (ORTON, 1994, p. 201)

Em contrapartida, Peter Bürger (1987, p.131) ao analisar o conceito de alegoria, compreendeu que o processo da alegorização apresentado por Benjamin abrange quatro momentos: descontextualização do fragmento; recontextualização do fragmento e construção de novo sentido; melancolia dos alegoristas; e pessimismo do público. Para o autor, esses quatro momentos poderiam ajudar a entender os procedimentos realizados por artistas das vanguardas europeias no século XX. Assim, os procedimentos de montagem e colagem estavam associados a teoria de alegorização proposta por Walter Benjamin.

Além de analisar produções artísticas passadas, alguns autores, como Craig Owens e Douglas Crimp, se utilizaram da alegoria para compreender produções contemporâneas no âmbito artístico e cultural, transformando a teoria alegórica em um expoente do pós-modernismo. A pós-modernidade, na prática estética, apresentou-se enquanto ato questionador de valores já instaurados como centralidade, unidade e homogeneidade – defendidos no contexto do modernismo - e que perdem seu espaço para outros, como

descentralidade, multiplicidade e heterogeneidade, respectivamente suas antíteses (FER, 1998, p.46).

A pós-modernidade está repleta de contradições, no entanto, todas elas se encontram no conceito da presença do passado, o qual não se resume em um retorno ou recuperação nostálgica, mas sim uma “revisitação crítica, um diálogo irônico com o passado” (HUTCHEON, 1988, p.4, tradução nossa)⁴. Corroborando com o posicionamento de Hutcheon, Teixeira Coelho aponta que

[...] o pós-modernismo não seria um movimento de retorno ao passado (portanto conservador ou reacionário) mas um processo de análise, de *ana-mnese* (ana: ação ou movimento contrário) para poder refletir, para poder lembrar. Um processo, em outras palavras, de investigação responsável dos pressupostos do modernismo e de detecção de sentidos ocultos mas latentes (2011, p.98).

Esse movimento em busca de reflexão, de lembrança, bem como de crítica e diálogo com o passado, resgatando algo do esquecimento e recontando de outras perspectivas esse algo, propondo outras leituras e questionamentos se conecta com o conceito da alegoria, revelando assim a relação intrínseca entre a alegorização e a pós-modernidade.

Se a noção de autor, de gênio, de criação e de original permanecem no modernismo, no pós-modernismo as palavras de ordem são re-produzir, ressignificar, referenciar, citar e apropriar. Como orientou Roland Barthes (1967), o mundo é um imenso dicionário, um tecido de signos e dele só podemos nos apropriar, pegar ideias, objetos e produções já

4 [...] it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past [...] (HUTCHEON, 1988, p.4).

existentes e apresentá-las de outra forma.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológica (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhum é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] sucedendo ao Autor, o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa se não imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recriada (BARTHES, 1967, pp.68-69).

Embora Barthes discorra apenas sobre o autor no âmbito da literatura, seus questionamentos são adaptados neste texto para o campo da arte. Dentro desta perspectiva proposta por Barthes, toda produção passa por um meio de apropriação, citação e referência, recebendo uma espécie de nova roupagem, onde imagens, objetos, ideias e procedimentos tornam-se um tipo de empréstimo de outros autores, ocorrendo a mudança de significado e de identidade das mesmas.

Ainda que a palavra apropriação seja utilizada constantemente na arte contemporânea, entendemos aqui que existe um vínculo entre este termo e o conceito de alegoria, no qual a apropriação aparece como um processo da alegorização. Para o crítico norte-americano Craig Owens (2004), o ato de se apropriar na arte contemporânea é um ato de alegorização, uma vez que as imagens utilizadas pelo alegorista são confiscadas, são apropriadas e retiradas do mundo, passando a possuir um único propósito: servir ao alegorista para seus próprios desejos.

E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (ollos = outro + ogoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento (2004, p.114).

Ao se apropriar de uma imagem, o artista não apenas a retira de um contexto e a coloca em outro. Neste novo lugar, a imagem passa a conter sua própria história, onde conta sobre seu princípio e o processo pelo qual está envolvida, estabelecendo uma ligação entre sua origem e sua circunstância atual de imagem apropriada. O processo de fragmentação, descontextualização e recontextualização imposto à imagem pelo alegorista — ou apropriadista — denota a existência de novo significado que se sobrepõe ao anterior, e sua morte para o antigo contexto gera um novo sentido ao lugar que passa a ocupar.

Depois dos anos 1960, tornou-se profícua a produção por meio de processos apropriadistas nas mais diversas escalas no âmbito cultural, como na indústria da moda, na produção em série de objetos ou no entretenimento. Artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Cindy Sherman se utilizaram de todas essas informações para compor trabalhos que questionassem, de alguma forma, a própria serialização, a produção em massa ou as condutas culturais promovidas pelo processo de globalização e meios de comunicação. Mas o processo da apropriação não invadiu apenas a indústria de massa, ele se espalhou entre artistas que questionavam a produção de outros artistas e o estado

5 Como mencionado no início do texto, a análise se estabelece na busca pelo entendimento do conceito de apropriação e na sua relação com o de alegoria, logo foram citados artistas que contribuem para o desenvolvimento do conceito na segunda década do século XX, o que não implica na inexistência de artistas que produziram seus trabalhos com as mesmas técnicas anteriormente.

da arte, como foi o caso de Elaine Sturtevant e Sherrie Levine. Ou, ainda, artistas que combinaram imagens icônicas com métodos de produção modernos como impressões, colagens e sobreposições, aqui podemos citar Robert Rauschenberg e Richard Hamilton⁵.

Segundo o crítico Douglas Crimp (2005, p.115), existem dois meios pelos quais se dá um processo de apropriação: no primeiro, a apropriação volta-se ao passado como forma de referência e manutenção de um estilo, proposta ou momento histórico, em que até mesmo o material utilizado pelo artista, arquiteto ou escultor é imitado; no segundo meio, ocorre uma apropriação lateral do presente, na qual aquilo que se utiliza para realizar os trabalhos pertence ao período em que se produz, revelando a identidade do momento e do período da apropriação. Crimp realiza uma distinção entre formas do processo apropriativo baseado nas características temporais, no retorno de algo do passado ou na remontagem do presente, o que acontece é que na arte contemporânea essas duas formas são intensamente exploradas por artistas, revelando inúmeras possibilidades do processo apropriacionista.

Apropriar-se, na arte contemporânea, significa “matar simbolicamente o objeto ou a imagem” (Chiarelli, 2002, p.02), retirando-os de seu espaço e colocando-os ao lado de outros objetos diversos, com uma nova narrativa promovendo novas assimilações para aquilo que foi resgatado do passado e reinterpretado no tempo presente do artista. Desta forma, revela que o processo de apropriação estabelece conexão com o processo

alegórico, uma vez que critérios elencados por Benjamin e proposições denotadas por Owens e Crimp se repetem em ambos os procedimentos. Sendo possível, a partir dessa relação, compreender que termos e formulações utilizadas para descrever a alegoria tais como: fragmento; transplante; runa; estilhaço; olhar ao passado (aqui se fala não apenas do tempo, mas daquilo que já foi produzido); retirada de algo do esquecimento; morte do objeto antigo e construção de novo objeto que corresponde às vontades de seu produtor, também se aplicam ao que se descreve como apropriação. As marcas de fragmentação, descontextualização, recontextualização, morte, modificação, renovação e conexão costuram a teia que realiza a união entre ambos os termos.

A alegoria na prática contemporânea

Até esse momento, o presente texto tentou construir um diálogo entre o conceito de alegoria benjaminiano e o termo apropriação. Ao vinculá-los, buscamos entender a apropriação enquanto um processo da alegoria, uma vez que tal conceito foi criado a partir da teoria alegórica na qual se expõem processos de captura de imagens, objetos e referências de outros momentos, os quais são descontextualizados, fragmentados e recontextualizados em um novo espaço pelo alegorista. Logo, a apropriação aparece aqui como um ato de retirada desses objetos, imagens e referências do seu espaço usual. De acordo com

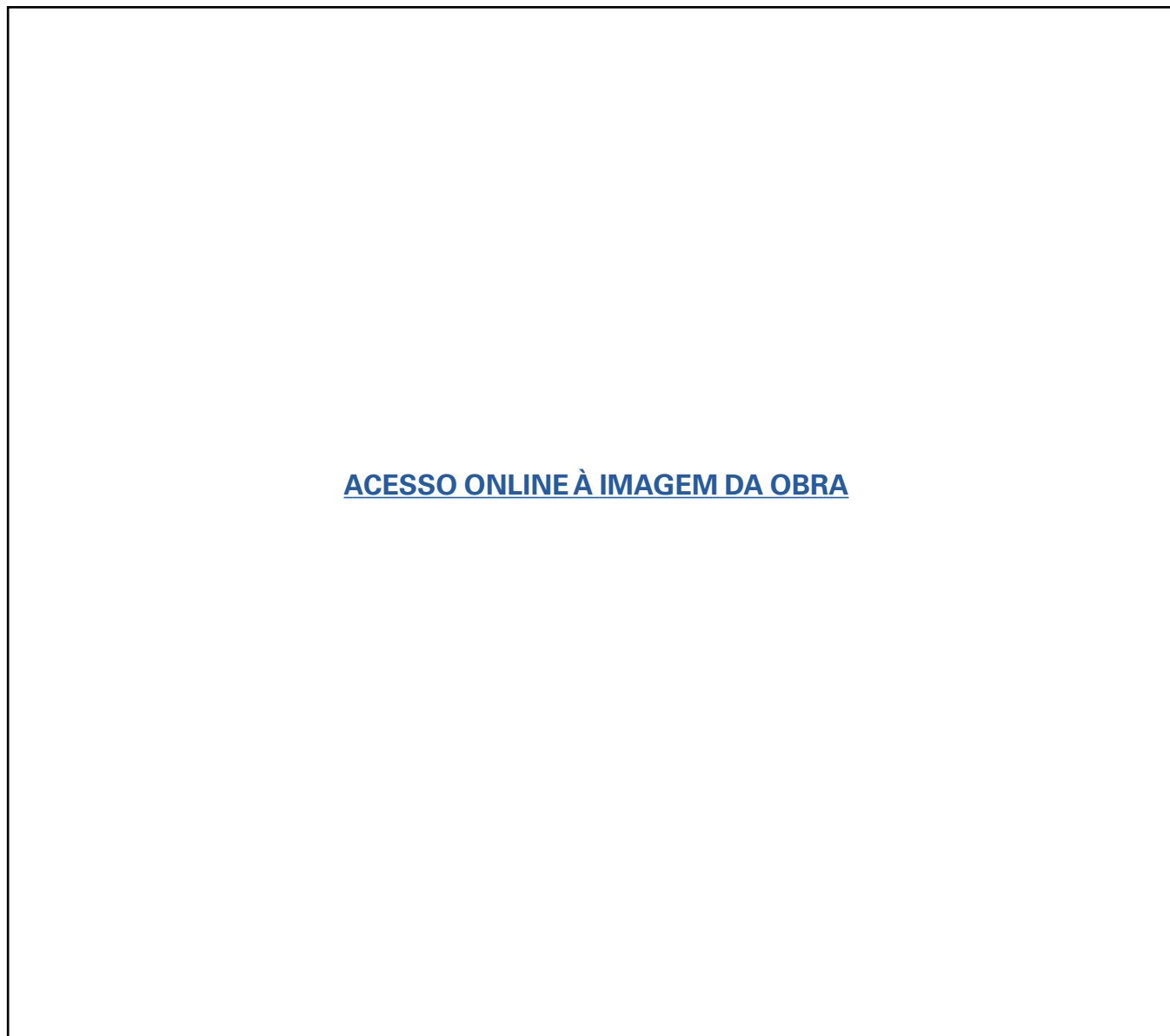
Nicolas Bourriaud, a apropriação na arte atinge um número crescente de artistas que vêm “interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (2009, p.07). Para o autor, o artista contemporâneo transformou-se em uma espécie de reprogramador das imagens existentes, possuindo como papel de “criação” a adaptação de uma obra de arte para um novo momento.

Em busca de compreender o processo de alegorização, aqui elencamos trabalhos específicos de três artistas que possibilitam perspectivas diferentes de leitura de tal procedimento na arte contemporânea. São eles Adriana Varejão, Manoel Veiga e Ai Weiwei.

Na obra *Varejão acadêmico: heróis* (Fig. 1) de 1997 realizada por Adriana Varejão, a artista se utiliza de partes de pinturas academicistas do século XIX como *O derrubador brasileiro* (Fig. 2) de Almeida Júnior (1850-1899) e *O último tamoio* (Fig. 3) do pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941), colocando-as sobre azulejos em suas típicas “feridas de carne”. Neste trabalho, através da apropriação, Varejão demonstra e questiona a atenção dos pintores acadêmicos para criar identidades a partir de aspectos físicos e étnicos das personagens representadas, assim como dos temas das pinturas. Os fragmentos utilizados por Adriana Varejão, bem como as feridas que os envolvem em sua obra, denotam uma revisão crítica acerca das formas de representação desses indivíduos, formas que são escolhidas e edificadas dentro de uma história nacional que se deseja compor. O que Varejão faz é se apropriar de fragmentos de pinturas, descontextualizando-os e recontextualizando-os,

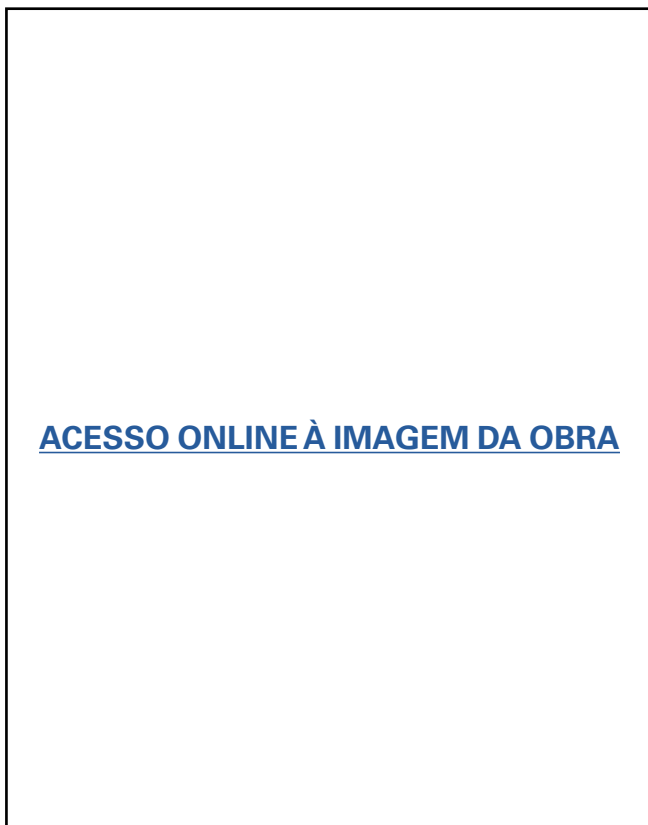
onde esses retalhos ficam a sua disposição para formulação de novo trabalho, que tem como ponto de partida o questionamento da composição de uma história nacional, social e de exploração de negros e índios em nome da construção de um país. Também podemos utilizar o conceito de alegoria para compreender sua relação com o período Barroco por meio da estética da carne e dos azulejos que, com sua superfície fria, branca e pura, são manchados com o vermelho dos pedaços de corpos ensanguentados que a artista dispõe sobre eles. E por trás dessa frieza dos azulejos estão as massas que representam os corpos sobre os quais o trabalho foi constituído. De acordo com Lilia Schwarcz (2014, p.287), “nas pinturas originais, tais heróis cumpriam o papel das vítimas, daqueles que se sacrificavam pela civilização. Na obra de Adriana, por seu turno, nem os indígenas, nem os populares e muito menos os azulejos estão limpos e imunes ao sangue”.

Figura 1 – VAREJÃO, Adriana. *Varejão Acadêmico: Heróis*. 1997. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm



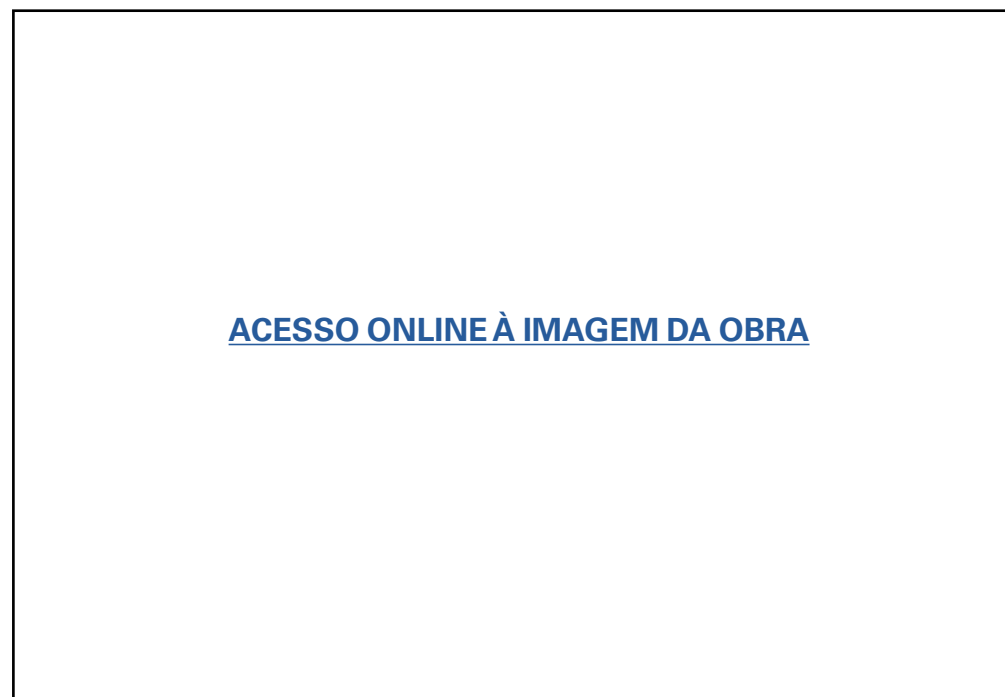
Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

Figura 2 - JÚNIOR, Almeida. *Derrubador Brasileiro*. 1879. Óleo sobre tela. 227 x 182 cm.



Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

Figura 3 - AMOEDO, Rodolfo. *O último tamoio*. 1883. Óleo sobre tela. 180 x 260 cm.



Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

Na série *Matéria Escura* (Fig. 4), do artista pernambucano Manoel Veiga, o ponto de partida são imagens de alta resolução das pinturas de Caravaggio. Veiga utiliza um programa de edição de imagem para fazer o apagamento das pessoas que compõem a cena do pintor barroco e, em seguida, retira a cor das fotografias, deixando a imagem em preto, branco e cinza. Um processo que passa pela captação/apropriação de imagens em *sites* de museus, pela desmontagem e remontagem da imagem a partir do apagamento e, por fim, uma supressão de quase tudo que remete a Caravaggio, desde cores e semblantes até as técnicas utilizadas, uma vez que o artista realiza a impressão da nova pintura feita digitalmente.

Figura 4 - VEIGA, Manoel. *Matéria escura #10*, 2015. Impressão UV sobre tela. 86x67 cm.



Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

A discussão promovida pelo artista através do ato apropriativo tem como referência a descoberta feita por cientistas de um tipo novo de matéria presente no universo. A matéria escura, como ficou conhecida, é uma massa presente em grande parte do universo e que não pode ser vista, no entanto tem a sua comprovação pela força gravitacional que exerce sobre a luz⁶. Nas obras da série *Matéria Escura*, o fundo preto é rasgado por linhas, pontos e manchas brancas e cinzas que habitam o vazio. Aqui o vazio se apresenta enquanto alegoria para duas coisas distintas: a primeira é a matéria escura em si, e a segunda, os grandes espaços “vazios” deixados por Caravaggio propositalmente. Aquilo que é branco e cinza são os tecidos das pinturas originais, que aqui se apresentam como a luz que modela a matéria escura através da gravidade, como um tecido cósmico pelo qual a matéria escura está envolta⁷. Nesta série, ao alegorizar as pinturas de Caravaggio, Veiga propõe uma nova interpretação de obras icônicas da História da Arte, além de utilizá-las para questionar a relação entre arte e ciência.

Por fim, no caso do artista chinês Ai Weiwei, é possível realizar a leitura de alguns de seus trabalhos através do processo alegórico: aqui elencamos a obra *Safe Passage* (Passagem Segura) (Fig. 5), montada pela primeira vez em 2016, a qual é composta por coletes salva-vidas que podem ser amarrados em estruturas, as mais diversas possíveis, dependendo do espaço onde a obra é exposta. Neste trabalho, o artista utiliza coletes descartados por imigrantes refugiados depois da travessia do mar entre Turquia e Grécia.

6 Informação disponível em: <<http://www.if.ufrgs.br/~fatima/ead/universo-atual.htm>>. Último acesso em: 27 de outubro de 2020.

7 Informações retiradas do site oficial do artista. Disponível em: <<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>>. Acessado em: 27 de outubro de 2020.

Em exposição na Biblioteca Nacional do Chile (2017), os coletes foram presos nas colunas neoclássicas na frente do prédio histórico, onde poderiam ser vistos a longas distâncias no centro de Santiago. Ao trabalhar com coletes retirados da areia e promover uma intervenção com eles, Ai Weiwei critica, se valendo do gesto alegórico, dois pontos: o primeiro é o deslocamento forçado que esses imigrantes realizam, simbolizado através dos coletes, e que o artista faz referência aos perigos que refugiados enfrentam para conseguir sair de seus locais de origem; e o segundo ponto, a própria função dos coletes, que geralmente são utilizados para proteção, mas que pelos imigrantes são utilizados como necessidade de sobrevivência ao enfrentar uma travessia perigosa em busca de uma vida segura, no entanto essa segurança de uma nova vida é, em sua maioria, composta por esperanças frágeis que são desmanteladas pelo racismo e indiferença em países nos quais esses imigrantes não são aceitos.

Figura 5 – Fotografia da exposição Safe Passage do artista Ai Weiwei. Santiago - Chile. 2017.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

O que aproxima esses três trabalhos de artistas com temáticas tão diferentes é a possibilidade de análise vinculada ao conceito de alegoria. Em Adriana Varejão, a alegoria está conectada a uma história a ser recontada, uma visão crítica de algo que muitas vezes não é questionado devido o profundo enraizamento da história nacional de um país. No caso de Manoel Veiga, o ato de apropriar-se de imagens de pinturas icônicas revela uma defesa da pintura enquanto uma ciência, um estudo que não depende apenas de tinta e pincéis, e que necessita da tentativa de compreensão daquilo que não pode ser visto, em um mundo vasto e desconhecido. Já na intervenção de Ai Weiwei, o alegórico revela uma forte e intensa crítica à sociedade atual, onde valores como sororidade, empatia, respeito e solidariedade são discutidos, mas pouco aplicados.

De fato, as teorias pós-modernistas revelam um universo de significações onde apenas se pode retirar algo, se apropriar de algo, uma vez que tudo está dado e nada pode ser criado, apenas repensado, reestruturado, e conduzido para novas proposições, a alegoria permanece em um reinado longo e ininterrupto. Alegorizar tornou-se processo e gesto de feitura de trabalhos artísticos, no qual o tempo se apresenta como um só ao mesmo passo que se mostra múltiplo. Os tempos do alegórico. Alegorizar se tornou na arte contemporânea uma ferramenta importante e de complexa compreensão, revelando emaranhados de ideias apropriadas e conexões complexas.

Referências:

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1967.
- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria de la Vanguardia**. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1987.
- CHIARELLI, Tadeu. **Apropriação, coleção, justaposição**. (catálogo). Porto Alegre: Grupo Santander Brasil, 2002.
- CRIMP, Douglas. **Apropriando-se da apropriação**. In: _____. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 115-124.
- FER, Briony. **Depois da modernidade?** In: FRASCINA, Francis et ali. Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 46-49.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. Londres: Routledge, 1988.
- JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. Anuário de literatura II. Santa Catarina. p.125-137, 1994.
- ORTON, Fred. **Figuring Jaspers Johns**. London: Reaktion Books, 1994.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- VEIGA, Manoel. **Site oficial**. Disponível em: < <https://www.manoelveiga.com.br/> >. Último acesso em 20 de julho de 2020.