

APPROPRIATION ART. A PROPÓSITO DO QUE PODEREMOS DESIGNAR COMO APROPRIAÇÕES PARADAMNATIVAS

Appropriation Art. On what we might call fordamnative appropriations

TRINDADE, Carlos Alberto Matos¹

Resumo

Num ensaio de 1992 Benjamin Buchloh considerou o famoso *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg como o primeiro gesto inaugurador, e emblema, do acto apropriacionista pós-moderno. Pela nossa parte, entendemos que o seu gesto deve ser distinguido das práticas apropriacionistas correntes, e propomos neste artigo o conceito de *apropriação paradamnativa* para classificá-lo, assim como a outros gestos posteriores, de outros artistas, que podem invocar o seu exemplo, e que analisamos no seguimento. Antes dessa análise, fazemos uma introdução ao aparecimento e desenvolvimento da *Appropriation Art*, surgida no contexto do denominado pós-modernismo, além de invocarmos alguns antecedentes históricos desta prática artística; ainda, por necessidade de contextualizar o conceito que introduzimos, e a análise seguinte, abordamos as origens e o emprego da locução latina *damnatio memoriae*, desde a antiga civilização romana até às políticas modernas e contemporâneas.

Abstract

In a 1992 essay, Benjamin Buchloh considered Robert Rauschenberg's famous *Erased De Kooning Drawing* (1953) to be the first inaugurating gesture and emblem of the postmodern appropriationist act. For our part, we believe that his gesture should be distinguished from current appropriationist practices, and in this article we propose the concept of *fordamnative appropriation* to classify it, as well as other subsequent gestures by other artists who can invoke his example, and which we analyse below. Before this analysis, we will introduce the emergence and development of *Appropriation Art*, which arose in the context of what is known as postmodernism, as well as mentioning some of the historical antecedents of this artistic practice; in addition, in order to contextualise the concept we have introduced and the analysis that follows, we address the origins and use of the Latin phrase *damnatio memoriae*, from ancient Roman civilisation to modern and contemporary politics.

Palavras-chave: *Apropriação; Appropriation Art; Apropriação paradamnativa; Damnatio memoriae.*

Keywords: *Appropriation; Appropriation Art; Fordamnative appropriation; Damnatio memoriae.*

Data de submissão: março de 2023 | **Data de publicação:** junho de 2023.

¹ CARLOS ALBERTO MATOS TRINDADE - Escola Superior Artística do Porto (ESAP). PORTUGAL. Email: carlos.trindade@esap.pt

INTRODUÇÃO

Em finais dos anos 70 do séc. XX, no contexto do denominado pós-modernismo, assistiu-se ao desenvolvimento da prática artística apelidada de *Appropriation Art*, caracterizada genericamente por uma apropriação de imagens pré-existentes, seja aquelas provindas da dita “alta cultura” seja as oriundas da ampla cultura de massas, ou “baixa cultura”, veiculadas pelos mass media ou pela publicidade, de qualquer modo referências imagéticas pertencentes ao espólio da memória coletiva. Enquanto “movimento” o seu surgimento teve lugar no Outono de 1977, com a exposição *Pictures* comissariada pelo então crítico de arte da revista *October* Douglas Crimp para a galeria Artists’Space, em Nova Iorque, para a qual convidou um grupo de artistas – Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Robert Longo, Sherrie Levine e Philip Smith –, que ao invés de trabalharem com imagens originais provindas da realidade, ou fruto da imaginação, estavam antes interessados num questionamento da imagem como mediação da experiência estética².

Antes de prosseguimos, contudo, parece-nos conveniente, desde já, distinguir a prática de apropriação da que recorre à *citação* (com que, por vezes, é confundida): enquanto nas artes que lidam com imagens uma apropriação é sempre reconhecível, uma citação nem sempre é reconhecível. Significativamente, Arthur C. Danto na sua famosa obra *After the End of Art* haveria de considerar a prática apropriativa como a principal contribuição artística da década de 80:

In my own view, the major artistic contribution of the decade was the emergence of the appropriated image – the taking over of images with established meaning and identity and giving them a fresh meaning and identity. Since any image could be appropriated, it immediately follows that there could be no perceptual stylistic uniformity among appropriated images (Danto, 1997, p. 15).

Por seu turno, o crítico e historiador da arte Craig Owens num não menos famoso ensaio incorporou, à cabeça, o apropriação entre as manifestações do que considerou ser o *impulso alegórico* do revivalismo histórico pós-modernista:

² Crimp redigiu, dois anos mais tarde, uma nova versão do ensaio original escrito para a exposição, no qual não usava o termo ‘apropriação’, surgido posteriormente: cf. Douglas Crimp (1979, pp. 75-88). Vd. também Douglas Crimp (2005, pp. 37-48); Juan Vicente Aliaga e José Miguel G. Cortés (2002, pp. 261, 263, 271 e 273).

The first link between allegory and contemporary art may now be made: with the appropriation of images that occurs in the works of Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo...— artists who generate images through the reproduction of other images. (...) Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error (Owens, 1994, pp. 54 e 58)³.

A prática – melhor dizendo, práticas, porque são diversas – apropriacionista(s) serviu-se de um leque variado de técnicas com intenções mais ou menos críticas, pondo em causa ou desconstruindo os conceitos de “originalidade”, “original” (com a “aura” relativa, no sentido benjaminiano) ou “autor”, assumindo a cópia como uma reativação do original⁴, e teve na artista norte-americana Sherrie Levine a sua principal representante, ou a mais reconhecida. É claro, porém, que podemos invocar antecedentes históricos desta prática que, sem ser conhecida pelo nome agora utilizado tem, todavia, uma longa genealogia. Talvez não seja exagero afirmar, como o faz Nicole Brenez (2004, s. p.), que a *reutilização (remploi)* “Dans l’ histoire de l’art, (...) constitue probablement la pratique à la fois la plus constante et la plus diverse quant à la fabrication des images.”

No século XX a prática apropriacionista remonta à segunda década, com o exemplo paradigmático de Marcel Duchamp, o qual com os seus *ready-made* outorgou status artístico a objetos comuns encontrados. Foi também por essa altura que um pioneiro do cinema inglês, Adrian Brunel, iniciou uma prática de reutilização de material anónimo fixado em película, que viria a ser denominada muito mais tarde, no cinema, de *found footage*:

Desde cedo, desde que o cinema se tornou numa prática industrial corrente, que se constituiu um repertório de sequências e de *stock-shots*: cenas de guerra, de baile, navais, etc. Usualmente uma tal prática era parte das economias de produção; com Brunel, e por meio de uso criativo dos intertítulos, o recurso aos *stock-shots* tornou-se propriamente paródico e proposta estética⁵ (Seabra, 2007, s. p.).

³Sobre o ensaio de Owens, mormente sobre a sua relação com a noção de alegoria avançada por Walter Benjamin em *The Origin of German Tragic Drama* (1928), e o seu papel na cultura moderna, vd. também Hal Foster (1996, pp. 86-90); para outras reflexões interessantes sobre o apropriacionismo (Foster, 1996, pp. 118-120).

⁴ Sobre esta motivação para a apropriação, vd. Urs Stahel (2012, pp. 36 e 42).

⁵ Por necessidade, o uso de *stock-shots* foi um recurso largamente expandido no cinema americano da chamada série B, onde geralmente não existe uma 2ª equipa encarregue de rodar os planos de situação ou cenas de ação.

Depois de Duchamp, e de Brunel, também o artista plástico norte-americano Joseph Cornell, conhecido sobretudo pelas suas “caixas”, contendo diversos materiais colecionados e ideias combinados imaginativamente, realizou a partir do fim da década de 1930 filmes onde se apropriou sistematicamente de material em película pré-existente (que foi comprando e colecionando), procedente de diversas origens. Haveria de ser secundado, decorrido cerca de um quarto de século, por outros realizadores do cinema experimental e vanguardista, entre os quais se destaca, quanto mais não seja por razões cronológicas, outro artista plástico norte-americano: o escultor Bruce Conner.

Foi com este último, cuja filme mais paradigmático e influente é *Movie* (1958), o primeiro que realizou, que se iniciou dum modo mais sistemático essa prática particular de apropriação designada com o termo *found footage*. Se *Movie* é ainda hoje o filme mais conhecido de Conner, desde há alguns anos começou-se a olhar com atenção para os filmes que realizou nos anos 60 e 70, que muitos consideram hoje serem precursores do vídeo musical e da estética MTV, dada a montagem das imagens de arquivo apropriadas e de outros materiais fílmicos obedecer a uma muito cuidadosa harmonia com a música, como pudemos comprovar numa sessão que lhes foi especialmente dedicada no 19º Festival Internacional de Cinema *CURTAS* de Vila do Conde (9-17 de Julho de 2011): destacaríamos entre eles *Cosmic Ray* (1961) e *Breakaway* (1966)⁶.

Um pouco mais tarde, Andy Warhol constituirá “El ejemplo principal de actitud pictórica apropiacionista (...) cuyo empleo de las imágenes comerciales y de los medios de comunicación a comienzos de los años sesenta iluminó a sus seguidores” (Taylor, 2000, p. 95).

DA PRÁTICA DA *DAMNATIO MEMORIAE*

A eliminação de pessoas da memória documental começou em tempos bem remotos, e foi uma prática política frequente no mundo antigo. Costuma-se designá-la correntemente com a expressão latina *damnatio memoriae*, de origem contemporânea. A locução latina, significando literalmente ‘condenação da memória’ e abarcando várias formas de sanções contra a memória, teve origem na antiga civilização romana como noção jurídica. Provém do seu direito público e penal, e desempenhou um papel relevante

⁶ E, em anos mais recentes, ainda destacaríamos *America is Waiting* (1981), *Television Assassination* (1995) – uma verdadeira obra-prima, com imagens do assassinato de J. F. Kennedy – e *Eastern Morning* (2008). Sobre esta faceta da obra de Bruce Conner ler o artigo de Daniel Ribas (2011, pp. 168-170).

na história cultural da memória e do esquecimento, tendo-se generalizado hoje o seu emprego que é comumente aplicado a situações semelhantes fora do contexto romano, quando é clara a condenação por parte da autoridade. Este último aspeto é importante, porque deve ser sublinhado que um acto comum de destruição, de *vandalismo*⁷, não é uma *damnatio memoriae*.

Surgida no século final da República em resposta à instabilidade criada pela violência armada, ou a ameaça de tal, a *damnatio memoriae* foi inicialmente uma prática habitual em Roma de execração oficial, que consistia em condenar a recordação daquelas pessoas consideradas ‘inimigas públicas’ do Estado (*res publica*), ou representando de algum modo uma ‘ameaça à segurança’, principalmente em casos de traição, e a ela estiveram sujeitos principalmente cidadãos socialmente poderosos ou influentes, e, mais tarde, Imperadores.

Mas, para tal condenação ser efetiva era necessária uma aprovação do Senado romano (*senatus consulto*) que, em caso de voto positivo, após a morte daquele que era condenado – em relação a este aspeto, não existe unanimidade nos estudos da história romana; porém, a maior parte dos especialistas da Antiguidade parece inclinar-se para a opinião de que só após a morte dos condenados eram aplicadas as medidas de supressão daqueles da memória colectiva⁸ – decretava oficialmente que se procedesse à eliminação de tudo quanto o pudesse recordar para a posteridade. A decisão era aplicável a todas as partes do Império. Pode-se considerar esta prática, bem mais em uso, a oposta àquela outra de igual modo prevista no direito romano da *consecratio* (consagração), de “divinizar” postumamente um dirigente político, a qual o mesmo Senado também tinha o poder de apor mediante o sufrágio respetivo.

As sanções aplicadas mais habituais, destinadas a limitar ou destruir a memória da pessoa proscrita, a quem eram suspensos os direitos fundamentais de qualquer cidadão romano, geralmente previam: a remoção ou destruição de estátuas, retratos públicos e privados; o apagamento do nome (*tituli*) do *damnati* de todas as inscrições em

⁷ Usamos o termo no sentido *estrito* definido pelo abade H. Grégoire, aquele que o criou no seu *Rapport sur les destructions* (11 de janeiro 1794), no contexto da Revolução Francesa. E como realça Marc Guillaume (p. 107), “...a luta contra o vandalismo (...) acaba por não ser apenas a luta contra as destruições, é também a luta preventiva contra os vândalos que um povo se arrisca a gerar, se não souber ainda gerir com sensatez o património das suas novas riquezas.”. Vd. também sobre a noção de vandalismo, e sobre o fenómeno *iconoclasta* em geral, Victor I. Stoichita (2009, pp. 367-370).

⁸ Mesmo assim, segundo alguns, não é de excluir completamente a hipótese de que as sanções duma *damnatio memoriae* pudessem ser aplicadas a um proscrito vivo. Por outro lado, nos tempos modernos está bem atestada a “abolição da recordação” de pessoas em vida, prática comum ocorrida nos diversos regimes totalitários do séc. XX. Um dos casos mais célebres será seguramente o de Trotsky, que analisamos mais adiante.

monumentos públicos, lápides e documentos oficiais; a proibição do uso do seu nome, extensiva aos membros da família; a recolha de circulação das moedas contendo qualquer referência à sua pessoa, para serem refundidas: no caso das moedas, sobreviveram até aos nossos dias exemplares em que os nomes dos condenados foram raspados nas legendas, bem como as imagens dos seus bustos canceladas ou danificadas de algum modo (com marteladas ou contramarcas, por exemplo); é o caso de moedas conhecidas de Seiano, favorito do imperador Tibério caído em desgraça e condenado à morte, e dos imperadores Calígula, Nero ou Geta.

Nalguns casos, até a casa privada do morto podia ser demolida, dando lugar a espaço de uso público. Saliente-se, porém, que as sanções *post-mortem* geralmente só atingiam a pessoa condenada, não se aplicando a desonra aos seus familiares. No caso dos imperadores também, segundo Harald Weinrich (1999, p. 58), “...beaucoup de leurs décrets étaient du jour au lendemain frappés de nullité, afin que ces témoignages ne puissent plus rappeler le souvenir de la «non-personne».”

No mundo romano tal condenação era sem dúvida um castigo bastante severo, e muito receado, porque como diz a historiadora Ana Teresa Gonçalves,

Eliminar as imagens era eliminar a possibilidade de relembrar o original (...). Por isso (...) a *damnatio memoriae* era um castigo tão temível no mundo romano. (...) Apagar qualquer referência ao morto era como deixar o seu cadáver insepulto, uma das piores coisas que poderia ocorrer com os mortos, pois sua alma ficaria sem porto, sem direcção (Gonçalves, 2003, p. 4, 15).

Todavia, nem sempre lograram as *damnatio memoriae* os seus objectivos, e não só em Roma. Assim, reportando-se ainda ao contexto romano, lembra-nos igualmente Ana Teresa Gonçalves:

Sabe-se que, em alguns casos, a decisão senatorial de se apagar a imagem de um traidor não foi cumprida plenamente. Por exemplo, Tácito, nos *Anais*, cita que o Imperador Cláudio ao visitar a casa de Sílio, um dos amantes de Messalina, avistou logo no vestíbulo da casa o retrato do pai de Sílio, “conservado em desobediência a um *senatus consulto*” (Tácito, XI. 35). Portanto, nem todos atendiam à decisão do Senado, visto que a desgraça *post mortem* era o reverso de todas as práticas de lembrança tradicionalmente cultivadas pelas famílias aristocráticas (Gonçalves, 2003, p. 4, 18).

De facto, entre os clãs aristocráticos romanos estaria muito enraizado o costume elitista do uso, associado particularmente às celebrações fúnebres, de retratos (*imagines*) dos seus parentes falecidos, geralmente máscaras mortuárias feitas de cera ou barro, os quais eram guardados e adorados nos átrios das casas das respectivas famílias. E era

mesmo um sinal distintivo de posição social, um apanágio reservado aos membros da aristocracia e àquelas famílias que já tinham tido a honra de ter contado um senador no seu seio, o direito de transportar e exhibir aqueles retratos dos seus antepassados durante a procissão fúnebre (*pompa funebris*) de um parente, em número tanto maior quanto a respectiva história e proeminência social o justificava, cujos feitos eram enaltecidos para maior grandeza do falecido, e dos familiares vivos. Mais tarde, a partir do séc. 2 d. C., quicá por influência cristã, iria progressivamente verificar-se uma evolução nos costumes fúnebres romanos, conducente a cerimónias de carácter mais privado e desprovidas daquele aparato de pompa exterior.⁹

Na época Imperial a prática da *damnatio memoriae* atingiu grande relevância, e foi usada com muita frequência pelo Senado como arma política, não tanto contra a monarquia como forma de governo mas antes em resposta ao modo despótico e injusto como muitos imperadores, não possuidores das qualidades morais desejadas, exerceram o poder. Porque embora tenha conhecido um progressivo declínio do seu peso político durante o Império, sendo os seus membros invariavelmente depurados ao sabor das conspirações reais ou imaginadas, manteve ainda assim um importante papel legislativo e judiciário, continuando a agir no interesse de todos e a ser “o símbolo da *res publica*”, a “instituição que ultrapassa cada governante” (Bretone, 1990, p. 167). Na realidade, foram muitos os imperadores romanos abrangidos pela *damnatio memoriae*: Calígula, Nero, Domiciano, Cómodo (depois reabilitado por Septímio Severo), Clódio Albino, Geta, Macrino, Heliogábalo, Alexandre Severo, Maximino, Gordiano III, Filipe o Árabe, Décio, Emiliano, Galieno, Domício Aureliano, Marco Aurélio Probo, Marco Aurélio Caro, Diocleciano, Maximiano, Galério, Severo II, Maxêncio, Licínio, Constantino II, Constante, e Magno Máximo.

O historiador romano Suetónio na biografia que traçou do imperador Tito Flávio Domiciano (81 – 96 d. C.) relata as reacções desencontradas que se seguiram ao seu assassinato, bem como as medidas da *damnatio memoriae* subsequente aprovada pelo Senado:

O povo acolheu com indiferença a morte de Domiciano, os soldados, com indignação. Quiseram logo que ele fosse proclamado divino, prontos, mesmo, a vingá-lo, caso tivessem encontrado um chefe, o que fizeram pouco depois, persistindo em exigir o suplício para os autores do crime. Os senadores, pelo contrário, sentiram com essa morte tanta alegria, que na

⁹ Vd. a propósito Michael Siebler (2008, p. 60), que nos devolve um pouco do contexto dessa apresentação de celebridade.

cúria, completamente cheia, ultrajaram a memória do morto com um género de aclamações tão infamantes quanto cruéis. Mandaram vir escadas, arrancaram-lhe os bustos e os escudos dos seus triunfos, partindo-os em pedaços contra o solo, e decretaram, por último, que por toda a parte fossem riscados os seus títulos honoríficos e abolida a sua memória (Suetónio, 2007, p. 58)¹⁰.

O artigo de Ana Teresa Gonçalves, que já aqui citamos, apresenta uma extensa e rigorosa análise, muito detalhada e documentada, do caso da *damnatio memoriae* do imperador Públio Septímio Geta (211-212), o qual foi assassinado a mando do seu cruel irmão mais velho Marco Aurélio Antonino Bassiano, alcunhado de *Caracala* (211-217) por causa duma longa túnica gálica que usava, em 27 de Fevereiro de 212 d. C.

Filhos de Júlia Domna e Septímio Severo (ou *Séptimo Severo*, 193-211), um general que se impôs na confusão após o assassinato de Cómodo inaugurando a era dos imperadores-soldados, e o primeiro imperador romano de origem não europeia¹¹, após a morte do pai os dois Augustos irmãos dividiram em regime de colegiado a responsabilidade de governo do Império, como estava previsto. Era essa a vontade do pai, mas nunca se terão entendido muito bem, faltava a necessária *concordia*. Então, passados pouco mais de doze meses após a subida comum ao poder, aproveitando uma oportunidade em que Geta visitou a sua mãe menos protegido do que habitualmente, e fazendo jus a uma máxima antiga que dizia que o poder não podia ser partilhado, Caracala enviou alguns centuriões para o matarem.

Após o homicídio, Caracala fugiu do palácio invocando o perigo que teria corrido e, encenando uma suposta conspiração dirigida contra si pelo irmão, procurou refúgio no acampamento dos Pretorianos, onde comprou o seu apoio. Estes proclamaram-no Imperador “único” e declararam Geta inimigo público¹². Importa, então, destacar um aspecto que distingue este caso de *damnatio memoriae* de outros, e que Ana Teresa Gonçalves sublinha:

Ao ser declarado inimigo público postumamente, Caracala criava uma inovação, pois normalmente se conseguia que o Senado proclamasse os rivais inimigos públicos antes deles serem suprimidos, para que se justificasse os actos tomados contra eles, como Septímio havia feito

¹⁰ Ainda em relação a Domiciano, encontramos em Plínio o Jovem um relato, citado num ensaio de Victor I. Stoichita. Cf. Stoichita (2009, p. 371).

¹¹ Era um africano romanizado, natural de Leptis Magna na Tripolitania, onde se localiza hoje a Líbia.

¹² No dia seguinte ao assassinato de Geta, Caracala dirigiu-se ao Senado para justificar a morte daquele, a quem acusou de ser desagradável com a mãe e de planejar matá-lo usando venenos, invocando mesmo como antecedente histórico do seu acto aquele de Rómulo, que da mesma forma tinha matado o seu irmão Remo devido a conflitos no governo da cidade. O Senado discutiu e aprovou de forma invulgarmente rápida a *damnatio memoriae* de Geta, pois terá tido voto positivo nesta mesma sessão. Até o seu cadáver foi rapidamente queimado, com o propósito de que não recebesse honras públicas.

com Nigro e Albino. Caracala primeiro matou o irmão e depois buscou legitimar seu acto por meio de declaração de inimizade pública, usando para isso seu apoio entre os Pretorianos e não entre os senadores (Gonçalves, 2003, p. 4,16).

Para além das sanções mais comuns nestas condenações salientaremos, por menos habituais, as seguintes que foram aplicadas neste caso particular: 1. As mulheres foram proibidas de lamentar o morto, contrariando a prática comum nos funerais aristocráticos, naquela época considerada uma honra prestada distinguindo a importância social e política do falecido. 2. A família não poderia apresentar *imagines* de Geta em cerimónias públicas; como aquando da *pompa funebris* de algum dos seus elementos. 3. Toda a propriedade de Geta foi confiscada passando para a posse de Caracala, e da mesma forma todos os cidadãos que tinham colocado o nome daquele nos seus testamentos viram os seus bens confiscados (considerados no arrolamento geral daquilo que pertencia a Geta). 4. Foi interdito o uso do nome de Geta nas obras de poetas e dramaturgos.

No artigo são-nos fornecidos muitos exemplos conhecidos de imagens públicas de Geta destruídas, assim como de inscrições em monumentos e documentos onde constava o seu nome que foram apagadas. Entre esses, podemos destacar o Arco do *Forum* Romano, que fora dedicado pelo Senado em 203 d. C. a Septímio Severo e à sua família, em reconhecimento das vitórias militares sobre os Partos, ou, ainda em Roma, o Arco dos *Argentarii* (204 d. C.). No primeiro dos casos, teve-se o cuidado de ampliar o título de Caracala de modo a eliminar o nome de Geta. No Arco dos *Argentarii*, num relevo onde se encontram representados Septímio e Júlia Domna oferecendo um sacrifício, uma figura que observava o acto foi completamente destruída¹³.

Como noutros casos, também neste as sanções da *damnatio memoriae* estenderam-se a todas as partes do Império, pelo que são conhecidos exemplos da sua aplicação nas províncias romanas. Um dos referidos, que aqui apresentamos [ver figura 1], é o de uma pequena pintura sobre madeira de 30,5 cm de diâmetro encontrada no Egipto, e hoje pertencente ao acervo de um museu de Berlim. Talvez tenha sido encomendada para comemorar a visita da família imperial a esta província romana, em 199 d. C., porque nela se retratava as efígies do casal imperial e dos seus dois filhos, ainda jovens: a de Geta foi destruída. Este *tondo*, único exemplo de retrato pintado dum

¹³ Pensa-se que a figura seria de Geta ou Plautila, a esposa de Caracala, que também foi condenada a uma *damnatio memoriae* depois de ser excluída da corte e enviada para o exílio. Neste mesmo Arco, uma dedicatória dos cambistas e comerciantes à família real severiana terá sido emendada, de modo a omitir referências a Geta e a Plautila.

imperador romano que sobreviveu até aos nossos dias, apesar de se saber que muitos outros terão existido, curiosamente apresenta uma composição simples mas ao mesmo tempo reveladora. Efetivamente, como salienta Michael Siebler, estamos perante

...uma disposição dinástica claramente oficial. Os bustos do imperador e do seu filho Caracala encontram-se à frente dos da imperatriz e do filho mais novo, Geta, o que revela uma clara definição iconográfica de estatuto e de sucessão ao trono: naquela época, Caracala já tinha subido ao estatuto de Augusto, enquanto Geta era apenas César (Siebler, 2008, p. 76).

Figura 1 - Exemplo da *damnatio memoriae* do Imperador romano *Geta*. Tondo com a família de Septímio Severo, onde Geta foi ‘apagado’ por ordem do irmão Caracala. Têmpera s/madeira, diâmetro 30,5 cm (Berlim, Altes Museum).



Fonte: fotografia de Carlos Trindade.

Mas, como as *damnatio memoriae* têm demonstrado não ser perfeitas, pelas mais diversas razões, Ana Teresa Gonçalves também nos dá conta da existência de numerosas peças públicas ou privadas, sobretudo de pequena dimensão, que resistiram ao tempo e chegaram até aos nossos dias, e onde encontramos Geta representado. Assim aconteceu com diversos pequenos camafeus retratando os membros da família imperial, talvez porque eram peças de grande valor económico, e com algumas cabeças de estátuas, que se encontram hoje dispersos pelos acervos de diversos museus. As melhores imagens que nos restam, e as mais numerosas, são porém as das moedas de diversos valores – denários, áureos, sestércios, etc. – cunhadas com a efígie de Geta em diversos períodos da sua vida [ver figura 2], seja sozinho ou acompanhado dos outros elementos da *domus* severiana,

propagandeando a *concordia* no Império, e isto apesar de Caracala ter ordenado que se fundissem todas as que a ostentassem, porque para além do valor intrínseco eram fáceis de esconder¹⁴. Foi até possível ao investigador R. Cappelli, a partir do estudo numismático, fazer um quadro mostrando as transformações físicas de Geta desde criança até à idade adulta¹⁵. Também chegaram até aos nossos dias dois medalhões coloniais em bronze, cunhados em Estratonicea (na Cária, região da Turquia asiática), que contêm no seu anverso os bustos de ambos os Augustos irmãos.

Figura 2 - Anverso e verso de três moedas com a efígie de *Geta*, de diferentes períodos da sua vida.



Fonte: <http://dougsmith.ancients.info/geta.html>

Acrescentaremos ainda, em relação a este caso, que também num número considerável de papiros (cento e um) encontrados no Egito, contendo recibos de tributos enviados pelos sacerdotes da cidade de Oxyrhynchus para Roma, o nome de Geta foi

¹⁴Em boa verdade, também estas não teriam chegado até nós não fosse o facto de Geta ter vivido nesta época da história romana, a do *Império*; pois foi só com o ditador Gaio Júlio César (em 44 a. C, ano do seu assassinio por Brutus) que adveio a prática política de propaganda oficial, depois comum, de cunhar moedas com efígies imperiais, após este ter sido o primeiro político romano a obter autorização do Senado para gravar o seu rosto nessas pequenas peças circulantes, em vida – no seu caso, a moeda cunhada tinha ainda inscrita a frase *Caesar dictator perpetuo*, uma afirmação de autoridade que desse modo era difundida por todo o Império – assim pondo em causa os velhos princípios e hábitos republicanos, à luz dos quais tal ousadia implicando um culto da personalidade podia ser considerada um escândalo. Porque até aí, como diz M. Siebler (2008, p. 8) “...era basicamente ultrajante para um romano. (...) As estátuas honoríficas de políticos mercedores e generais vitoriosos erguidas no Fórum ou em locais públicos por decreto do senado e do povo eram, por outro lado, consideradas boa conduta entre os grandes da República.”

¹⁵ Vd. R. Cappelli (1963). A propósito das moedas com a efígie de Geta, vd. também s. a. (1992, pp. 35-36), onde se apresentam igualmente exemplos relativos às *damnatio memoriae* de Calígula, Nero e Seiano (favorito de Tibério, associado no ano 31 ao quinto consulado do imperador, caído em desgraça e morto).

conservado, apesar do mesmo não ter acontecido em outros do mesmo lote (em trinta e nove) onde foi rasurado de diversas formas.

Apesar do termo ser de origem romana, devemos salientar que em tempos ainda mais remotos fenômeno semelhante de *damnatio memoriae* terá ocorrido no antigo Egito. Na verdade, são conhecidos pelo menos três casos, relativos aos faraós *Amenhotep IV/Akhenaton* (c. 1364 ou 1351/50 – 1347 ou 1334/33 a. C.)¹⁶, *Hatchepsut* (c. 1490 ou 1479 – c. 1468 ou 1458 a. C.)¹⁷ e *Menmiré-setepenré Amenmesés* (1203 ou 1202 – 1200 ou 1199 a. C.). Os casos mais discutidos são sem dúvida os dos dois primeiros referidos – com a particularidade do segundo ser uma mulher –, pertencentes ambos à XVIIIª Dinastia do Império Novo, aquela que assinala o início de uma nova era na história milenária da civilização egípcia, que atinge aí, como é reconhecido, o seu máximo esplendor. No entanto, por ser um tema demasiado extenso, e complexo, não o podemos desenvolver aqui.

Devemos, contudo, salientar que a prática de apropriação foi uma constante na história egípcia. Assim, era comum que uma vez subido ao trono, e ao poder supremo, o faraó começasse por tomar posse da sua função de “mestre-de-obras” e, de acordo com a tradição, aproveitasse os elementos arquitetónicos e escultóricos dos reinados precedentes, para os aplicar nos seus próprios monumentos. Neste aspeto, ninguém terá superado *Usermaetré Ramsés II* (c. 1279 – 1212/13 a. C.), que terá sido quiçá o maior construtor do antigo Egito, deixando evidências da sua extraordinária atividade um pouco por todo o país (as mais famosas são hoje os dois templos de Abu Simbel, na Núbia), parecendo ter-se contentado pouco com as realizações próprias para demonstração do seu poder e grandeza, não se importando de apropriar-se daquelas de outros, apondo o seu nome em monumentos e estátuas que remontarão inclusive até ao Império Médio. O seu afa, a esse respeito, foi de tal ordem que hoje quase todos os monumentos contêm cartelas¹⁸ visíveis com o seu nome de coroação (*Usermaetré*). É

¹⁶ Damos as datas mais referida nas fontes consultadas, mas devemos relevar que as datas deste período, como noutros, continuam hoje em dia a ser objecto de controvérsias. Na realidade, apesar dos numerosos estudos e do muito que se escreveu, honestamente não é ainda possível situar com precisão o reinado deste faraó, porque os dados científicos não são ainda considerados suficientemente sólidos.

¹⁷ No caso do reinado desta rainha-faraó, também existem muitas discrepâncias em relação às datas apontadas nas muitas fontes consultadas. Não indicamos bibliografia específica a este respeito, e sobre a sua *damnatio*, à semelhança do caso anterior, porque para sermos minimamente rigorosos seriam dezenas de referências, o que nos parece um tanto despropositado para um artigo como este. Optamos então por fazer um resumo.

¹⁸ Tanto o nome de coroação como o nome de nascimento costumam estar delimitados por aquilo que se designa uma *cartela* (cada um deles encerrado na sua respetiva). Com uma forma que terá derivado dum

provável, segundo muitos especialistas, que também seja o principal responsável¹⁹ pelo apagar e rasurar dos registos oficiais (as *Listas Reais*²⁰) os nomes de *Akhenaton* e *Hatchepsut*, alterando-os e reescrevendo-os, numa prática de palimpsesto.

A *damnatio memoriae* moderna e contemporânea

É sobejamente conhecido o projeto de censura política conhecido como *Fotoestalinismo*, durante o período estalinista da ex-URSS, exercido metodicamente através da adulteração de fotografias levada a cabo exclusivamente com a utilização eficaz de procedimentos clássicos de laboratório:

...el tristemente célebre proyecto de censura política ejercido durante el período totalitario del gobierno de Stalin (...). En síntesis, la obsesión de Stalin por acabar con sus enemigos políticos le llevó a no contentarse con eliminarlos físicamente de la faz de la tierra, sino que también sintió la necesidad de borrarlos para siempre de la historia. Para ello, un experto grupo de técnicos de laboratorio fotográfico al servicio del dictador se ocuparon por manipular sutilmente miles de documentos fotográficos (que servían como testimonio gráfico de los hechos acaecidos en el régimen comunista), con la única finalidad de borrar subrepticamente a aquellas personas declaradas *non gratas* por el régimen o que habían caído en desgracia a los ojos de Stalin. Un buen número de personajes fueron literalmente “depurados” de las imágenes oficiales negándoles así su derecho a la existencia como agentes activos de la revolución soviética, y todo ello sin que el observador percibiese la ostensible manipulación a la que esas fotografías habían sido sometidas (Isla, 2004, p. 77).

Sem dúvida, um dos personagens políticos mais abrangidos por tal prática de falsificação, que terá sido muito comum, foi Lev Davidovitch Bronstein, que ficou conhecido para a História sob o nome de *Trotsky* (1879-1949). O famoso dirigente revolucionário companheiro de percurso de Lenine, que desempenhou papel fundamental na revolução bolchevique, tendo criado e organizado o Exército Vermelho que comandou ao longo da Guerra Civil (1918/20) contra os “brancos” e foi determinante para uma vitória dos bolcheviques na mesma, entrou a partir de 1925 em “rota de colisão” com Estaline, de que denunciou o poder crescente. Excluído em Novembro de 1927 do Comité Central pela direção do Partido Comunista, foi em seguida expulso da URSS em 1929,

laço de corda com as extremidades amarradas, a sua presença no seio das inscrições hieroglíficas permite reconhecer facilmente a presença de nomes reais.

¹⁹ Também são apontados como responsáveis Horemheb (c. 1333 ou 1319 - 1306 ou 1292/91 a. C), faraó sucessor de Tutankhamon, e Tutmés III (c. 1490 ou 1479 – 1436 ou 1425 a. C.), o sucessor a Hatchepsut.

²⁰ Listas de reis inscritas nos templos e túmulos: a *Lista Real de Abido (in situ)* e a *Lista Real de Karnak* (hoje no Museu do Louvre), por exemplo.

sob a acusação de “actividades contra-revolucionárias”. O resto da sua vida passou-o no exílio até ao seu fim anunciado, a 20 de Agosto de 1940, no México, onde foi assassinado por Ramón Mercader – membro do Partido dos Comunistas da Catalunha –, um agente infiltrado a mando de Estaline.

Dissemos que o assassinato de Trotsky se tratou de um fim anunciado porque, a partir da sua expulsão da URSS a sua lembrança foi sistematicamente, e propositadamente, apagada em todos os registos fotográficos a partir daí divulgados. Assim, num primeiro momento, a desapareição de Trotsky em toda a documentação fotográfica mais não faz que anunciar, de certa maneira, a sua futura e previsível desapareição física.²¹

Referimos o caso concreto da manipulação de fotografias de Trotsky na ex-URSS, mas convém lembrar que tal prática foi comum noutros países da Europa de Leste, na mesma era, como é o caso da antiga Checoslováquia. O escritor checo Milan Kundera na obra *O Livro do Riso e do Esquecimento* menciona o caso do ex-ministro dos Negócios Estrangeiros Clementis, que apareceria numa foto amplamente divulgada, tirada num dia invernos de Fevereiro de 1948, aquando dum discurso do dirigente comunista Klement Gottwald na varanda dum palácio barroco situado na praça da *Cidade Velha* de Praga, perante centenas de milhares de cidadãos. Clementis estava ao lado de Gottwald, e porque nevava e estava muito frio terá tirado o gorro de pele que trazia para o colocar na cabeça descoberta do seu camarada. Porém, quatro anos decorridos, foi acusado de traição e enforcado; a partir daí, desapareceu de todas as fotografias²². Também, fora do território europeu, mas igualmente na órbita soviética, são conhecidos casos semelhantes de manipulação de fotografias em Cuba, como foi lembrado num pequeno artigo publicado na imprensa portuguesa, a propósito da morte de Carlos Franqui a 16 de Abril de 2010, o qual foi um dos antigos companheiros de Fidel Castro na Sierra Maestra, sendo então o responsável pela direção da *Radio Rebelde* e do jornal clandestino *Revolución*.²³

Aquela prática que designamos de *damnatio memoriae* ainda continua a exercer-se nos nossos dias. Assim aconteceu com a abolição dos símbolos ligados ao fascismo em

²¹ Para a análise de alguns exemplos concretos de manipulação de fotos em que aparecia Trotsky, vd. Pepe Isla (2004, pp. 72-73). No caso de Trotsky, há a acrescentar, como lembra o historiador cultural Peter Burke (2011, p. 82), as sucessivas revisões da Enciclopédia Soviética, *com e sem* a entrada que lhe dizia respeito. O mesmo historiador, mais adiante (*idem*, p. 83), refere a posição do psicólogo social Peter Burger que “...ha sugerido que todos reescribimos constantemente nuestra biografía a la manera de la Enciclopedia Soviética.”

²² Cf. Milan Kundera (2009, p. 9).

²³ Vd. Luís Almeida Martins (2010, p. 24).

Itália, ou os do nazismo na Alemanha, bem como os do comunismo nos países de Leste (o caso muito conhecido, por exemplo, da Polónia). No caso da Alemanha, também nos anos seguintes à sua reunificação de 1990 se assistiu a um processo de *damnatio*. De um dia para o outro, a Leste, os nomes de cidades, ruas e edifícios foram rebatizados, voltando a ser conhecidos em muitos casos por aqueles anteriores a 1933. Também foram restaurados memoriais e rituais, ao mesmo tempo que se demoliam edifícios da antiga RDA. Efetivamente, não se procurava recuperar a história, mas sim apagá-la, como já em 1997 bem assinalava o crítico literário e cultural alemão Andreas Huyssen:

En aquellos excitantes meses posteriores a la caída del Muro, el pasado de Berlín parecía estar en el aire, prácticamente al alcance de la mano. Berlín era una ciudad abierta al Este y al Oeste, tan abierta al pasado como al porvenir. Desde entonces, claro está, se ha expandido una política de olvido deliberado que se dirige en primera línea contra la RDA, es decir, contra aquellos que hicieron posible la reunificación. Así sucedió con los debates por la denominación de las calles, en que se eliminaron los nombres socialistas en favor de los patronímicos anteriores, a menudo decididamente antisocialistas; así sucedió con las estatuas y los monumentos socialistas que fueron retirados, y, finalmente, con la inenarrable discusión en torno de la demolición del Palacio de la República en favor de una reconstrucción del Palacio de los Hohenzollern. Aunque, en última instancia, no todos esos intentos de demolición tuvieron éxito, hay que recordar que tales maniobras no constituyen tan sólo una edición estilística del texto comunista de la ciudad. Más bien fueron pura estrategia de poder, una última erupción de la ideología de la Guerra Fria, estrategia perseguida por medio de una política de los signos que, claro está, terminó volviéndose contra sus propios autores (Huyssen, 2002, p. 694).

Também, em anos recentes (a 26 de Dezembro de 2007), em Espanha foi aprovada no Parlamento (*Congreso de los Diputados*), por escassa margem, uma controversa “Lei da Memória Histórica” (la 52/2007), como é conhecida vulgarmente, que entre outros aspectos visava banir a exposição de símbolos alusivos ao franquismo, para além de declarar ilegais todos os órgãos penais instituídos por Franco.

Após animados debates e uma grande polémica, a proposta de lei do governo socialista de José Luís Zapatero (aprovada em conselho de ministros em 28 de julho de 2006) acabou por acolher uma alteração no seu artigo 15º, da iniciativa dos partidos da esquerda Izquierda Unida (IU) e Iniciativa por Cataluña (ICV, Verdes), que alargou o seu âmbito, e além de banir a exposição de símbolos alusivos ao franquismo unicamente nos edifícios estatais, conforme previsto na proposta inicial, passou também a abranger todas

as administrações públicas, mesmo que sediadas em propriedade privada.²⁴ Entretanto, já em 2021, foi aprovado pelo governo de Pedro Sánchez o anteprojecto “Lei de Memória Democrática” (elaborada por Carmen Calvo), mais ambiciosa que a anterior – que foi boicotada na prática pelo governo de Rajoy, que não destinou um euro para a sua efetiva aplicação –, ao promover o reconhecimento das vítimas do franquismo, ilegalizar a Fundação Francisco Franco e transformar o denominado *Vale dos Caídos*²⁵ num cemitério civil, uma espécie de museu para contextualizar as circunstâncias da sua construção e o seu significado.

É certo que nos tempos modernos também se têm verificado, sem aquela “carga legal”, em períodos de fortes mudanças políticas e sociais (alterações de regime político, revoluções, guerras), com as convulsões resultantes e os momentos de raiva popular, todo o tipo de destruições a nível de património monumental, como aconteceu após a queda emblemática do Muro de Berlim geradora das mudanças na generalidade dos países do Leste Europeu que estavam sob a órbita da antiga URSS – onde milhares de estátuas e outras obras de arte que induziam a lembrança do regime comunista foram retiradas, partidas, queimadas ou proibidas em finais dos anos oitenta²⁶–, ou, em anos mais recentes, no Iraque com o “triste espectáculo” da remoção ou derrube das efígies do ditador Saddam Hussein em Bagdade, em 2003, com toda a carga simbólica que muitas vezes implicam.

²⁴ Outro aspeto da lei, que consideramos bastante importante, permitiu evidenciar os modos como o controle da memória é habitualmente exercido pelo poder. Referimo-nos àquele que possibilitava a localização e exumação das vítimas republicanas “desaparecidas” durante a Guerra Civil (1936/39) e a década de repressão franquista que se lhe seguiu, reabilitando-as: lembre-se a propósito, que foi preciso esperar até 20 de novembro de 2002 para o Parlamento espanhol reconhecer finalmente, e condenar – como era de esperar, também sem unanimidade –, que a Guerra Civil tinha começado através de um golpe-de-estado ilegítimo, contra o governo republicano vigente.

²⁵ O *Vale dos Caídos*, um complexo arquitetónico localizado nos arredores de Madrid, no qual o ditador espanhol Francisco Franco esteve sepultado desde que morreu, em 1975, já perdeu parte do seu significado com a exumação e trasladação dos restos mortais daquele em outubro de 2019. O novo projeto de lei estabeleceu ainda dois dias para o reconhecimento das vítimas da ditadura e da Guerra Civil: o 31 de outubro, para todas as vítimas, e o 8 de maio especificamente para os exilados. Também, todas as sentenças dos tribunais ditadas durante a Guerra Civil serão anuladas; e a apologia do franquismo passará a ser delito, sendo estabelecidas multas.

²⁶ Atitude contrastante, portanto, com aquela, rememora-nos Françoise Choay (2000, p. 96), “...dos revolucionários soviéticos que, depois de 1917, conservaram intacta a cidade-símbolo do poder dos czares, São Petersburgo e os seus palácios, onde o povo soviético veio desfilar ritualmente diante dos testemunhos da sua história e dos tesouros acumulados pelos soberanos, fundadores da nação.”

ALGUNS EXEMPLOS DE APROPRIAÇÕES PARADAMNATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Num ensaio de 1992, o historiador e crítico de arte norte-americano Benjamin H. D. Buchloh, também co-editor da revista *October*, considerou o famoso *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg [ver figura 3] como o primeiro gesto inaugurador, e emblema, do acto apropriacionista pós-moderno²⁷.

Pela nossa parte, entendemos que o gesto de Rauschenberg deve ser distinguido das práticas apropriacionistas correntes, e propomos o conceito de *apropriação paradamnativa* para o classificar, assim como a outros gestos posteriores, de outros artistas, que podem invocar o seu exemplo.

Como se sabe, Rauschenberg pediu a De Kooning um dos seus desenhos, e obteve-o, com o intuito explícito de o transformar numa obra *sua* após o apagar e apor-lhe as suas marcas, em vez de o conservar como obra de arte de coleção, do que resultou uma monocromia, ou quase. O próprio Rauschenberg deixou testemunho dos passos do seu procedimento:

Al principio no le gustó mucho la idea; pero la había comprendido perfectamente y, al cabo de un momento, aceptó. Sacó un cartapacio de sus dibujos y empezó a pasarles revista. Sacó uno, lo miró y dijo: “No, no voy a facilitarle las cosas. Debe ser algo que echaré en falta”. Sacó entonces otro cartapacio, lo examinó y me dio finalmente un dibujo que me llevé a casa. No fue para nada fácil. El dibujo había sido hecho com una mina dura, pero también grasa, y tuve que trabajar duro en ello, utilizar todo tipo de gomas. Pero a fin de cuentas, funcionó verdaderamente bien, me gustaba el resultado. Me pareció una obra de arte totalmente legítima, obtenida a partir de un borrado.

Así el problema estaba resuelto y no merecía la pena volver a empezar (Rauschenberg, referido por Hernández, 1996, p. 61).

Figura 3 - Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing* (1953).

²⁷ Cf. Benjamin H. D. Buchloh (1992). Não é esse, contudo, o entendimento da socióloga brasileira Lymert Garcia dos Santos (2004, p. 34), para quem, seguindo um raciocínio subtil, “... quando Rauschenberg apaga um desenho de De Kooning (...) não se trata de interferência na imagem, mas também, a rigor, tampouco de interferência na obra – o gesto visa desfazê-la, não destruí-la nem alterá-la, e funciona como um *statement*: para Rauschenberg, trata-se de declarar que é preciso encontrar um caminho próprio homenageando e reconhecendo, ao mesmo tempo, tudo o que esse caminho deve ao trabalho de De Kooning.”



Fonte: <http://wiki.brown.edu/confluence/display/mcm0750/I+Erased+de+Kooning>

A nossa posição está mais próxima da de David Bachelor, o qual ressalta que este desenho de Rauschenberg, como outras pequenas obras que ele realizou no mesmo ano – *Untitled (Gold painting)* – apresenta as características de um *palimpsesto*, algo muito comum nos exemplos de *damnatio memoriae* egípcios, como referimos antes:

Nos dois exemplos há a sensação de que existe qualquer coisa fisicamente subjacente ou temporalmente anterior à obra acabada. Remoção ou encobrimento. Nem tem a ver com a *redução* de da pintura de Rodchenlo, nem é um simples cancelamento da pintura; em vez disso, aqui a monocromia é a *corrupção* de outra obra. Um palimpsesto. Não uma tábua rasa. Nem singulares, nem despojados, nem claros, os palimpsestos estão sempre já marcados pelo mundo, pela contigência. Não são princípios nem fins, são continuações. Nunca são puros. São sempre ao mesmo tempo menos e mais do que aquilo que lhes é imediatamente anterior. São sempre provisórios. E são sempre únicos. Um palimpsesto parece implicar sempre que, por ter acontecido uma vez, esse encobrimento pode voltar a acontecer. Diz: cuidado; esta superfície não é mais segura do que a anterior (Bachelor, 2006, p. 135).

Como já sublinhamos, quando tratamos o tema da *damnatio memoriae*, na sua origem está uma condenação por parte da “autoridade”. Abordamos essencialmente os aspectos políticos, relacionados com a eliminação de pessoas em todo o tipo de registos e representações, tanto na Antiguidade como nos tempos modernos. No campo da arte poderia não ser tão evidente à primeira vista a sua aplicação, a não ser evidentemente nos casos daquelas obras (demos alguns exemplos) relacionadas diretamente com as pessoas condenadas à *damnatio*. Mas, na verdade, podemos argumentar que durante o período

contrarreformista, por ação da Inquisição, existiram de facto casos de condenações damnativas de *obras artísticas*²⁸, não de pessoas, ou seja, os artistas. Pode-se, portanto, invocar essa “tradição”.

O caso mais conhecido, evidentemente, é o do fresco *O Juízo Final* que Miguel Ângelo pintou na Capela Sixtina. Como é sabido, quando Giovanni Pietro Caraffa, ex-chefe da Inquisição, se tornou o papa Paulo IV em 1555, cedo começou uma campanha, que chegou a ser violenta, para levar o artista perante o Santo Ofício, o que não veio a acontecer devido aos esforços do secretário de Estado San Carlo Borromeo, que era admirador daquele.

Porém, no seguimento do Concílio de Trento (1563) – que teve como consequência um endurecimento da doutrina e da disciplina –, onde foi criada uma comissão de cardeais para resolver o problema, Paulo IV ordenou em 1564 a execução de “intervenções reparadoras” no fresco, sendo disso encarregue Daniele da Volterra, um aluno de Miguel Ângelo que, para além de outros retoques, cobriu com gazes, véus e panos (vulgo *fraldas*) as partes “vergonhosas”: as das trezentas e quatorze figuras, muitas delas pintadas por Miguel Ângelo inteiramente nuas. Aliás, sabe-se que, antes dessa intervenção, algumas delas - como a de Santa Caterina della Ruota - foram destruídas a escopro, antes de serem refeitas.

Depois desta, seguiram-se outras intervenções ao longo dos anos: o papa Pio IV, ainda insatisfeito, mandou acrescentar mais roupagens, e depois dele Clemente VIII quis destruir o fresco, que só se terá salvo graças à intervenção da Academia de San Lucas. Pio V também mandou repintar alguns corpos: foi nessa altura, que o pintor El Greco se ofereceu para destruir o fresco de Miguel Ângelo e pintar um outro em sua substituição, “modesto, decente y no peor pintado que el otro” (Blunt, 1992, p. 127, nota 32).²⁹

²⁸ Antes da Contrarreforma, durante o séc. XV e começos do séc. XVI, só é conhecido de facto um caso no qual foram adoptadas medidas oficiais contra uma pintura considerada “herética”: *The Assumption of the Virgin*, de Francesco Botticini (que hoje se encontra na National Gallery, de Londres), baseada num poema do florentino Matteo Palmieri. Entre 1485 e 1500, as autoridades eclesiásticas ordenaram que se cobrisse a pintura, que estava numa capela da igreja de San Pier Maggiore (Florença), onde Palmieri seria sepultado. A capela terá estado mesmo proibida.

²⁹ Blunt refere que em 1762 Clemente XIII mandou acrescentar mais roupas; depois, em 1936, correram rumores de que Pio XI pretendia continuar a tarefa. Quando em finais dos anos 80 se levou a cabo o restauro da abóbada da Capela Sixtina, também estalou a polémica em torno da possibilidade de retirar os acrescentos espúrios no *Juízo Final*, com muitos a defenderem que tal não se deveria fazer. Na altura, Romeo De Maio (referido por Minetti, 1989, p. 92), professor de história do Renascimento na Universidade de Nápoles e um especialista na obra de Miguel Ângelo, deu a seguinte opinião: “De um ponto de vista filológico (...) parece-me anti-histórico, criminoso, eliminar um testemunho que podemos, sem dúvida, considerar fonte de documentação relativa a um acontecimento que durou séculos e se tornou a expressão mais significativa da cultura da contra-reforma.” Corrige-se: “Melhor dizendo, da pedagogia contra-reformista.”

Também são conhecidos outros casos, como o de Veronese (Paolo Caliari), que foi condenado em Julho de 1573 pelo Santo Tribunal da Inquisição, na sequência do inquérito que lhe foi instaurado, a alterar a sua pintura *Cena a Casa de Levi*, que foi executada para a parede do fundo do refeitório da Basílica de São João e São Paulo (em substituição de uma pintura de Ticiano, que ardeu num incêndio em 1571), e atualmente se encontra na Gallerie dell'Accademia, em Veneza. Veronese foi acusado pelos inquisidores de ter introduzido na pintura certos detalhes (uma criada a sangrar do nariz, anões, um louco com um papagaio, etc.) que não são mencionados na história original bíblica, e considerados por eles fora de lugar numa pintura religiosa³⁰; Veronese ainda tentou argumentar, mas as suas explicações (centradas sobretudo em fundamentos artísticos, como seria de esperar) não foram aceites, pelo que lhe ordenaram que executasse algumas mudanças, que ele realizou apenas pontualmente, sanando o problema.

Como salienta Blunt (1992, p.125),

Es típico de los métodos de la Contrarreforma que en este caso la Inquisición quedara satisfecha con algunos cambios de detalle que, por otra parte, dejaron en el cuadro y en el sentimiento que de él se desprende, un carácter tan mundano como el que antes tenía, pero las réplicas de El Veronés son más instructivas todavía. Sus ideas eran enteramente renacentistas. Piensa en términos de belleza y no de verdad espiritual, su objeto era pintar un magnífico espectáculo histórico, no la ilustración de una historia religiosa. Esto se explica por el hecho de que la fase tridentina de la Contrarreforma afectó relativamente poco a Venecia en comparación con casi todo el resto de Italia.

Os artistas contemporâneos que passamos no seguimento a analisar, não realizaram os seus trabalhos em obediência a um imperativo provindo de qualquer “autoridade” – daí propormos o conceito de *apropriação paradamnativa* –, mas de qualquer modo prosseguem, ou estão em sintonia, com o gesto inaugural, irreverente, do jovem Rauschenberg. Além do mais, estamos inteiramente de acordo com Thierry de Duve (2008, p. 176), que considera que temos de fazer uma distinção: “...a distinction I think we ought to make between works of art produced, shown and, as the case may be, destroyed as art, and works of art produced, shown and destroyed *in the name of art.*”

³⁰ Neste caso, pode-se dizer, as autoridades eclesiásticas não apelaram apenas à moralidade, mas serviram-se também de uma teoria artística - a teoria do *decorum* (*convenevolezza* ou *decoro*), enunciada pela primeira vez por Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci -, adaptando-a para fins diferentes daqueles para que tinha sido criada: deixa de ser apenas um elemento aplicado à representação realista do mundo exterior, relevante para a pintura de *história*, para torná-la mais convincente. Passa-se a exigir que numa pintura se tenha atenção, ao mesmo tempo, a que tudo nela seja apropriado à cena representada e ao *lugar* para que é destinada (não é indiferente que seja para uma igreja ou para um palácio particular). Para uma abordagem aprofundada à teoria do *decorum*, vd. Rensselaer W. Lee (1967, pp. 34-41)

Jake & Dinos Chapman

Em 2003, os irmãos Jake e Dinos Chapman realizaram um conjunto de oito águas-fortes em que, para grande escândalo de muitos, se apropriaram de gravuras de Goya da série *Los Desastres de la Guerra* (1810-20), impressas a partir das chapas originais, que eles tinham, entretanto, adquirido por 25 000 libras. A série, intitulada *Insult to Injury*, foi descrita por eles como "... «Goya reworked and improved»" (Chapman *apud* Finger e Weidemann, 2011, p. 113).

Na verdade, não era a primeira vez que se inspiravam na série de Goya, pois em 1993 já se tinham servido da mesma para fazer pequenas esculturas nas quais exploraram o tema da morte e tortura presente nas águas-fortes originais, em que o pintor espanhol representou os horrores da guerra causados pelas invasões napoleônicas. Só que, desta vez, foram mais longe transgredindo certos limites, mais ou menos aceites, ao intervir diretamente sobre a própria materialidade das gravuras, acrescentando-lhes elementos estranhos, ao pintarem rostos de palhaços, cabeças de macacos e de cachorros, sobre as cabeças decepadas dos torturados.

Mas qual foi a razão que levou os Chapman ao seu gesto artístico? Pura gratuidade e desejo de provocar escândalo? A socióloga Lymert Garcia dos Santos, pondo de parte esta última hipótese, por a considerar uma visão simplista e preguiçosa por parte dos críticos, cita uma afirmação de Jake Chapman numa entrevista ao jornal *Financial Times* e propõe outra explicação:

...«aquilo que faz de Goya um artista apaixonante é, por um lado, a íntima contradição entre a influência artística exercida sobre ele pelo Iluminismo e, por outro, a violência cometida contra o seu povo em nome da razão. Diz-se frequentemente que essa obra é uma representação do atroz. A meus olhos, Goya quis, sobretudo, expôr o quanto a violência é necessária para a razão. Essas gravuras descrevem os mecanismos desta «moral esclarecida» pela qual a violência é um meio eficaz de demonstrar a necessidade absoluta de uma moldura ética.»

Ao interferirem na série, os Chapman não estariam então fazendo outra coisa senão atualizar e exacerbar a contradição entre violência e razão já admiravelmente exposta por Goya, reconfigurando a questão posta no início do séc. XIX para o contexto do início do séc. XXI (Chapman referido por Santos, 2004, pp. 32 e 34).

Na verdade, a socióloga é de opinião que os Chapman mais não fazem do que retomar através da pintura um problema já apontado por Heiner Müller, na obra *Guerre sans bataille*: o do dilaceramento de Goya, que teve de viver a contradição entre a sua admiração pelo Iluminismo e a Revolução em França e a situação na sua Espanha natal, monárquica e reacionária, após a invasão de um exército de ocupação, com tudo o que isso implicou em termos de abusos e crueldade, de violência sem sentido; onde os camponeses foram os primeiros a formar a guerrilha que combateu o progresso, chegado sob a forma de terror, pondo-se do lado dos seus exploradores.

Já o historiador de arte Edward Lucie-Smith (2001, p. 267) viu nestes trabalhos dos artistas britânicos, realizados sob o fascínio pelos *Desastres* de Goya, um prenúncio daquele que ele considerou ser o mais ambicioso projeto artístico daqueles, dedicado ao tema do Holocausto: a instalação *Hell* (1997-2000)³¹. Aquela aqui reproduzida é uma “modernização” da gravura nº 39 de Goya, *Guerra, Grande hazaña! Con muertos!* – na qual se vêem três homens mortos, mutilados –, e que já tinha sido motivo da conhecida escultura dos irmãos intitulada *Great Deeds Against the dead* (1994) [ver figuras 4 e 5], apresentada na célebre e polémica exposição *Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection*.³²

³¹ A instalação era uma espécie de versão actualizada da representação do *Inferno* pelo pintor alemão Hieronymus Bosch, tal como vemos nos trípticos *O Jardim das Delícias* (Museu do Prado, Madrid) e *O Juízo Final* (Academia de Belas-Artes de Viena). Exposta na Galeria White Cube, em Londres, consistiu num conjunto de nove grandes vitrinas de vidro, dispostas no espaço de modo a formar o símbolo nazi da suástica, no interior das quais se podiam ver maquetas de cenários paisagísticos, todos diferentes, com construções e edifícios variados; e todos eles serviam de palco para uma multitude de figuras humanas em miniatura (no mínimo, uns milhares), muitas delas com uniformes nazis, entregando-se à prática de todo o tipo de actos extremos de violência e crueldade imagináveis. Entretanto, fazendo juz ao seu título num acaso de autofagia, a instalação pertencente à coleção de Charles Saatchi ardeu aquando do incêndio nos armazéns/depósitos de Momart Warehouse, no dia 24 de Maio de 2004. Contudo, como anunciaram logo na altura do incidente, os irmãos haveriam de produzir uma nova instalação reactualizada: surgiu assim *Fucking Hell* (2008), que foi apresentada pela primeira vez na exposição individual *IF Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be*, realizada mais uma vez na Galeria White Cube (Maio-Julho de 2008), que referimos mais à frente, a propósito de outras obras dos irmãos.

³² O título era uma referência consciente à exposição anterior de arte Britânica *Brilliant!*, no Walker Art Center em Minneapolis, e constituiu, de certa maneira, um manifesto dos chamados Young British Artists (YBA) surgidos em finais dos anos oitenta/princípios dos 90, e que depois de circularem por exposições em locais e galerias alternativas de Londres acederam, pela mão do polémico multimilionário e coleccionador Charles Saatchi, à prestigiada Royal Academy of Arts. A exposição, composta por mais de 120 obras de jovens artistas britânicos pertencentes à coleção referida, da qual era uma selecção, inaugurada em 1997 em Londres, e depois exibida em Nova Iorque e Berlim, esteve desde o princípio envolta em polémica, devido ao carácter perturbante dos temas abordados por artistas como Marcus Harvey, Chris Ofili, ou os irmãos Chapman, entre outros.

Figura 4 - Jake & Dinos Chapman, *Insult to Injury* (2003). Água-forte de Goya retrabalhada.

Figura 5 - Jake & Dinos Chapman, *Great Deeds Against the dead* (1994). Diversos materiais com plinto.



Fontes: figura 4 em (Finger e Weidemann, 2011); figura 5 em (*ENCOUNTERS*, 2000).

Justamente evocando outros três trabalhos conhecidos dos irmãos, que foram expostos juntamente com *Great Deeds Against the dead* em *Sensation...*, como a instalação *Tragic Anatomies*, Santos prolonga a sua argumentação, aduzindo outra razão explicativa para o ato dessacralizador de uma obra-prima da história da arte, equivalente aparentemente ao comportamento anti-social do personagem Joker do filme *Batman* (1989) de Tim Burton:

Como se as gravuras de Goya fossem um genoma raro e precioso, cujas singularidades e virtualidades estimulam a tentação da reinvenção, isto é um novo *design*, capaz de promover uma nova atualização. Arte transgênica por excelência, não só nos resultados visíveis, mas principalmente nos *procedimentos operatórios*, o trabalho dos ingleses nos leva a perguntar se a recombinação de uma obra-prima da arte não é uma demonstração do sentido da recombinação de espécies de plantas, de animais e até mesmo dos corpos humanos, entendidos pelos artistas como obra-primas da evolução, e que agora se tornam passíveis de recriação (Santos, 2004. p. 36)³³.

³³ Sobre as gravuras da série *Insult to Injury*, mormente para apreciar mais exemplos para além daquele que apresentamos aqui, vd. ainda o artigo de Nancy Hightower (2012, março 12).

A argumentação de Lymert Garcia dos Santos acaba por ter uma relação com a posição de Edward Lucie-Smith – a qual, tem a seu favor a insistência do ato seguinte dos irmãos –, se nos lembrarmos das experiências genéticas, e outras sinistras, levadas a cabo pelos médicos nazis. E, em 2008, os irmãos voltaram repetir a ‘graça’ de uma abordagem *paradarnativa*, desta feita com uma série de aguarelas de Adolf Hitler, pintadas entre 1914 e 1918. Talvez as aguarelas deste último não mereçam, de facto, a mesma consideração que as gravuras de Goya (em termos de qualidade artística, não há comparação possível), mas tornaram a causar polémica, porque as mesmas podem ser consideradas documentos históricos. Trata-se de uma série de onze aguarelas de paisagens, que os irmãos tinham adquirido num leilão, às quais depois acrescentaram soldados mortos, pontes destruídas, arco-íris e formas geométricas coloridas. A série, intitulada *March of The Banal*, foi vendida durante a 35ª edição da Feira Internacional de Arte Contemporânea de Paris (FIAC), em Outubro de 2008, através da galeria inglesa White Cube, pela módica quantia de 815 mil euros, a compradores que preferiram manter o anonimato.

Figuras 6 e 7 - Jake & Dinos Chapman, aguarelas da série *March of The Banal*, exposição *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be* (2008).



Fonte: <https://theoddmomentorium.tumblr.com/post/29271527435/if-hitler-had-been-a-hippy-how-happy-would-we-be>

Mesmo sendo o autor das aguarelas intervencionadas quem é, as reações críticas surgiram imediatamente. Na verdade, a questão não é tão simples como parece. A questão que se põe, como já acontecia no caso das gravuras de Goya, de valor artístico inestimavelmente superior, é que o simples facto de as terem adquirido não lhes dá automaticamente o direito de uma intervenção sobre elas, visto continuarem a estar sujeitas ao direito intelectual ou moral, o que quer dizer que os Chapman, como outros quaisquer artistas que resolvam ter a mesma atitude, podem ser levados perante a justiça, bastando para isso que qualquer descendente do autor material das obras, ou o seu executor testamentário, resolva agir. Além disso, como argumentou na altura o crítico de arte Jean-Max Colard no jornal *Le Monde*, o que os Chapman fizeram pode ser considerado “maquilhagem irreversível de um arquivo histórico” e, indo mais longe, criticou-os por “revisionismo *cool*” considerando que “...não falta muito para que os detratores habituais da arte contemporânea venham a público denunciar novamente a nulidade da arte actual” (Colard referido por AG., 2008, outubro 27)

Figura 8 - Jake & Dinos Chapman, *One Day You Will No Longer Be Loved III* (2008). Óleo s./tela.



Fonte: <http://www.artknowledgenews.com/?lang=en&limit=50&limitstart=7350&q=New+Work>

Já antes, entre Maio e Julho desse mesmo ano, tinha estado patente uma exposição individual dos irmãos na galeria White Cube, em Londres, intitulada *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be*, que estava dividida em três partes.

Numa delas, da qual derivava o título, estavam expostas 20 aguarelas de Hitler que os Chapman compraram por 115 000 libras, e depois retrabalharam adicionando arco-íris [ver figuras 6 e 7], flores e outros elementos, pondo-as depois à venda por 685 000 libras: não sabemos se alguma delas terá passado a fazer parte da série *March of The Banal*. As outras duas partes eram compostas pela instalação *Fucking Hell* (2008), e uma série de 17 pinturas intitulada *One Day You Will No Longer Be Loved*, de retratos dos séculos XVIII e XIX, que estariam em más condições de conservação e de que os artistas se apropriaram, retrabalhando-os através da incorporação de deformações (horríveis, e algo macabras) nos rostos [ver figura 8].

No fim de contas, não será legítimo interrogamo-nos?, considerar condenável o ato de apagar, da (re)inscrição, da rasura, diretamente sobre uma obra de arte original, porque pressupõe franquear uma (outra) “fronteira”, que o artista deve evitar?: aquela que permite considerar que os fins justificam os meios.

Raphaël Denis

Em 2008 (10 Janeiro/18 Fevereiro) o fotógrafo francês Raphaël Denis (Saint-Cloud, 1979) apresentou a exposição *Les Bâillons de la Bienséance. Portraits d'une Basse-Cour* na galeria parisiense Kamchatka, composta por várias séries – *Les Aïeux, À force de ressusciter, Les poules ont la vie dure* – de fotografias realizadas a partir de antigos negativos de vidro, comprados em antiquários, quase todos de retratos do princípio do século XIX, que editou em vários formatos (25 x 19 cm; 53 x 34 cm; 60 x 90 cm; 120 x 85 cm) e tiragens variadas.

Trata-se portanto de uma apropriação de imagens pré-existentes porque, na verdade, Denis criou as suas fotografias após a “tomada de vista”, através dos vários estados a que submeteu cada negativo, até à obtenção das *suas* imagens a preto-e-branco definitivas. Acontece que ele não pretendeu conservar quaisquer traços nostálgicos, e assim sendo, pegou nos negativos e submeteu a sua matéria aos maiores ultrajes, golpeando e escarificando a gelatina, garatujando-a, cancelando partes das figuras [ver figuras 9, 10 e 12], ou cuspiu-lhes em cima, por exemplo; já em papel, rasgou-as, picotou-as, furou-as, ou foi ainda mais longe como na foto *Deux pas en arrière* [ver figura 11]:

De cette image d'un jeune couple tranquille, Raphaël Denis fait une scène d'horreur: elle a la gorge perforée par un projectile, l'impact sur l'image dessine un soleil noir rayonnant, du sang noir a coulé partout, des humeurs blanches ont tout éclaboussé (Rouges, 2008, s.p.).

Figura 9 – Raphaël Denis, *Pieuvre aux dents d'émail* (2007). Editada em três formatos.
Figura 10 – Raphaël Denis, *Pas Bouger* (2006). Edição de 12 exemplares, 60 x 90 cm.



Fonte: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/?s=Raphael+Denis>

Pretendendo rivalizar com a pintura ou, melhor dizendo, jogar com rivalidade entre as duas artes, Denis sujeita assim as fotografias – fotos íntimas de albúns de família, retratos de mulheres mundanas, retratos burgueses ou de aparato, etc. –, a uma verdadeira operação de *damnatio*; daí o título do artigo que citamos, publicado no blog de artes do jornal *Le Monde* no dia 14 de Janeiro de 2008. É o que acontece de um modo, muito evidente, na foto *Madame la Marquise*, onde aquele que era um general coberto de medalhas é completamente ‘aniquilado’. Em todas as outras fotos, como nesta, também à volta das personagens desfiguradas e despojadas em maior ou menor medida do seu *décor*, tudo é decomposto, decrépito, criando uma tensão entre elas e a atmosfera envolvente, como que querendo dizer que aquele mundo a que pertenceram em tempos idos – no qual o novo médium tinha pretensões a igualar a pintura –, se desmoronou definitivamente.

Por fim, ainda acrescentaremos que a exposição referida causou alguma celeuma, e Denis foi apelidado de “vândalo”, “iconoclasta”, e “erradicador da memória”. No blog que citamos algumas críticas foram violentas mas, pior, o fotógrafo reagiu mal e achou-se também no direito de responder insultando, grosseiramente, quem o criticou.

Figura 11 – Raphaël Denis, *Deux pas en arrière* (2006). Ed. de 12 exemplares, 60 x 90 cm.

Figura 12– Raphaël Denis, *Madame la Marquise* (2007).



Fonte: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/?s=Raphael+Denis>

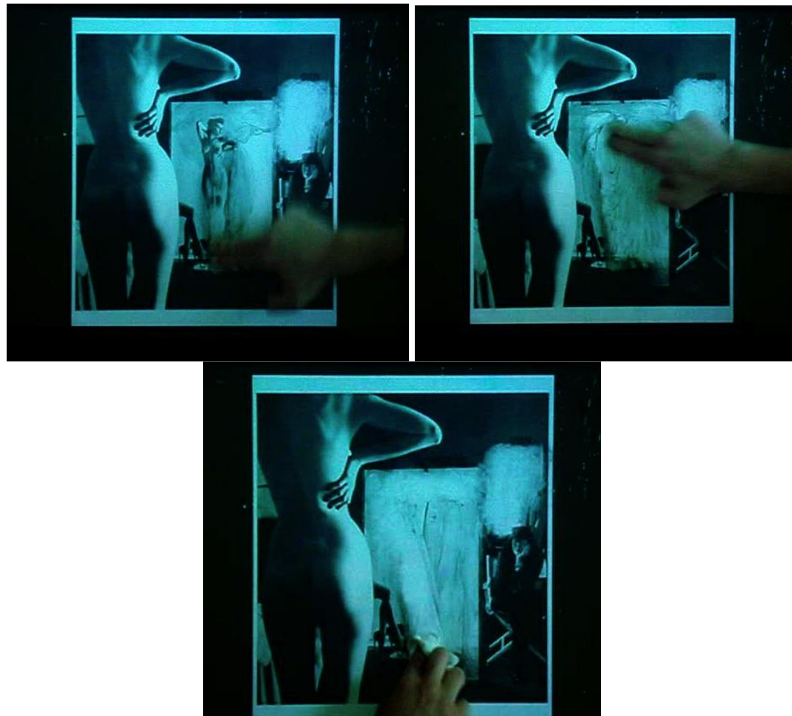
José Maças de Carvalho

O artista português José Maças de Carvalho (Anadia, 1960), numa exposição individual realizada em 2007/2008 na Solar, Galeria de Arte Cinemática – 9 de novembro de 2007/12 de Janeiro de 2008 –, apresentou uma série de instalações-vídeo intituladas genericamente *Video killed the painting stars*, todas elas datadas de 2007, nas quais tomou como ponto de partida, nas suas palavras,

...a ideia de que há em nós uma pulsão destruidora da imagem, substanciada por inúmeros exemplos ao longo da história do homem: desde Jesus a expulsar os vendilhões do templo, passando pela iconoclastia luterana ou pela explosão dos budas afegãos até Mr. Bean apagando a cara da mãe de Whistler. O autor investiu-se desta pulsão destruidora e escolheu obras significativas da cultura visual do nosso tempo. Para tal usou a classificação dos diversos tipos de iconoclastas referidos por Bruno Latour em *“What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?”* (Carvalho, 2007, s. p.).

De entre as instalações apresentadas referiremos neste artigo apenas duas delas; aquelas que nos pareceram mais conseguidas, e também as que mais diretamente têm a ver com o tema aqui abordado. Trata-se em qualquer dos casos, todavia, de trabalhos em que José Maças de Carvalho não utilizou, felizmente, obras de arte originais para levar a cabo as suas ações “criativas” /iconoclastas. De qualquer modo, oferecem aos espectadores um verdadeiro catálogo de técnicas damnativas, pelo menos *in re* (em *espírito*), que poderiam ser usadas, se assim se quisesse e houvesse oportunidade, para as destruir ou modificar com o fim de criar outras muito diferentes.

Figuras 13, 14 e 15 - *Video killed the painting stars #8 (newton)*, 2007. Três imagens da acção damnativa.



Fonte: Fotografias de Carlos Trindade.

Na instalação intitulada *Video killed the painting stars #8 (newton)*, de que apresentamos três imagens pertencentes a diferentes estádios sucessivos da acção gestual do artista português, efetuada muito metodicamente com uma qualquer substância solvente sobre uma cópia de uma imagem fotográfica [ver figuras 13, 14 e 15], demonstra-se como se poderia facilmente “apagar”, literalmente - o vídeo termina, de facto, com a aniquilação completa da imagem -, uma foto bem conhecida do fotógrafo de moda alemão (naturalizado australiano) Helmut Newton.

A outra instalação que escolhemos como exemplo, intitulada *Video killed the painting stars #9 (caravaggio)*, é bem mais violenta, porque o artista português dá largas a uma autêntica e encarniçada fúria destruidora sobre uma cópia de uma bem conhecida pintura de Caravaggio (Michelangelo Merisi), servindo-se para esse fim dos mais variados utensílios (facas, pregos e martelos, chaves de parafusos, spray, etc.), em fases sucessivas [ver figuras 16 a 19]. O resultado final é decerto bastante provocador, pondo em evidência o que poderia acontecer à pintura original seja por censura do seu valor simbólico, seja para inscrever sobre ela novos significados, ou muito simplesmente por recusa de aceitar o papel da(e) (qualquer) imagem, como mediadora do conhecimento.

Figuras 16, 17, 18 e 19 - José Maças de Carvalho, *Video killed the painting stars #9 (caravaggio)*, 2007. Série de imagens da acção damnativa.



Fonte: fotografias de Carlos Trindade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AG. (2008, outubro 27). Aguarelas de Hitler alteradas por artistas britânicos vendidas por 815 mil euros. *LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A.* Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/aguarelas-de-hitler-alteradas-por-artistas-britanicos-vendidas-por-815-mil-euros_n167626

Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. G. (2002). Conversación con Douglas Crimp. In J. V. Aliaga, M. de Corral, & J. M. G. Cortés (Ed.), *MicroPolíticas, Arte y cotidianidad 2001 – 1968* (pp. 258-319). Valência: Espai d'Art Contemporani de Castelló.

Batchelor, D. (2006). Na cama com a monocromia. In D. Sardo (Ed.), *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década* (pp. 132-141). Fundação de Serralves/Jornal Público. (Ensaio originalmente publicado em P. Osborne (Ed.), *From an Aesthetic Point of View, Art and the Senses*. Londres: Serpent's Tail, 2000).

Blunt, A. (1992). *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*. Ediciones Cátedra, S. A.

Brenez, N. (2004). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas / Revue d'études cinématographiques*, 13. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1900-v1-n1-cine616/007956ar/>

Bretone, M. (1990). *História do Direito Romano*. Editorial Estampa.

Buchloh, B. (1992). Allégorie et appropriation dans l'art contemporain. In *Essais historiques II: art contemporain* (107-153). Art édition.

Burke, P. (2011). *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial, S. A.

Cappelli, R. (1963). *Profili Imperiali Romani*. V. Mursia.

Carvalho, J. M. de (2007). Video killed the painting stars. In *José Maçãs de Carvalho. Video killed the painting stars*. Vila do Conde: Solar, Galeria de Arte Cinemática.

Choay, F. (2000). *A Alegoria do Património*. Edições 70.

Crimp, D. (1979). Pictures. *October*, 8, Spring, 75-88.

Crimp, D. (2005). La actividad fotográfica de la posmodernidad. In *Posiciones Críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* (pp. 37-48). Ediciones Akal, S. A. (Ensaio originalmente publicado em 1980, na revista *October*, 15).

Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press.

Duve, T. de (2008). Response to Howard Caygill. In D. Costello & D. Willsdon (Ed.), *The Life and Death Of Images. Ethics and Aesthetics* (pp. 174-178). Cornell University Press.

ENCOUNTERS. New Art from Old (2000). Londres: National Gallery Company Limited.

Finger, B., & Weidemann, C. (2011). *50 Contemporary Artists You Should Know*. Prestel Verlag.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. The MIT Press.

Gonçalves, A. T. M. (2003-4). Entre a Lembrança e o Esquecimento. Construindo e Apagando Memórias no Mundo Romano. Uma Análise da *Damnatio Memoriae* de Geta. *Hélade*, 4, 12-25.

Guillaume, M. (2003). *A Política do Património*. Campo das Letras – Editores, S. A.

Hernández, J. L. (1996). *Lo Processual en la creacion artistica*. Universidade de Santiago de Compostela.

Hightower, N. (2012, março 12). Necessary Violence: The Rectification of Goya by the Chapman Brothers. Disponível em: <https://weirdfictionreview.com/2012/03/the-rectification-of-goya-by-the-chapman-brothers/>.

Isla, P. (2004). Más que viejo y menos que nuevo, la estampa digital desde una perspectiva evolucionista. In *La matriz intangible* (pp. 59-82). Universidade de Vigo.

Kundera, M. (2009). *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Edições ASA.

Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. W. W. Norton & Company.

Lucie-Smith, E. (2001). *Movements in Art since 1945 (new edition)*. Thames & Hudson Ltd.

Martins, L. A. (2010). Obituário Carlos Franqui (1921-2010). A revolução interior. *Visão*, 894, 24.

Minetti, M. G. (1989, dezembro 8). O preconceito universal. *Expresso (Revista)*, 89-93.

Owens, C. (1994). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In S. Bryson et al. (Ed.), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (pp. 52-69). University of California Press.

Ribas, D. (2011). Before There Was MTV, There Was Bruce Conner. In *19ºCURTAS Vila do Conde* (pp. 168-170). Curtas Vila do Conde.

Rouges, L. (2008, janeiro 14). Damnatio memoriae. *Amateur d'Art*. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2008/01/14/damnatio-memoriae/>.

Santos, L. G. dos (2004). As fronteiras do conhecimento nas ciências contemporâneas. *Nada*, 3, 32-37.

s. a. (2008, outubro 28). Aguarelas de Hitler adulteradas e vendidas. *Diário de Notícias*, 28/10/2008.

s. a. (1992). *MOEDAS de todo o mundo. História da Moeda*. São Paulo: Editora Globo S. A.

Seabra, A. M. (2007, março 12). Found-footag. *Derivas/Culturgest*. Disponível em: <https://pre2018.culturgest.pt/derivas/120307.html#gsc.tab=0>.

Siebler, M. (2008). *Arte Romana*. Colónia,...: Taschen.

Stahel, U. (2012). Do desaparecimento, esquecimento e reaparecimento. A arqueologia visual de Rosângela Rennó. In R. Rennó. *Frutos estranhos/Seltsame Früchte/Strange Fruits* (pp. 35-46). Lisboa, Winterthur: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Foto Museum Winterthur.

Stoichita, V. I. (2009). Simulacros y desaparición. Algunas reflexiones sobre la iconografía política en los países de la antigua Europa del Este y sobre la ejecución *in effigie*. In *Cómo saborear un cuadro* (pp. 365-376). Ediciones Cátedra.

Suetónio (2007). *Os Doze Césares*. Assírio & Alvim/Biblioteca Editores Independentes.

Taylor, B. (2000). *Arte Hoy*. Ediciones Akal S. A.

Weinrich, H. (1999). *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Fayard.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje Encontrado. La Apropiación en el Cine Documental y Experimental*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo – Institución Príncipe de Viana.