

# Apropriação e plágio

em livros de artista

Amir Brito Cadôr

Artista gráfico e professor da Habilitação em Artes Gráficas da Escola de Belas Artes da UFMG, curador da Coleção Livro de Artista da UFMG. Em 2011 realizou exposição individual em Belo Horizonte. Traduziu *A nova arte de fazer livros*, de Ulises Carrión. Publicou os livros *A Night Visit to the Library*, *Specimen Book*, *Historia Natural* e *Elogio da Mão* pelas edições Andante em 2011.

**Resumo.** O texto mostra a mudança de atitude em relação à cópia de obras de artes visuais, de processo natural de aprendizado e forma de composição autorizada a crime. O estudo de caso mostra como a prática de artistas contemporâneos mudou a finalidade da cópia, de simples estudo a obra autônoma.

**Palavras-chave.** gravura de reprodução, plágio, apropriação, autoria, livro de artista.

## **Apropriation and plagiarism in artists' books**

**Abstract.** The text shows the change in attitude to copying works of visual arts, from a natural process of learning and authorized composition scheme to crime. The case study shows how the practice of contemporary artists changed the purpose of the copy, from simple study to autonomous work of art.

**Keywords.** reproductive print, plagiarism, appropriation, authorship, artist book.



*O plágio é o ponto de partida da atividade criativa na arte nova*  
Ulises Carrión

*A ideia de plágio não existe: estabeleceram-se que todas as obras  
são a obra de um único autor, que é intemporal e anônimo*  
Jorge Luís Borges

Antes do advento da gravura como forma de produzir imagens em larga escala, a cópia de um desenho era realizada como forma de garantir a transmissão de um saber que não podia ser comunicado de outra forma. Mas havia um inconveniente neste processo, uma limitação técnica que tornava a cópia um trabalho inútil: “nas mãos dos copistas, os mapas e desenhos tendiam a perder suas propriedades mais típicas” (OLSON, 1997, p. 220). Os erros e distorções eram tão frequentes que Plínio, o Velho (23-79 d.C.), dizia que “a diversidade de copistas, e os seus comparativos graus de habilidade, aumentam consideravelmente os riscos de se perder a semelhança com os originais” (IVINS, 1975, p. 27). E explicava que as ilustrações são propensas ao engano, especialmente quando é necessário um grande número de tintas para imitar a natureza. Por tudo isso, recomendava Plínio, o autor deve limitar-se a uma descrição verbal da natureza, o que explica a ausência de imagens em sua *Historia Naturalis*, a primeira enciclopédia do mundo antigo.

Durante o Renascimento, a cópia de uma pintura podia ter uma função didática, de aprender o ofício no ateliê do mestre. O discípulo podia copiar o assunto, aqui entendido em termos de composição, ou imitar o estilo (e a técnica) do mestre. Ser original não era um requisito, nem uma necessidade. Era comum que os assistentes, nas oficinas de pintura, continuassem a trabalhar à maneira de seu mestre após sua morte ou simplesmente em sua ausência, como fez Schäufelein, discípulo de Albrecht Dürer, que muitas vezes recombinava os elementos de obras existentes para produzir obras novas (KOREY, 2005, p. 38).

Era muito comum a prática de copiar para si mesmo como uma forma de aprendizado, tendo a imagem de um grande artista como modelo. Assim é possível aprender algo sobre composição, ou sobre valores tonais, e fazer uma interpretação do quadro observado. “As grandes obras do passado não são exemplos a seguir, mas textos a consultar em relação à obra que está a ser feita ou se tem em mente: é precisamente o que fazem E. Manet ou P. Cézanne quando vão estudar as obras-primas do Louvre, desenhando cópias interpretativas” (ARGAN, 1995, p. 137).



## Gravura de reprodução

O processo de reprodução de imagens utilizando técnicas de gravura até o século XVIII ainda era artesanal e dependia da habilidade do gravador. Desenhos, pinturas, esculturas e até mesmo gravuras eram copiados, recebendo o nome de “gravura de reprodução”, para estabelecer uma distinção entre este tipo de gravura e as que eram produzidas como obras autônomas. Por causa das dificuldades de viagem e de acesso a obras em coleções particulares, antes do surgimento dos museus públicos e das técnicas de reprodução mecânica, as pinturas eram conhecidas principalmente por meio de cópias impressas, que na maioria das vezes utilizavam um código linear para representar o claro e escuro na gravura. Este tipo de gravura, em metal ou madeira, também era chamado de “gravura de tradução”, por traduzir em termos lineares uma imagem pictórica formada por manchas e áreas de cor. Assim como um poema traduzido deriva de outro poema, a característica dessas gravuras é o fato de derivar de outra obra de arte, seja um afresco, uma pintura ou escultura.

As gravuras de tradução tiveram um grande impacto na realização de pinturas, influenciando o estilo e também o conteúdo e a escolha de temas. Por seu tamanho e seu preço, as estampas podiam alcançar uma audiência maior do que as pinturas, de colecionadores e aficionados a estudantes e eruditos, permitindo uma disseminação de ideias e motivos, e o refinamento de técnicas de desenho e de composição (ZORACH, 2005).

No período entre 1500 e 1800, a educação artística era codificada como uma prática de cópia das obras mais valorizadas do passado, e as gravuras de reprodução eram usadas como fonte de inspiração para os artistas. Gravuras que revelavam sua origem nas ideias de outro artista eram valorizadas como um “armazém” de invenções, “um veículo que permitia que as invenções fossem reunidas, estudadas e admiradas” (ZORACH, 2005, p. 3).

Apesar da semelhança com o original, a gravura de reprodução é uma representação gráfica de uma obra em outro meio; não copia elementos isolados, mas apresenta a totalidade da composição, modificada para atender as demandas da arte da gravura. Mesmo assim, era considerada uma obra autônoma, não uma simples cópia. Alguns eruditos, reconhecendo o processo de adaptação como uma atividade criadora, preferem usar o termo “tradução” a “reprodução”, sendo que outros termos como “interpretação”, “transformação” e “adaptação” também são usados para se referir a essas gravuras.



## Plágio

As gravuras que derivam de outras obras, de acordo com sua função, podem ser cópias oportunistas ou simplesmente gravuras de tradução ou interpretação. “Muito frequentemente, quando os gravadores são menos hábeis, menos exercitados ou mais apressados, a cópia torna-se simples plágio” (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 146).

Uma cópia pode ser definida como “uma transposição direta, por meios mecânicos ou manuais, de um texto ou imagem, feito para parecer (tanto quanto possível) idêntico ao original, e transmitir, assim, a mesma informação” (KOREY, 2005, p. 32). Ao apresentar a obra de outro autor como se fosse sua, a cópia passa a ser considerado um plágio, razão pela qual os dois termos podem ser equivalentes na definição dada pela maioria dos dicionários.

A gravura de reprodução ou de tradução desempenha um papel paradoxal em relação à disseminação da fama e do conceito de originalidade: de um lado, é um meio conveniente para a transmissão de ideias e estilos a um público mais vasto, contribuindo para o renome dos artistas, assim como dos copistas; por outro lado, ao facilitar a cópia de elementos individuais que tornam as obras “originais”, a gravura de reprodução pode levantar questões sobre autoria, originalidade, exatidão e até mesmo colocar em dúvida a veracidade das imagens (KOREY, 2005, p. 31). As cópias de ilustrações científicas feitas a partir de uma estampa distanciavam-se tanto do original que se tornava impossível o reconhecimento ou até mesmo a identificação da fonte primária.

O uso de técnicas de reprodução como forma de divulgação de pinturas dos grandes artistas também levou ao surgimento de cópias de segunda geração, em que o gravador não copiava diretamente do quadro, mas realizava uma nova matriz, em cobre ou madeira, a partir de uma estampa. Em latim, copiar e falsificar uma imagem são descritos pelo mesmo verbo, *contrafare* – termo usado por Giorgio Vasari (1511-1574) para falar das cópias de xilogravuras de Dürer realizadas em cobre pelo gravador Marcantonio Raimondi.

Originalidade e autenticidade são termos que não fazem sentido se não existisse a possibilidade de cópia e falsificação. Diferente do plágio, que se fundamenta no prestígio e nas qualidades intrínsecas da obra, a falsificação se aproveita da fama do artista, pois uma obra-prima de autoria desconhecida não tem nenhum valor comercial e, portanto não merece ser falsificada.



## Apropriação

Com a presença maciça dos meios de comunicação no cotidiano, hoje temos uma geração de artistas que “olham para a cultura ao invés da natureza como fonte de trabalho” (EVANS, 2009, p. 92). O contato com o mundo se dá através de reproduções de imagens da televisão, da internet, de livros ou revistas. No início do século XX, o pintor Utrillo “produziu suas vistas fascinantes de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões postais” (BENJAMIN, 1985, p. 93).

O uso de imagens de segunda geração, ou imagens apropriadas, tornou-se uma prática comum no século XX, acompanhando o desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica de imagens. A imagem é percebida como um palimpsesto, que remete a imagens anteriores a ela.

A produção de imagens a partir de outras imagens passa a ser chamada de apropriação na década de 1970. O termo crítico “apropriação” tem a sua própria história, que pode ser traçada a partir dos argumentos que surgiram na época da exposição *Pictures*, apresentada por Douglas Crimp no Artists Space de Nova York em 1977. Os artistas da *Pictures Generation* (Robert Longo, Richard Prince, David Salle, Sherrie Levine e Cindy Sherman, entre outros), combinam em suas obras elementos da cultura de massas e estratégias da Minimal Art e da Arte Conceitual, adotando processos industriais e removendo da obra as marcas pessoais. Eles escolheram retornar à representação, abordando as funções retóricas, sociais e psicológicas das imagens através de todas as mídias (fotografia, pintura e escultura, desenhos e gravuras, cinema e vídeo, música e performance). O assunto da obra desses artistas era a própria imagem — não apenas como as imagens descrevem ou representam o mundo, mas também moldam a forma como percebemos o mundo e a nós mesmos. Durante o século XX, a apropriação foi tema de debates, movimentos, grupos e teorias, como a arte conceitual, Fluxus, arte pop, poesia experimental, Oulipo, L=A=N=G=U=A=G=E Poetry, Situacionismo.

A cópia de uma obra pode ser apresentada como uma obra original, como fez Sherrie Levine ao fotografar a reprodução de uma fotografia de Edward Weston e apresentá-la como sua obra. Não é perceptível alguma diferença entre a foto de Weston e a de Levine exposta, e o que antes era considerado uma cópia descarada passa a ser tido como uma obra que questiona a ideia de originalidade, a noção de autoria, e consequentemente de propriedade. Para os que a acusaram de plágio, Levine argumentava que a imagem da foto em questão, o torso do filho



de Weston, também não é original, pois o fotógrafo utilizou como referência iconográfica a tradição clássica da escultura grega.

Existem dois tipos de estratégias de apropriação: uma apropriação modernista de estilo e uma apropriação pós-modernista de material, que contrapõe as estratégias de artistas como Robert Mapplethorpe (que se apropria da composição, das poses, da iluminação, dos temas, do estilo de obras antigas) e Sherrie Levine (que faz uma apropriação direta do objeto ou da imagem utilizando técnicas de reprodução mecânica) (CRIMP, 2005). O primeiro tipo é socialmente aceitável, enquanto o segundo é considerado uma demonstração de ausência de talento. Na retórica antiga, essa distinção equivale à citação de ideias em contraposição com a citação de palavras. “É difícil avaliar o alcance da astuciosa distinção entre citação de pensamento e citação de discurso” (COMPAGNON, 2007, p. 85). Nos dois casos poderia haver a acusação de roubo, conceito que é mais recente na história das ideias.

### Autoria

Um conjunto de obras do artista Eric Doeringer contraria a ideia de que “a obra de arte é única, irrepetível, inimitável, isto é, não se deixa retomar, prosseguir, ou continuar, e a atividade artística tem sempre um caráter de novidade e originalidade” (PAREYSON, 1984, p. 106). Suas pinturas são réplicas de pinturas contemporâneas, com a diferença que ele adota pequenos formatos para facilitar a venda das obras na rua, como um camelô.

Ele refaz obras de artistas conceituais na série *Conceptual Art Recreations* (2008-2010). O artista tem particular interesse em obras dos anos 1960 e 1970 em que o artista copiado desafiava a tradicional ideia de autoria. Fazem parte da série obras de Lawrence Weiner, Mel Bochner, Daniel Buren, John Baldessari. O artista Lawrence Weiner apresentava suas obras como ideias, deixando para o colecionador ou para a instituição que exibia suas obras a decisão se elas deveriam ser fabricadas ou não. Eric Doeringer recriou algumas das obras cujos títulos descrevem a ação necessária para sua realização, como por exemplo, *Two Minutes of Spray Paint Directly on the Floor From a Standard Aerosol Spray Can* (2009), realizada pela primeira vez em 1968. Não apenas um artista, mas qualquer pessoa pode realizar as obras propostas por Weiner, ou seja, faz parte da obra a capacidade de ser refeita a qualquer momento, independentemente do autor.

Na Idade Média e no Renascimento, o nome do autor garantia a veracidade das informações em textos científicos, era um índice com que estavam



marcados os discursos destinados a serem aceitos como provados (o que deu margem para o surgimento de textos apócrifos e falsas atribuições). Entre os séculos XVII e XVIII, “começou-se a aceitar os discursos científicos por eles mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável novamente” (FOUCAULT, 2001). Ou seja, o que se realiza no laboratório pode ser feito por qualquer pessoa, que, sob as mesmas condições, chega às mesmas conclusões. Com isso, surge a impessoalidade dos dispositivos discursivos, em que os “os enunciados científicos baseiam sua autoridade na dependência a um ‘conjunto sistemático’ de proposições, e não sobre as propriedades de um autor particularizado” (CHARTIER, 1994, p. 37).



Fig. 1. John Baldessari: *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)*. Milan, Itália: Edizioni Giampaolo Prearo / Galleria Toselli, 1973.  
Fonte: <http://www.photoeye.com/auctions/Enlargement.cfm?id=5210>.

Às vezes, o artista imita um procedimento, e por isso pode chegar a resultados diferentes, como em *Throwing Three Balls In The Air To Get A Straight Line (after John Baldessari)*. Baldessari criou obras ao mesmo tempo divertidas e conceitualmente rigorosas. Em 1973, ele publicou um portfólio de fotografias realizadas a partir de um procedimento descrito no título, em que arremessava para o alto três bolas tentando conseguir formar uma linha reta. O portfólio reúne os melhores resultados de 36 tentativas, limite imposto pelo rolo de negativos usado na época de realização. Como se fosse uma experiência científica, que pode ser repetida por qualquer pessoa, a versão da peça realizada por Doeringer reproduz o formato do portfólio de Baldessari, mas apresenta fotografias de suas próprias



tentativas. As fotografias foram tiradas no Brooklyn em 2010, a uma distância de quase 40 anos e a 3.000 quilômetros do empreendimento de Baldessari (Fig. 1).

O valor de objetos antigos “reside em sua unicidade, que as cópias e as falsificações dissipam” (LOWENTHAL, 1992, p. 185). A fama e a raridade tornam as obras, além de únicas, insubstituíveis. Mas o que acontece com a obra que foi feita para ser reproduzida? A reprodução técnica modifica a percepção que temos da obra de arte – um exemplar de um livro é idêntico a qualquer outro exemplar do mesmo livro, que pode ser visto simultaneamente em vários lugares, por diversas pessoas. Ao remover os traços da “mão” de suas obras (de fato, muitas obras minimalistas e conceituais não foram fabricadas pelos artistas e mudam de aparência cada vez que são apresentadas), existe pouca diferença entre a obra “autêntica” e as reproduções feitas por Doeringer.

O artista Sol LeWitt produziu muitos livros de artista e desenhos para murais que tinham como ponto de partida a serialização e a permutação dos elementos formais, utilizando figuras geométricas, cores e linhas. Os títulos das obras descrevem uma proposição que é estritamente apresentada (nem mais nem menos), mas que pode ser realizada por qualquer pessoa. De fato, seus murais são pintados por assistentes ou pintores de parede que seguem as suas instruções. As dimensões do espaço no qual está instalado cada mural determina a aparência física da obra.

A versão realizada por Doeringer de *Arcs Circles & Grids*, livro de Sol LeWitt de 1972, apresenta desenhos com todas as combinações possíveis de arcos (a partir dos cantos e os pontos médios dos lados), círculos e grades, com um total de 195 permutações. Mas porque o seu livro é um pouco menor do que o de LeWitt, os arcos, círculos e grades se cruzam em lugares diferentes, assim como os desenhos de parede são diferentes quando instalados em paredes de diferentes dimensões. Embora possam parecer idênticos, o desenho de *Arcs from one corner and two opposite sides* feito por Doeringer é completamente diferente do livro original (Fig. 2).

Entre os trabalhos que fazem parte da série *Conceptual Art Recreations* está a reedição de um livro publicado em 1968 pelo galerista Seth Siegelaub. Concebido como uma exposição em forma de livro, sete artistas que dão nome à publicação (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner) foram convidados por Siegelaub a enviar projetos de 25 páginas, desenhados para ser reproduzidos com a então



nova tecnologia da fotocópia. Contudo, fotocopiar os trabalhos tornou-se impraticável economicamente, e o livro foi impresso no tradicional processo ofsete. Apesar disso, o livro ficou conhecido pelo nome *Xerox Book*, por ter sido uma das primeiras manifestações artísticas a adotarem a nova tecnologia.

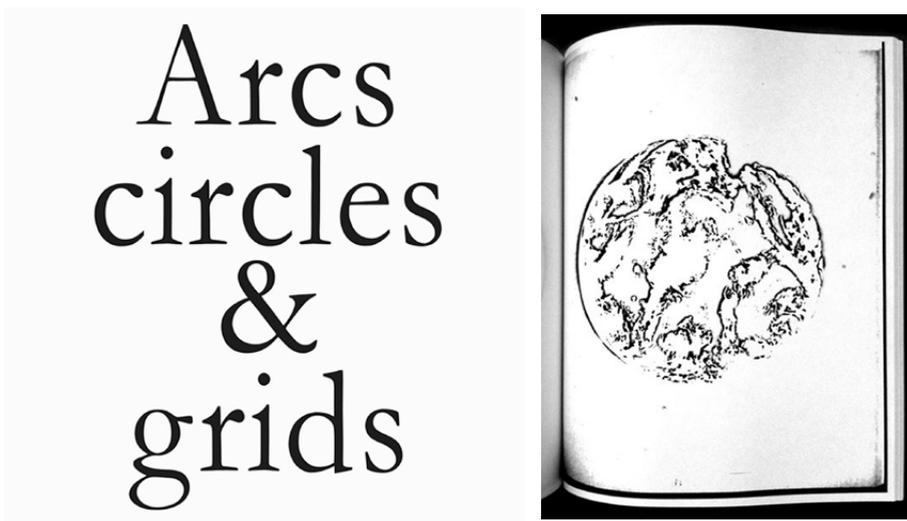


Fig. 2. Eric Doeringer: *Arcs Circles & Grids (After Sol LeWitt)*. New York, NY: Copycat Publications, 2011. Livro de artista, 208 p. Fonte: <http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/LeWitt/LeWitt-ACGBook.html>

Fig. 3. Eric Doeringer, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Seth Siegelaub: *The Xeroxed Book* [aka: *Untitled*, aka: *The Xerox Book*, aka: *Andre / Barry / Huebler / Kosuth / LeWitt / Morris / Weiner*]. New York, NY: Copycat Publications, 2010. Livro de artista, 185 p., tiragem de 250.  
Acervo Coleção Livro de Artista EBA/UFGM

Fonte: <http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/Xeroxed%20Book/XeroxedBook.html>

*The Xeroxed Book* (2010) é uma edição fotocopiada do *Xerox Book*. Sendo fotocopiado, ele é talvez mais próximo da intenção de Siegelaub do que o livro publicado em 1968. Contudo, como uma cópia de segunda geração, *The Xeroxed Book* aponta as limitações da fotocópia como tecnologia reprodutora. Poeira, bordas de páginas, distorções e outros artefatos familiares da cópia xerox aparecem em cada página, tornando-se parte da experiência de leitura tanto quanto os projetos originais dos artistas (Fig. 3).



A edição publicada por Doeringer tensiona a oposição entre cópia e reprodução. “A cópia é uma forma de produzir obras não-originais a partir de um original, tal método implica uma interpretação do original pela pessoa que faz a cópia. O copista deve determinar quais são as características pertinentes do original” (PRIETO, 1989, p. 43). A reprodução consiste em usar a obra original como matriz, ou seja, um meio material de produzir obras não-originais. Na reprodução, não existe interpretação.

Invertendo o procedimento da arte conceitual que dispensa a participação do artista para produzir a obra, no livro *The Xeroxed Book* é justamente a intervenção de Doeringer (sua escolha) que transforma uma obra coletiva em obra de um único artista. Diferente de Siegelau, que atua como curador e editor, mas não aparece como autor da obra, Doeringer insere o seu nome na capa, assume a autoria do que não é seu, confundindo na mesma pessoa o artista e o editor.

O artista não é apenas a pessoa que executa ou que elabora mentalmente a obra, mas a pessoa que seleciona os signos e os apresenta em um novo contexto, atribuindo um novo significado às obras. Com isso, ele não modifica apenas o futuro da história da arte, mas também o seu passado.

### Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: \_\_\_\_\_. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



EVANS, David. *Appropriation*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2009.

FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Hucitec, 1992.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O autor como máscara. Contribuição à arqueologia do impresso. In: \_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

IVINS, William M. *Imagen Impresa y Conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

KOREY, Alexandra M. Creativity, authenticity, and the copy in early print culture. In: ZORACH, Rebecca. *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*. Chicago: Smart Museum of Art, The University of Chicago, 2005.

LOWENTHAL, David. Authenticity? The dogma of self-delusion. In: JONES, Mark. *Why fakes matter: essays on problems of authenticity*. London: British Museum, 1992.

MOXEY, Keith. *The Practice of Theory*. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

OLSON, David R. *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. São Paulo: Ática, 1997.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PRIETO, Luis J. The Myth of the Original: The original as an Object of Art and as an Object for Collection. *Kunst & Museum Journaal*, n° 2/3, p. 33-45, 1989.

ZORACH, Rebecca. *Paper museums: the reproductive print in Europe, 1500-1800*. Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005.

