

Imagens criadas com imagens: apropriação, citacionismo e mestiçagem na Arte Contemporânea e cultura visual

João Paulo Baliscei^{ID}

(Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá/PR, Brasil)

Vinícius Stein^{ID}

(Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá/PR, Brasil)

RESUMO — Imagens criadas com imagens: apropriação, citacionismo e mestiçagem na Arte Contemporânea e cultura visual — O artigo objetiva mapear as definições referentes às práticas de "imagens criadas com imagens" no contexto da Arte Contemporânea e da cultura visual. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica situada epistemologicamente nos Estudos da Cultura Visual. Analisa os processos de apropriação, citacionismo e mestiçagem. A discussão é intercalada com exemplos de produções da Arte e da cultura visual. Conclui-se que as práticas de "imagens criadas com imagens" constituem fundamento para a criação artístico-visual contemporânea e argumenta-se que compreender os fundamentos conceituais dessas práticas é condição para superar o paradigma da originalidade absoluta que ainda orienta parte das práticas de ensino de Arte na Educação Básica.

PALAVRAS-CHAVE

Leitura de Imagem. Ensino de Arte. Arte-Educação. Estudos da Cultura Visual. Educação.

ABSTRACT — Images created with images: appropriation, citationism and miscegenation in Contemporary Art and visual culture — The article aims to map the definitions related to the practices of "images created with images" in the context of Contemporary Art and visual culture. It is a bibliographic research epistemologically situated within Visual Culture Studies. It analyzes the processes of appropriation, citationism, and mestizaje. The discussion is interspersed with examples of productions from Art and visual culture. It concludes that the practices of "images created with images" constitute a foundation for contemporary artistic-visual creation, and argues that understanding the conceptual foundations of these practices is a condition for overcoming the paradigm of absolute originality that still guides part of the Art teaching practices in Basic Education.

KEYWORDS

Image Reading. Art Teaching. Art Education. Visual Culture Studies. Education.

RESUMEN — Imágenes creadas con imágenes: apropiación, citacionismo y mestizaje en el Arte Contemporáneo y la cultura visual — El artículo tiene como objetivo mapear las definiciones referentes a las prácticas de "imágenes creadas con imágenes" en el contexto del Arte Contemporáneo y de la cultura visual. Se trata de una investigación bibliográfica situada epistemológicamente en los Estudios de la Cultura Visual. Analiza los procesos de apropiación, citacionismo y mestizaje. La discusión se intercala con ejemplos de producciones del Arte y de la cultura visual. Se concluye que las prácticas de "imágenes creadas con imágenes" constituyen un fundamento para la creación artístico-visual contemporánea y se argumenta que comprender los fundamentos conceptuales de dichas prácticas es condición para superar el paradigma de la originalidad absoluta que aún orienta parte de las prácticas de enseñanza del Arte en la Educación Básica.

PALABRAS CLAVE

Lectura de imágenes. Enseñanza del Arte. Educación artística. Estudios de Cultura Visual. Educación.

Introdução: “vivendo entre aspas”

Algumas coisas que li não se contentaram com a minha memória, caíram no meu sistema digestivo, e eu as incorporei como um bom bife. A ponto de não saber mais se são minhas palavras que digo ou se eu deveria viver entre aspas (A natureza da mordida, Carla Madeira, 2024).

A epígrafe a partir da qual iniciamos essa reflexão foi extraída do romance *A natureza da mordida* (2024), de autoria da escritora mineira Carla Madeira. O livro trata da amizade entre Olívia e Biá, duas mulheres de diferentes gerações que se conheceram por acaso e que, aos poucos, vão confiando, uma à outra, histórias passadas que ainda repercutem no presente. Chamou-nos atenção, especialmente, a personagem Biá e o modo como a autora empregou, a ela, um traço de personalidade peculiar: o de incorporar citações às suas falas. Tanto é que, ao final do livro, há algumas páginas sob o título de “Citações de Biá”, onde Madeira (2024) reúne as referências que inspiraram as frases criadas para a personagem. Com isso, a autora revela, a quem lê o livro, que a poesia e doçura das frases, conselhos e histórias ditas por Biá prestavam citações a produções de outros autores e autoras. O poeta paranaense Paulo Leminski, a médica alagoana Nise da Silveira, a escritora ucraniano-brasileira Clarice Lispector e o cantor baiano Caetano Veloso são exemplos de pessoas cujos pensamentos foram citados por Biá e, conseqüentemente, por Madeira (2024), à medida que elas, personagem e autora, elaboram os seus próprios.

Nessa sucessão de citações, a personagem Biá – quem tem um gosto especial pela leitura e, com um livro em mãos, acaba se esquecendo da vida real – já não sabe mais se aquilo que ela diz são, de fato, palavras suas, ou se ela “deveria viver entre aspas”, como indaga a si mesma durante uma conversa com o marido (Madeira, 2024, p.79). Esse episódio em questão e a característica do romance como um todo contribuem para esta reflexão à medida que tematizam a prática a

partir da qual alguém tem consciência de que suas criações estão amparadas naquilo que já foi criado antes e, portanto, não desconsidera esse processo.

Esta dinâmica literária, a partir da qual o novo emerge do já existente, espelha um fenômeno recorrente também no campo das Artes Visuais: a criação que reconhece suas referências. Esse mesmo movimento de incorporação e transformação se manifesta através de práticas nomeadas de diferentes maneiras, tais como: apropriação, citação e mestiçagem. Tais terminologias, embora possuam origens distintas, convergem ao evidenciar um aspecto fundamental da produção visual, o qual destacamos no título deste artigo como "imagens criadas com imagens".

No entanto, apesar da centralidade dessas práticas no campo artístico contemporâneo, o diálogo com referências visuais nem sempre encontrou acolhimento nos espaços educativos. Para compreender essa resistência ao uso de imagens, é necessário situá-la em um contexto histórico mais amplo. O ensino de arte no Brasil foi marcado por diferentes paradigmas que deixaram características ainda perceptíveis nas práticas escolares. A pedagogia tradicional, por exemplo, herdeira do modelo acadêmico europeu, centrava-se na cópia como principal procedimento de ensino, valorizando a reprodução fiel de imagens (Ferraz; Fusari, 2010). Em reação a esse modelo, ao longo do século XX, diferentes movimentos pedagógicos foram deslocando o eixo do ensino para a expressão das crianças, instituindo uma suposta criatividade individual como valor central e, com ela, uma profunda desconfiança em relação a referências externas que pudessem "contaminar" a produção infantil. Stein e Chaves (2020), ao analisarem esses dois paradigmas teórico-metodológicos, mostram que ambos, a despeito de suas diferenças, deixaram como legado uma visão dicotômica da criação: de um lado, a reprodução como um fim em si mesmo; de outro, a expressão como fenômeno supostamente independente de referências culturais. Superar essa dicotomia e compreender os processos criativos para além dela

permanece um desafio central para as práticas de Arte-Educação na Educação Básica.

É nesse contexto que se inscrevem as críticas de Barbosa (2010). Referindo-se aos últimos anos do século XX, a autora explica que as escolas brasileiras demonstravam resistência a apresentar às crianças imagens que pudessem lhes oferecer referências visuais. A proposta de usar imagens no ensino de Arte era recebida como uma espécie de heresia, pois contrariava o paradigma então estabelecido de que referências "podariam" a criatividade dos alunos e alunas. Sob essa perspectiva, ampliar o repertório artístico-visual das crianças equivalia a "macular" sua criatividade. Contrariando essa orientação, Barbosa defende de modo contundente que "[...] se o artista utiliza imagens de outros artistas, não temos o direito de sonegar essas imagens às crianças" (Barbosa, 2010, p. 21).

O campo da Arte-Educação avançou significativamente nas décadas seguintes: expandiram-se e qualificaram-se os cursos de formação de professores; a área foi institucionalizada na Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), e considerada em documentos oficiais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC); organizaram-se associações representativas, como a Federação dos Arte-Educadores do Brasil (FAEB); e as tecnologias digitais e a distribuição de materiais por meio do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) ampliaram consideravelmente o acesso às imagens nos contextos escolares.

Tais avanços se traduzem em experiências pedagógicas exitosas que reconhecem o potencial das imagens da Arte e da cultura visual. Contudo, pesquisas como a de Cunha (2012), realizadas em instituições de Educação Infantil no início do século XXI, registraram que, em determinados contextos investigados, a relação com a imagem artística permanecia marcada por uma

espécie de "devoção" que a preservava e a isolava: às crianças, nesses casos, não era permitido tocar, interferir ou ressignificar as imagens que lhes eram apresentadas, como se trocar cores, deslocar figuras ou criar novos sentidos constituísse uma transgressão. Para Cunha (2012, p.117), esse fenômeno expressa uma nostalgia da Arte do passado nos ambientes escolares, que dificulta um olhar atento ao que se produz hoje. Tais orientações, mais do que escolhas individuais de professores e professoras, tendem a refletir concepções sobre Arte, herdadas dos paradigmas modernos, que ainda circulam nos materiais didáticos, nas formações iniciais e nas culturas institucionais das escolas.

Reconhecer essas tensões não significa desconsiderar os avanços obtidos nem generalizar sobre a totalidade das práticas docentes. Significa, antes, identificar um campo de questões que merece atenção crítica: compreender as concepções de criação e de imagem que orientam as práticas de Arte-Educação é condição para ampliar as possibilidades pedagógicas disponíveis a professores, professoras e crianças.

Nessa direção, nosso objetivo principal neste artigo é mapear as definições que se referem às práticas de "imagens criadas com imagens" no contexto da Arte Contemporânea e da cultura visual. Trata-se de uma pesquisa de natureza teórica que, embora ancorada nas questões do ensino de Arte, não tem como objetivo central analisar práticas escolares específicas: interessa-nos, aqui, construir uma base conceitual e crítica que possa subsidiar a atuação docente em um cenário em que imagens são continuamente reutilizadas, transformadas e ressignificadas, tomando como referências primárias os textos de Ana Mae Barbosa (1998; 2010; 2023), Icicleia Borsa Cattani (2002; 2007) e Tadeu Chiarelli (1987; 2002).

Cada qual com suas particularidades teóricas e campos de atuação com diferentes ênfases – Arte-Educação, História e Teorias da Arte e Curadoria de Exposições, respectivamente – tratam daquilo que, neste texto, chamamos de práticas de "imagens criadas com imagens", e as tomam como um objeto de estudo

relevante para a compreensão da Arte Contemporânea e da cultura visual. A pertinência desse debate se intensifica no contexto atual, em que ferramentas de Inteligência Artificial generativa tornaram a criação de imagens a partir de outras imagens uma prática acessível, massiva e cotidiana. Compreender os fundamentos conceituais dessas práticas (apropriação, citacionismo e mestiçagem) é, portanto, condição para que professores, pesquisadores e estudantes possam enfrentar criticamente esse cenário em transformação.

Situamos epistemologicamente este texto junto aos Estudos da Cultura Visual, um campo de investigação de metodologia viva, isto é, que está em contínua transformação na medida em que percebe as modificações que ocorrem nas situações políticas, nos dilemas sociais e nas tecnologias de produção e divulgação de informação. Conforme indica Fernando Hernández (2011, p.32), os Estudos da Cultura Visual são uma espécie de “[...] guarda-chuva debaixo do qual se incluem imagens e artefatos do passado e do presente que dão conta de como vemos e somos vistos por esses objetos”. Esse campo de investigação tem por característica ampliar o foco dos olhares analíticos que, de modo geral, têm estado interessados apenas nos contextos de produção das imagens. Os Estudos da Cultura Visual chamam atenção, também, para os contextos de distribuição e, sobretudo, de recepção das imagens, já que, neles, elas ganham outros significados que não necessariamente correspondem àqueles que lhes foram atribuídos originalmente.

Além disso, os Estudos da Cultura Visual têm fundamentado as iniciativas científicas e artísticas do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Imagens - ARTEI, vinculado à Universidade Estadual de Maringá - UEM e cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Criado em 2019, o Grupo ARTEI realiza pesquisas, organiza publicações e oferece exposições de Arte e Ciclos de Debates que tematizam os modos como, na contemporaneidade, os sujeitos olham e são olhados a partir de imagens. Mais recentemente, com a proposição do Projeto de Pesquisa *Imagens*

criadas com imagens: Arte, Educação e Cultura Visual (2025-2030), as ações do Grupo ARTEI se voltam, especialmente, para os processos criativos que, na produção, na circulação e na recepção de imagens, articulam diferentes visualidades para produzir e disputar significados. São resultados desse interesse pesquisas como *A pintura Menino Azul (1770): citacionismo artístico e a construção visual das masculinidades* (Baliscei, 2024) e *Cultura Visual dos memes e práticas de ensino em Arte-Educação* (Baliscei e Paulino, 2025).

Especialmente sobre este texto, apresentado à Revista GEARTE, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica, na qual, inicialmente, apresentamos os fundamentos do citacionismo e da apropriação segundo Chiarelli (1987; 2002), evidenciando como suas reflexões curatoriais estabeleceram marcos para a compreensão dessas práticas no contexto brasileiro. Em seguida, examinamos as três fases históricas identificadas por Ana Mae Barbosa (1998) – apropriação, reelaboração e citação – que revelam diferentes modos de relacionamento entre obras originais e suas referências ao longo do tempo. Por fim, tratamos do conceito de mestiçagem proposto por Icélia Borsa Cattani (2002; 2007) e suas características no contexto da Arte Contemporânea brasileira em diálogo com a cultura visual. Ao longo dessa análise teórica, intercalamos exemplos significativos que materializam esses conceitos, evidenciando como as práticas de "imagens criadas com imagens" se manifestam tanto em produções consagradas pela História da Arte quanto em artefatos da cultura visual.

Apropriação, citacionismo e mestiçagem na Arte Contemporânea e na cultura visual

Tadeu Chiarelli (1987; 2002), crítico e curador de Arte brasileiro, destaca-se por seu trabalho investigativo acerca das práticas de citação nas Artes Visuais. Em sua atuação curatorial, realizou exposições evidenciando as relações existentes entre as obras de Arte Contemporâneas e suas referências visuais preexistentes.

No texto curatorial para a exposição intitulada *Apropriações/Coleções*, realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre, Chiarelli (2002) explica que o uso dos termos "apropriação" e "apropriacionismo" emergiu no cenário artístico do final da década de 1970 para caracterizar uma nova tendência criativa. As expressões, nesse caso, tratavam do impacto que a massificação de imagens – tanto aquelas divulgadas pela mídia quanto as provenientes da História da Arte – exercia sobre o contexto em que viviam os e as artistas.

O autor explica que a prática apropriacionista não surgiu isoladamente naquele período, mas possui raízes históricas. Os movimentos dadaístas do início do século XX, por exemplo, já utilizavam a apropriação de imagens fotográficas, intensificando os procedimentos de colagem anteriormente estabelecidos pelo cubismo, sendo que esta técnica já constituía uma forma de apropriação. Chiarelli (2002) destaca que a noção de apropriação também estava presente no conceito de *ready-made* desenvolvido pelo francês Marcel Duchamp. Esta estratégia *duchampiana* de utilizar objetos industrializados em suas criações artísticas produziu efeitos duradouros na História da Arte, particularmente após o término da Segunda Guerra Mundial, influenciando globalmente artistas que, a partir de então, adotaram o *ready-made* como instrumento crítico e contestatório diante das estruturas artísticas e sociais. O autor estabelece também relações entre a apropriação e a prática de colecionismo. Segundo Chiarelli (2002, p.21), ambos os fenômenos mantêm uma proximidade procedimental constituindo metodologias complementares no processo criativo da Arte Contemporânea como estratégias "[...] para desestruturar os conceitos da arte instituída".

Nesse ponto, observamos que a aproximação entre apropriação e colecionismo se refere não apenas a procedimentos técnicos, mas também a estratégias conceituais que questionam fundamentos institucionalizados da Arte. Embora essas sejam práticas recorrentes no modo de criação de imagens, o estudo delas ainda representa uma lacuna significativa nas pesquisas artísticas brasileiras. Nas palavras de Chiarelli (2002, p. 21), "apesar do extremo interesse

que vários artistas, em várias partes do mundo, vêm nutrindo sobre as práticas da apropriação e do colecionismo – incorporando-as e/ou tornando-as constitutivas de suas poéticas –, praticamente nada ainda foi escrito sobre o assunto no Brasil."

Esta constatação evidencia a contribuição pioneira que Chiarelli (2002) representa no contexto brasileiro para a compreensão dessas práticas, às quais nos referimos como "imagens criadas com imagens". Reflexões nessa direção foram realizadas pelo curador anos antes, na exposição *Imagens de Segunda Geração* (1987), realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Para ele, as "imagens de segunda geração" se referem às representações visuais que não derivam diretamente da observação da realidade, mas àquelas que são criadas a partir de outras imagens preexistentes. Essa definição, de certa forma, está ligada ao conceito de citacionismo, pois ambas as terminologias tratam da reutilização deliberada de elementos visuais já estabelecidos como matéria-prima para novas criações.

A partir das reflexões do autor, compreendemos que o citacionismo se caracteriza, portanto, por uma deliberada referência a obras, estilos ou imagens anteriormente criadas, constituindo um diálogo consciente com a tradição visual, seja para homenageá-la, questioná-la ou ressignificá-la em novos contextos. Esta é uma das características marcantes da Arte Contemporânea que, diferentemente da Arte Moderna, não tem seus valores relacionados à busca pela pureza, pela novidade e pela originalidade. Ao contrário disso, impura, a Arte Contemporânea é atravessada pelo saudosismo e pelo olhar retrospectivo que os e as artistas lançam para o passado (Chiarelli, 1987).

Para o autor, a Arte Contemporânea está comprometida com as questões e temas próprios da pós-modernidade e, por isso, para analisá-la, é necessário ampliar o enfoque lançado unicamente ao artístico e considerar, também, outros campos em transformação e disputa, dentre eles, o social e o cultural. Assim, consideramos que a prática de criar obras citando outras dialoga com as vivências

sociais e culturais de artistas que, a partir de meados do século XX, usufruíram da emergência e da popularização de meios de comunicação. O acesso a revistas, a histórias em quadrinhos, ao cinema, à televisão e a outras mídias que oportunizaram a circulação de imagens cada vez de modo mais rápido e fragmentado, modificou os modos como os e as artistas até então se relacionavam com a Arte, oportunizando-lhes o uso de imagens de "segunda geração" (Chiarelli, 1987). Câmeras fotográficas e gravadoras, em especial, influenciaram não só os modos de produzir Arte, mas também os modos de documentá-la, ocasionando uma espécie de "volta aos museus" (Chiarelli, 1987) mediada por recursos tecnológicos capazes de capturar, produzir, multiplicar e editar imagens de obras já conhecidas.

Nessa direção, Chiarelli (1987) destaca as iniciativas de dois artistas da *Pop Art*: o britânico Richard Hamilton e o estadunidense Roy Lichtenstein. Explica que Hamilton, já na década de 1950, foi pioneiro em mobilizar demais artistas a representarem a "paisagem midiática" ao invés da "paisagem natural". Lichtenstein, por sua vez, foi o primeiro, conforme o autor, a reverter o eixo da produção artística do pós-guerra, examinando, de forma irônica, as características da História da Arte em diálogo com os meios de comunicação em massa. Na colagem *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956) e na pintura *No carro* (1963), Hamilton e Lichtenstein citam a cultura visual divulgada midiaticamente à época, como destacamos na Figura 1.

Figura 1 – “Imagens criadas por imagens” na Pop Art



Fonte: *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956) e *No carro* (1963). Respectivamente disponíveis em <https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/richard-hamiltons-plastic-problem/> e <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/664/car>. Acesso: 10 maio 2025.

O primeiro deles, por exemplo, faz referências ao fisiculturista estadunidense Irvin Kozewski, ao pirulito *Tootsie Pop*, ao aspirador de pó Hoover e à televisão Stromberg-Carlson. Até o título da obra e a sala que compõe o cenário da composição foram extraídos de uma revista estadunidense, publicada no ano anterior. O segundo, por sua vez representa, em escala ampliada, cenas ilustradas nas histórias em quadrinhos. Na obra em questão, Lichtenstein faz citacionismo a uma história da revista *Girls' Romances* e omite o balão de fala que, no original, expressa o diálogo. Nessa e em outras pinturas do artista são recorrentes os

recursos empregados nas histórias em quadrinhos, como a representação de estereótipos reconhecíveis, o uso de cores chapadas, os contornos pretos bem marcados, e as linhas paralelas que dão o efeito de movimento. Para além de Hamilton e Lichtenstein, Chiarelli (2002) menciona outros e outras artistas que, na França, Alemanha e Estados Unidos, citavam estilemas ora mais alargados de estilos e períodos variados da História da Arte, ora mais pontuais, relacionados a um ou uma artista em específico, e destaca que, no Brasil, é a partir da década de 1960 que se percebe uma crescente prática de citacionismo na produção artística. Mais recentemente, em *Apropriações*, Chiarelli (2025) reúne textos sobre Arte Contemporânea, escritos por ele entre 1987 e 2021, e com isso, revisita conceitos como citacionismo, apropriação, colecionismo e imagens de segunda geração. Nesses textos, o autor se debruça sobre obras de artistas como a carioca Ana Bella Geiger (1933-), a mineira Rosângela Rennó (1962-) e a paulista Dora Longo Bahia (1961-), evidenciando processos criativos característicos da Arte Contemporânea brasileira.

Maryella Sobrinho e Viviane Baschiroto (2018) explicam que, antes do século XX, as apropriações realizadas no campo artístico aconteciam no sentido de indicar uma apreensão consciente de estilos e tradições anteriores, já consolidados. A partir da metade daquele século, porém, essas práticas se tornam menos um indicativo de assimilação de uma tradição do campo de conhecimento e passam a instaurar modos operativos de criação artística, como vemos no citacionismo. Com isso, as autoras estabelecem uma distinção entre duas abordagens históricas: a apropriação tradicional e o citacionismo. Se por um lado, a primeira se refere a um modo de criar anterior ao século XX, baseado no reconhecimento de influências e assimilação das tradições, e fundamentado na demonstração de erudição e consciência histórica na criação de um "original"; por outro lado, a segunda opera como procedimento criativo, em ascensão a partir da segunda metade do século XX, que não busca esconder suas referências, mas sim tratá-las como parte constitutiva e intencional da nova obra, transformando o

próprio ato de citar em gesto artístico significativo. Este movimento marca uma mudança paradigmática na relação dos e das artistas com a História da Arte e com a noção de originalidade, revelando como a Arte Contemporânea abandona conscientemente a busca pelo novo absoluto, característica geral da Arte Moderna, em favor de uma operação reflexiva e crítica com o já existente, transformando a própria referência em elemento significante.

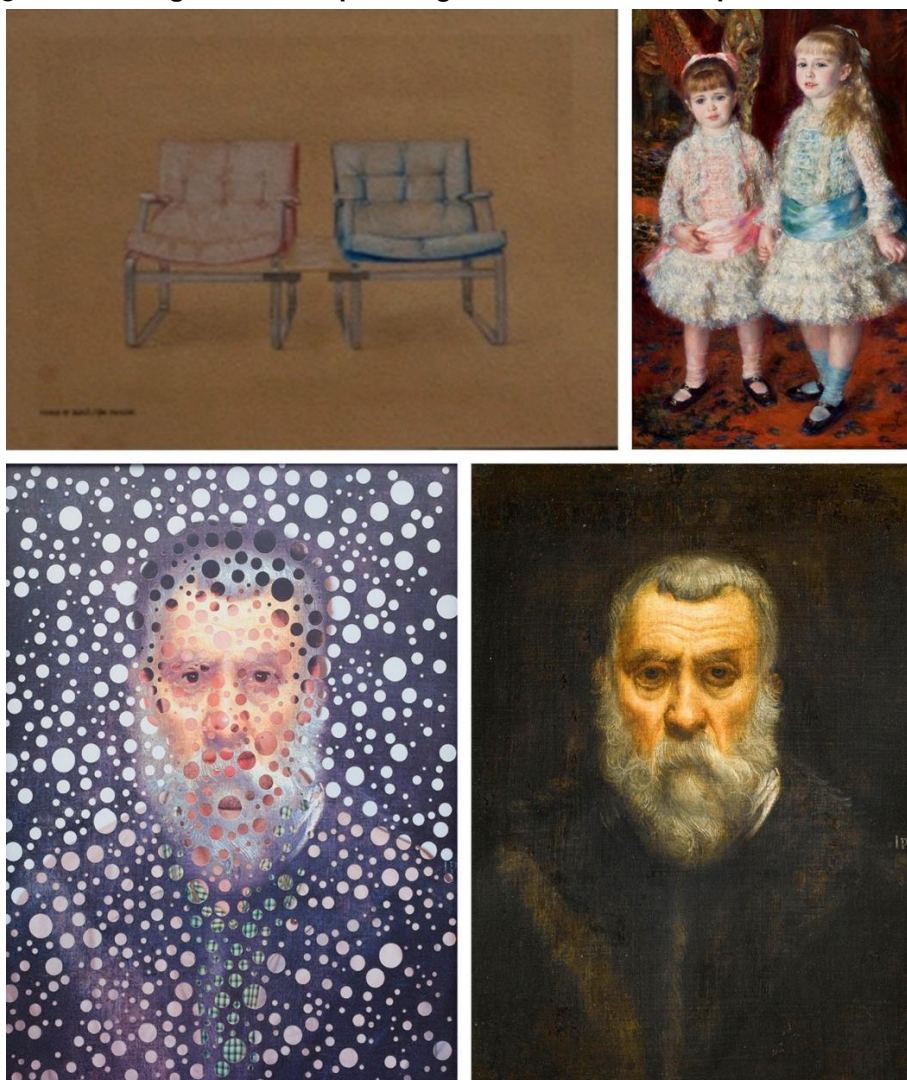
Sobrinho e Baschirotto (2018) aprofundam essa reflexão ao analisar a relação entre a originalidade e o gesto da apropriação no contexto da Arte Contemporânea, aproximando-as ao conceito de "profanação". Conforme explicam, esta noção de profanação não se resume ao sentido corriqueiro de dessacralização desrespeitosa. Ao contrário, representa um gesto que restitui ao uso comum aquilo que era tratado como sagrado. No contexto artístico, profanar, portanto, significa tomar obras consagradas pela História da Arte e reinseri-las em novos circuitos de significação, estabelecendo relações inéditas e devolvendo-as à esfera do criativo. Assim, a partir das autoras, compreendemos a profanação como uma forma de citação que não apenas faz referência à obra original, mas que também instaura uma tensão entre o contexto original da imagem e sua nova inserção. Esta operação usa da referência para questionar o próprio estatuto da obra de Arte e os mecanismos institucionais que legitimam determinadas produções como canônicas ou sacralizadas.

Nessa direção, Sobrinho e Baschirotto (2018) aproximam a "profanação" ao termo "revisitamento", a partir da fusão entre as palavras "revisitar" e "deslocamento". Esta noção é proposta como uma operação artística caracterizada pelo momento em que o ou a artista se dirige reflexivamente a uma obra, ideia ou conceito anterior, estabelecendo com este objeto um olhar crítico e transformador. Em sua pesquisa, as autoras exemplificam esses fenômenos referindo-se à produção de dois artistas brasileiros: a do catarinense Luiz Henrique Schwanke e a do paulista Albano Afonso que, em comum, citam obras reconhecidas pela História da Arte, como se vê na Figura 2.

Em *Rosa e Azul, de Renoir* (c.1980), por exemplo, Schwanke cita *Azul e Rosa* (1881), de Pierre-Auguste Renoir, ao representar poltronas numa disposição cromática que remete à das meninas da pintura do artista francês. Afonso, por sua vez, realiza citacionismo na série de autorretratos na qual ele combina fotos suas e obras icônicas, de pintores europeus que lhe foram apresentados em sua formação artística. Em *Autorretrato com Tintoretto* (2001/2006), por exemplo, Afonso realiza perfurações em uma reprodução de um autorretrato que o pintor italiano Tintoretto realizou em 1588, a partir dos quais são revelados pedaços de uma fotografia sua.

Em análise aos citacionismos realizados por Schwanke e Afonso, as autoras inferem que tal fenômeno, embora profane e macule obras já consagradas, simultaneamente aumenta ou, pelo menos, conserva a fama conferida a elas, mantendo-as vivas na produção artística contemporânea. Conforme explicam, o citacionismo a outros trabalhos, portanto, pode ser entendido "[...] como um jogo que brinca com a sua sacralidade. Mas desvela um possível reforço da sacralidade das obras de 'grandes mestres' [...], quando [...] são novamente inseridas e consumidas na História da Arte" (Sobrinho e Baschiroto, 2018, p.416). A isso, acrescentamos que esse jogo por vezes é expandido para além do sistema de produção de imagens artísticas e mobiliza também a produção da cultura visual.

Figura 2 – “Imagens criadas por imagens” na Arte Contemporânea brasileira



Fonte: *Rosa e Azul*, de Renoir (c1980), *Azul e Rosa* (1881), *Autorretrato com Tintoretto* (2001) e *Autorretrato* (1588). Respectivamente disponíveis em Sobrinho e Baschirotto (2018) e em <https://www.elcorreo.com/xlsemanal/personajes/tintoretto-pintor-veneciano-renacimiento-vida.html>. Acesso: 10 maio 2025.

Exemplo disso pode ser localizado nos estudos de Francesca Bonazzoli e Michele Robecchi (2013), em que investigam como expressões específicas da História da Arte foram, ao longo do tempo, transformadas em ícones famosos, reconhecidos e, algumas vezes, idolatrados pela população geral. Dentre vários elementos que contribuem para que uma obra de Arte seja consagrada como ícone pop, as autoras mencionam os modos como os artefatos da cultura visual, em sua visualidade, remetem à produção em questão. Conforme explicam, houve um

momento-chave a partir do qual as imagens, e em especial as imagens da Arte, receberam significativa notoriedade. Por volta da década de 1960, a reprodução de imagens a baixo custo, a publicidade e a flexibilidade de viagens potencializaram a expansão do interesse que a população, de modo geral, passou a demonstrar pelas imagens da Arte. Nesses casos, a reprodutividade massiva de uma imagem, longe de fazer perder sua áurea, “[...] aumentou seu magnetismo sagrado” (Bonazzoli e Robecchi, 2013, p. 14, *tradução nossa*). As cópias e citacionismos de obras artísticas, portanto, refletiram e ampliaram a fama das produções originais, promovendo espécies de “peregrinações” até os museus e a organização de filas de pessoas interessadas em ver as obras originais com os seus próprios olhos. Conforme exemplificam: “se durante os anos sessenta o Museu do Louvre contava com um milhão de visitantes ao ano, nos anos oitenta esse número estava perto de quase três milhões, até chegar em quase dez milhões de visitantes em 2012” (Bonazzoli e Robecchi, 2013, p. 14, *tradução nossa*).

A isso podemos relacionar o aumento de visitas que o Museu do Louvre recebeu em razão do videoclipe *APESHIT* (2018), lançado pela cantora estadunidense Beyoncé e pelo rapper estadunidense Jay-Z (Figura 3).

Figura 3 – “Imagens criadas por imagens” na cultura visual



Fonte: *Frames* do videoclipe *APESHIT* (The Carters, 2018).

Em 2018, após o lançamento do videoclipe gravado dentro do Louvre, o Museu registrou um aumento significativo de 50% no número de visitas, chegando ao recorde de mais de 10,2 milhões de visitantes, conforme indica uma reportagem publicada pelo The Guardian (Chrisafis, 2019). O videoclipe mostra a Beyoncé e Jay-Z interagindo com obras do acervo do Museu do Louvre. Segundo a mesma reportagem, a organização do Louvre chegou, inclusive, a produzir um material para visitas guiadas que enfatizava as obras apresentadas no videoclipe, como a *Mona Lisa* (1503), do pintor italiano Leonardo da Vinci, e *A Coroação de Napoleão* (1807), do francês Jacques-Louis David, ambas destacadas nos *frames* reunidos na Figura 3.

Essa complexa rede de termos e exemplos nos ajuda a situar historicamente as práticas apropriativas, revelando tanto suas particularidades na Arte Contemporânea e cultura visual, quanto suas raízes na tradição artística. Nesse sentido, encontramos, nas pesquisas de Ana Mae Barbosa (1998; 2010; 2023), uma visão complementar sobre o tema. Barbosa (1998, p. 65) reitera que "A

história da arte é a perene recirculação de antecedentes reconhecíveis. O inusitado não é mais o valor máximo da criatividade, tendo cedido lugar à valorização da reelaboração e da recriação". Para exemplificar, menciona a pintura *Adoração dos Magos* (c.1560), na qual o artista italiano Ticiano representa, no centro da composição, um cavalo, recorrendo a uma outra imagem, elaborada cerca de 300 anos antes. No século seguinte, o artista belga Antoon van Dyck se apropria dessa mesma forma para estruturar o cavalo que integra a pintura *Retrato do Rei Carlos I da Inglaterra* (c.1635). Por fim, 155 anos depois, o artista estadunidense John Trumbull toma a imagem de empréstimo, citando-a em *Retrato do General Washington* (1790), conforme se pode perceber na Figura 4.

Figura 4 – “Imagens criadas por imagens” nos séculos XVI, XVII e XVIII



Fonte: *Adoração dos Magos* (c.1560), *Retrato do Rei Carlos I da Inglaterra* (c.1635), e *Retrato do General Washington* (1790). Respectivamente disponíveis em <https://pt.artprinta.com/pt-pt/cole%C3%A7%C3%B5es/titian-e-oficina>, <https://artehistoria.com/obras/carlos-i-de-caza> e <https://presidentgeorgewashington.wordpress.com/tag/john-trumbull/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

Barbosa (1998) explica que, diferentemente dos exemplos supracitados em que o citacionismo foi empregado de modo camuflado e discreto, a cultura visual da contemporaneidade exerce uma pirataria explícita a partir da qual os e as artistas não escondem as suas referências, ao contrário, revelam-nas. Enquanto em outros períodos e estilos em que o inusitado e o inédito foram apontados como valores artísticos a partir dos quais a importância e a criatividade de uma elaboração eram identificadas, na Arte Contemporânea a reelaboração e a recriação implícitas no citacionismo são, não apenas permitidas, mas celebradas. Em outro estudo, Barbosa (2023, p.62) reitera que “[...] o citacionismo pós-moderno ampliou e validou a tomada de empréstimo da obra de um artista por outro modificando-a, reorganizando-a e se apropriando dela autoralmente”.

Ao tratar do modo como a História da Arte tem reagido ao que aqui chamamos de “imagens feitas com imagens”, Barbosa (1998) identifica três fases, sendo elas, a da apropriação, a da reelaboração e a da citação. No primeiro caso, na fase da apropriação, as e os artistas se utilizam de imagens já feitas anteriormente, para produzir outras, seja de modo mais explícito, com a intenção de homenagear quem elaborou a primeira, seja de modo mais implícito, escondendo a apropriação que se faz dela. As imagens dos cavalos que integram a Figura 4, logo, podem ser tomadas como exemplos desse tipo de apropriação visual.

Na fase da reelaboração, segundo Barbosa (1998), observa-se um trânsito nítido e intencional de imagens, diferente da apropriação camuflada de períodos anteriores. Na *Pop Art*, por exemplo, este processo se manifesta através de uma ressignificação deliberada, utilizando uma retórica visual distinta daquela encontrada na “primeira geração” da imagem. As e os artistas pop rompem com as tradições anteriores ao escolherem a imagem industrializada como matéria-prima, por exemplo. Esta abordagem se diferencia de outras vigentes à época por sua metodologia. Quando uma obra da *Pop Art* repete uma imagem já representada por outra, costuma fazê-lo a partir de uma reprodução, e não da obra original. Além disso, reiteramos que as composições da *Pop Art* são criadas não

apenas mediante a reelaboração de imagens da Arte, mas sobretudo, daquelas encontradas na cultura visual geral. Este detalhe é significativo, pois as características próprias da reprodução – a qualidade da impressão, as alterações cromáticas, as distorções – tornam-se o objeto de interesse dos e das artistas, sobrepondo-se à imagem em si. Neste sentido, trata-se de uma "reprodução da reprodutibilidade" (Barbosa, 1998, p.66), sendo uma espécie de meta-citação sobre os processos de mediação e disseminação de imagens na sociedade industrial e pós-industrial.

A obra de Lichtenstein apresentada anteriormente exemplifica este processo. Ao analisarmos *No Carro* (Figura 1) e comparar a pintura com o quadrinho original citado por ela, criado para a revista *Girls' Romances* (Figura 5), podemos observar como o artista reelaborou e transformou a referência visual.

Figura 5 – “Imagens criadas por imagens” de histórias em quadrinho



Fonte: *Revista Girls' Romances* 78 (1961). Disponível em <https://www.worthpoint.com/worthopedia/girls-romances-78-1961-roy-3768680713>. Acesso em 20 de maio de 2025.

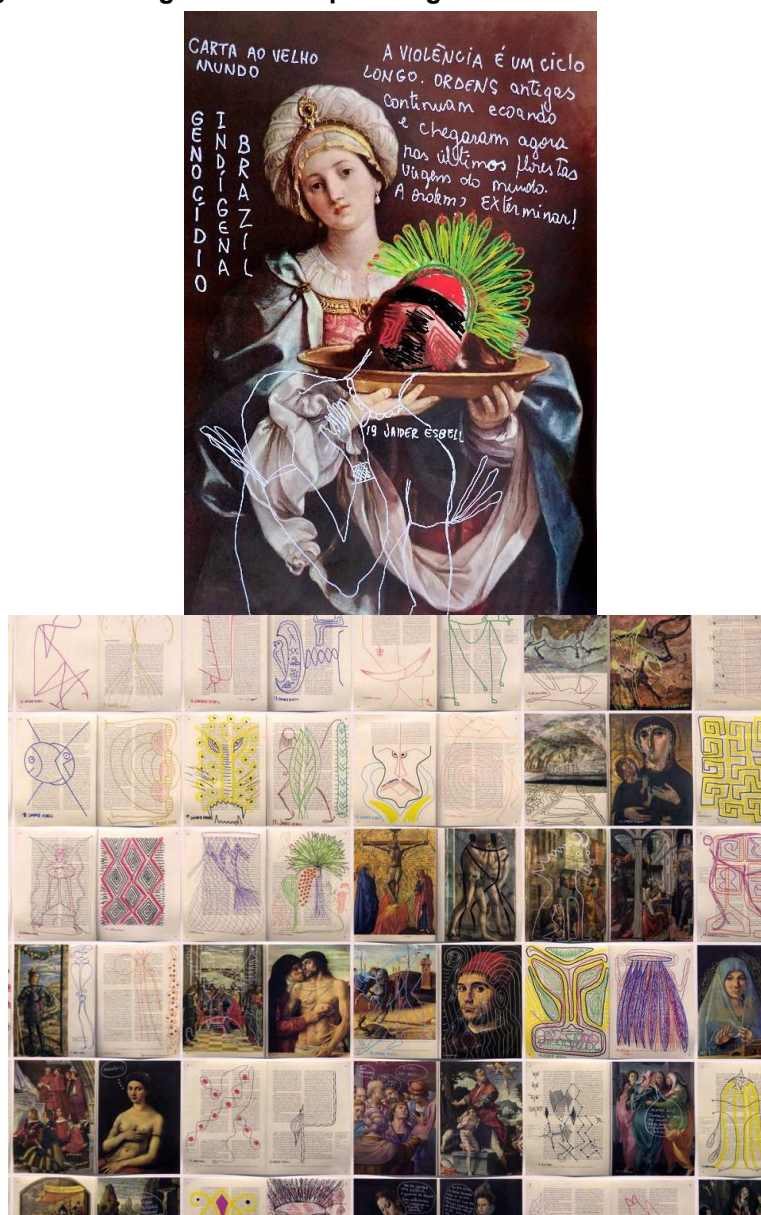
Enquanto o quadrinho criado pelo estadunidense Tony Abruzzo apresenta um estilo típico das histórias românticas da década de 1960, com cores opacas e dimensões pequenas, destinadas ao consumo popular, a obra de Lichtenstein é ampliada significativamente em uma tela com cerca de 172 x 203 cm. Além disso, o artista intensifica as cores do original e enfatiza o sistema de pontos comumente

usado em impressões da época. Ao remover o balão de diálogo e isolar o momento específico, extraíndo-o da narrativa da história em quadrinhos, o artista transforma uma imagem descartável da cultura visual em uma "obra de Arte". Esta reelaboração não apenas reproduz a imagem, mas reconfigura seu significado e contexto. Ao deslocar para o contexto artístico algo até então concebido como entretenimento efêmero, o artista problematiza a própria natureza e funcionamento do sistema de Arte e sua relação com a cultura visual geral.

Por fim, conforme Barbosa (1998), a terceira fase, nomeada como fase da citação, considera a cultura visual antecedente, utilizando-a como referência e deixando esse uso explícito. Joga-se com o conhecimento que as pessoas têm acerca da História da Arte e acerca das imagens citadas. Especialmente sobre a Arte Contemporânea, a autora explica que “[...] os artistas hoje usam as imagens dos outros como referência, mas tornam explícito para o observador este uso. [...] Na falta de melhor denominação, esta vertente atual de empréstimo de imagens se apropriou da terminologia literária e se autodesigna ‘citação’” (Barbosa, 1998, p. 67).

Aproximamos esta definição da autora à obra do artista roraimense Jaider Esbell, intitulada *Carta ao Velho Mundo* (2019). A princípio, a produção envolveu intervenções feitas sobre um livro de 3 quilos, com 400 páginas, adquirido em uma loja de antiguidade no nordeste brasileiro. Como demonstrado na Figura 6, Esbell modificou as expressões da História da Arte impressas nas páginas do livro, desenhando e escrevendo sobre elas.

Figura 6 – “Imagens criadas por imagens” na obra de Jaider Esbell



Fonte: *Carta ao Velho mundo* (2019). Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo>. Acesso em 24 fev. de 2025.

Em destaque na Figura 6, um recorte da obra *Carta ao Velho Mundo* (2019) dá ênfase a uma reprodução da pintura barroca *Salomé segurando a cabeça de João Batista* (c.1638), do artista italiano Guido Reni. Por meio das intervenções de Esbell, a obra em questão e os significados cristãos e europeus enfatizados pelo artista italiano foram modificados e trazidos para um outro contexto. A frase escrita no canto direito da imagem – "A violência é um ciclo longo. Ordens antigas

continuam ecoando e chegaram agora nas últimas florestas virgens do mundo. A ordem? Exterminar" – e o corpo de um indígena identificado com o nome do próprio artista, ressignificam a pintura assim como o sujeito e a vítima do episódio que ela narra.

Nesse ponto, destacamos que os exemplos que apresentamos são nossa interpretação das definições propostas por Barbosa (1998). Mais do que utilizar estas definições para classificar e selecionar imagens, entendemos que as fases de apropriação, reelaboração e citação constituem modos de compreender as práticas de "imagens criadas com imagens" e que, inclusive, uma mesma imagem pode, por vezes, apresentar características que correspondem às diferentes definições mencionadas pela autora. Assim, para além das nomenclaturas específicas, reiteramos, em acordo com Barbosa (1998), que um aspecto comum nestas práticas é o reconhecimento de que a criação visual se estabelece em diálogo deliberado e explícito com o repertório imagético preexistente, contrapondo-se à noção romântica de inspiração desvinculada de referências materiais concretas.

Esta premissa nos aproxima das reflexões de Icleia Borsa Cattani (2002; 2007) sobre a "mestiçagem" na Arte Contemporânea, e amplia a compreensão sobre as complexas relações entre imagens preexistentes e novas criações. Na Arte, segundo a autora, os lugares da mestiçagem constituem espaços de tensão permanente: tensão entre o original e sua cópia, entre diferentes espaços de representação, entre sistemas formais diversos, entre ícones consagrados e sua dessacralização. Para Cattani (2002; 2007), a mestiçagem não resulta em fusão ou síntese harmônica dos elementos, mas mantém viva a contradição e a ambivalência entre eles. Ao tratar do contexto das mestiçagens da Arte brasileira, a autora apresenta as seguintes terminologias: agregações, apropriações, proliferações e citações.

As agregações se referem a obras que se formam pela adição sucessiva de elementos diversos, unidos por associações realizadas pelos e pelas artistas. Na Arte brasileira, segundo Cattani (2002), este processo reflete uma identidade construída por fragmentos justapostos que, mesmo próximos, nunca se fundem completamente, preservando a heterogeneidade característica da formação cultural nacional.

As apropriações, por sua vez, manifestam-se através de recriações, *revivals* e cópias intencionais de elementos preexistentes. No contexto brasileiro, caracterizam-se pela incorporação de signos e ícones de culturas dominantes, transplantados para um território de encruzilhadas culturais, onde diferentes memórias, tradições e modelos expressivos se entrecruzam sem perder suas especificidades (Cattani, 2002).

As proliferações emergem como consequência dos processos de agregação e apropriação, caracterizando-se pela multiplicação de elementos visuais na obra. Na produção artística brasileira, esse processo ocorre tanto pela repetição das mesmas imagens em técnicas e materiais idênticos ou variados, quanto pela coexistência de imagens distintas, cujas relações formais, temáticas ou técnicas se estabelecem por aproximação deliberada (Cattani, 2002).

Por fim, as citações consistem na referência direta a obras conhecidas da História da Arte. Na Arte brasileira, para Cattani (2002), distinguem-se pela retomada de ícones da Arte ocidental que são recontextualizados através de operações criativas, evidenciando a tensão permanente entre referências globais e locais, e eruditas e populares, que caracteriza a construção identitária brasileira.

Um dos artistas brasileiros utilizados por Cattani (2002) para exemplificar esses conceitos é o paulista Nelson Leirner. Segundo a autora, as obras de Leirner se caracterizam por agregações sucessivas de elementos, em que coexistem “[...] imagens da cultura popular brasileira e citações de signos da cultura erudita, transformadas em elementos da cultura de massas” (Cattani, 2002, p. 173). As

apropriações também são centrais na produção do artista, nas quais ele utiliza tanto objetos encontrados (*objet-trouvé*) quanto objetos produzidos em série (*ready-made*). A proliferação é outra característica marcante de Leirner, como pode ser percebido em *Missa móvel* (2010), obra que consiste na organização de uma espécie de desfile, agrupando, sob a prancha de um skate, repetidas figuras em gesso ou em plástico, que representam animais, personagens da cultura visual ou mesmo ícones sagrados para determinadas religiões. Finalmente, Leirner também realiza citações, à medida que recorre a obras icônicas da História da Arte, como *A Última Ceia* (1495-1497), do italiano Leonardo da Vinci, que o artista brasileiro recontextualiza através de deslocamentos irônicos, como se vê em *Última ceia (sanduíches)* (2013). Ambas as obras podem ser vistas na Figura 7.

Figura 7 – “Imagens criadas por imagens” na obra de Nelson Leirner



Fonte: *Missa móvel* (2010) e *Última ceia (sanduíches)* (2013). Disponíveis em <https://www.bolsadearte.com.br/> e <https://www.meer.com/>. Acesso em 24 fev. de 2025.

No catálogo *Nelson Leirner: Parque de diversões*, primeira exposição individual póstuma do artista, organizada pela CAIXA Cultural em 2024, o curador Agnaldo Farias enfatiza como Leirner alimenta seu trabalho com imagens da vida cotidiana, em versões variadas, "[...] da mais sofisticada à mais ordinária e

acanalhada" e "[...] da Mona Lisa, o mais conhecido alicerce da arte ocidental, à procissão de estatuetas e imagens em miniatura" (Farias, 2024, p.13).

O diálogo que estabelecemos entre as perspectivas teóricas apresentadas por Chiarelli (1987; 2002), Barbosa (1998; 2023) e Cattani (2002; 2007) converge ao apontar a centralidade das práticas de "imagens criadas com imagens" na Arte Contemporânea e na cultura visual. Em conjunto, essas abordagens evidenciam que a prática de referenciar e incorporar imagens anteriormente elaboradas não se limita a uma técnica compositiva, mas se constitui um fundamento para a criação visual em destaque, sobretudo, a partir do final do século XX. Esse deslocamento ressignifica a própria ideia de criação artística, subvertendo os valores modernistas de originalidade e novidade, e estabelecendo um sistema relacional onde o significado emerge não da singularidade isolada da obra, mas das conexões que os e as artistas estabelecem com o amplo universo imagético que os precede e os circunda. De igual forma, no caso dos artefatos da cultura visual contemporânea, a prática citacionista intensifica a circulação e a ressignificação de imagens consagradas, transformando ícones artísticos em referências populares que transitam entre diferentes suportes, contextos e públicos, e criando novos circuitos de recepção e interpretação que desestabilizam as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre imagens "da Arte" e da cultura visual.

Considerações finais

As reflexões que desenvolvemos ao longo deste artigo demonstram como as práticas de "imagens criadas com imagens" constituem um aspecto fundamental da Arte Contemporânea e da cultura visual. Retomando a epígrafe que abriu nossa discussão, consideramos que, assim como a personagem Biá incorporou suas leituras "como um bom bife" a ponto de não distinguir mais o que era criação própria ou alheia, também a produção artístico-visual digere e assimila suas referências, transformando-as em seu alimento.

Assim, considerando as terminologias analisadas ao longo dessa argumentação, propomos, como síntese analítica, uma conceituação para a expressão que dá título ao texto. Em nossa avaliação, as práticas de “imagens criadas com imagens” caracterizam os processos criativos fundamentais da Arte Contemporânea e da cultura visual pela utilização intencional de referências imagéticas preexistentes. Elas se distanciam do paradigma da originalidade absoluta e entendem a produção artístico-visual como parte de uma contínua transformação de antecedentes reconhecíveis. Mais do que se referir a procedimentos técnicos, estas práticas constituem estratégias conceituais que estabelecem tensões criativas entre diferentes contextos, transformando cada nova imagem em um nó dentro de uma complexa rede de referências compartilhadas culturalmente e ressignificando o já existente em diferentes direções, seja homenageando, seja questionando as imagens citadas.

Ao concluir essa argumentação, pensamos novamente nas implicações dessa assertiva para o ensino de Arte e da cultura visual em contextos escolares. Ao reconhecermos que o processo criativo se fundamenta no diálogo com referências preexistentes, nos questionamos sobre práticas pedagógicas ainda ancoradas no mito da originalidade absoluta. Como propor ações educativas que considerem intencionalmente as práticas de “imagens criadas com imagens”? Como articular o repertório visual que os e as estudantes já trazem consigo – frequentemente constituído pela cultura visual – e as referências artísticas historicamente legitimadas? Como desenvolver ações educativas que capacitem os e as estudantes a identificar as múltiplas camadas de significação e referências nas imagens e, a partir dessa consciência crítica, articulá-las deliberadamente em seus próprios processos criativos?

Se neste texto nos atemos ao objetivo de mapear as definições referentes às práticas de “imagens criadas com imagens” no contexto da Arte Contemporânea e da cultura visual, nestas considerações finais sinalizamos a necessidade de deslocar o assunto para o campo da Educação e, especialmente, do ensino de

Arte e cultura visual. Pretendemos desenvolver esse deslocamento em pesquisas futuras, primeiro investigando como a prática de "imagens criadas com imagens" é percebida pela Educação e pelo ensino de Arte, e, depois, refletindo sobre o papel criativo de quem observa e interpreta imagens recorrendo a outras.

Realizar esse tipo de deslocamento implica entender a leitura de imagens como um processo criativo, onde cada olhar reconstrói o sentido das imagens a partir do diálogo entre as informações visuais apresentadas e o repertório cultural de quem observa. Nessa perspectiva, cada ato interpretativo consiste, portanto, em uma espécie de citacionismo por associação, em que quem observa não apenas busca adivinhar uma informação "certa" sobre o conteúdo da imagem – o que se traduz por meio de enunciados escolares como "o que o ou a artista quis dizer" ou "qual é a mensagem" –, mas articula referências individuais e coletivas, transformando o encontro com a imagem em um evento singular. Esta abordagem pode fornecer ferramentas para que os e as estudantes possam lidar criticamente com o excesso de imagens que caracteriza a contemporaneidade. Além disso, cabe reconhecer que o cenário das "imagens criadas com imagens" se reconfigura aceleradamente com o advento das ferramentas de Inteligência Artificial generativa, cujas implicações para o ensino de Arte e para os debates sobre autoria e originalidade constituem uma agenda urgente de investigação, que extrapola os limites deste texto, mas que os trabalhos futuros do grupo de pesquisa pretendem enfrentar. Afinal, saber "viver entre aspas" – reconhecendo as referências que mobilizam o processo criativo – é uma necessidade fundamental para a formação artística e visual dos sujeitos contemporâneos.

Referências

BALISCEI, João Paulo. A pintura Menino Azul (1770): citacionismo artístico e a construção visual das masculinidades. *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 18, p. 1–22, 2024. DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.50179. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/50179>. Acesso em: 19 fev. 2026.

BALISCEI, João Paulo; PAULINO, Maria Fernanda S. A. Cultura visual dos memes e práticas de ensino em Arte-Educação. *Textura - ULBRA*, v. 27, p. 31-60, 2025. DOI:

<https://doi.org/10.4322/2358-0801.2025.27.69.02>. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/8217/5078>. Acesso em: 19 fev. 2026.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. Citação de imagens. In: BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 65-67.

BARBOSA, Ana Mae. Criatividade: Da Originalidade à Ação Coletiva. In: BARBOSA, Ana Mae; FONSECA, Annelise Nanni da (Orgs.). *Criatividade Coletiva: Arte e educação do século XXI*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023. p. 117-130.

BONAZZOLI, Francesca; ROBECCHI, Michele. *De Mona Lisa a los Simpson: por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo*. Prefacio de Maurizio Cattelan. Barcelona: Lunwerk, 2013.

CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na Arte Contemporânea. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 169-182.

CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações: arte e imagem fotográfica no Brasil entre os séculos 20 e 21*. São Paulo: Alameda, 2025.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/Coleção/Justaposição. In: SANTANDER CULTURAL. *Catálogo para a exposição Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na Arte Contemporânea. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Catálogo para a exposição Imagens de segunda geração*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1987. p. 5-11.

CHRISAFIS, Angelique. Beyoncé and Jay-Z help Louvre museum break visitor record in 2018. *The Guardian*, 3 jan. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2019/jan/03/beyonce-jay-z-help-louvre-museum-break-visitor-record>. Acesso em: 20 maio 2025.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Questionamentos de uma professora de arte sobre o ensino de arte na contemporaneidade. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Cultura das imagens: Desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p.99-123.

FARIAS, Agnaldo. *Nelson Leirner: Parque de Diversões*. Recife: Phi Projetos: Cinnamon, 2024. Catálogo de exposição realizada na CAIXA Cultural Recife, 12 set. – 10 nov. 2024.

FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Rezende. *Arte na educação escolar*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação da Cultura Visual: Conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 31-50.

MADEIRA, Carla. *A natureza da mordida*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2024.

SOBRINHO, Maryella; BASCHIROTTO, Viviane. Apropriação, Citação, Profanação: A (Des)sacralização da Imagem no Contemporâneo. In: CONGRESSO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: CBHA, 2018. p. 406-418.

STEIN, Vinícius; CHAVES, Marta. Criação e reprodução no ensino de artes visuais: análise de paradigmas teórico-metodológicos. *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. DOI:

10.5965/24471267622020086. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/17366>. Acesso em: 18 fev. 2026.

THE CARTERS. APESHIT. Direção: Ricky Saiz. 2018. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Beyoncé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>. Acesso em: 20 maio 2025.

João Paulo Baliscei

Arte-Educador. Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) com estudos na Facultad de Bellas Artes/ Universitat de Barcelona, Espanha. Mestre em Educação pela UEM; Especialista em Arte-Educação pelo Instituto de Estudos Avançados e Pós-Graduação; e Graduado em Artes Visuais pelo Centro Universitário de Maringá. Professor no curso de Artes Visuais na UEM desde 2012, onde, atualmente, coordena o Projeto de Pesquisa "Imagens criadas com imagens: Arte, Educação e Cultura Visual" (2025-2030). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI, desde 2019. Coordenador do Subprojeto Interdisciplinar do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID (2025-2026). Autor dos livros: "PROVOQUE: Cultura Visual, Masculinidades e ensino de Artes Visuais" e "Não se nasce Azul ou Rosa, torna-se: Cultura Visual, Gênero e Infâncias"; e organizador das coletâneas "Como pode uma Pedagogia viver fora da escola? Estudos sobre Pedagogias Culturais" e "É de menina ou menino? Imagens de Gêneros, Sexualidades e Educação". É, também, artista visual com produções que versam sobre cultura visual, cotidiano e subjetividades, dentre as quais se destacam o livro "A vida de um Chuveirando" e as exposições individuais: "Saber de Cor: existências outras para além do azul e rosa", na Galeria Benedito Nunes, Belém - PA (2022); e "A/cor/do que brilha", no Centro de Ação Cultural Márcia Costa, Maringá - PR (2023).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8752-244X>

E-mail: vjbaliste@gmail.com

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6980650407208999>

Vinícius Stein

Professor no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduado em Arte-Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), com especialização em Teoria Histórico-Cultural pelo Departamento de Psicologia da UEM, instituição onde também realizei o mestrado e o doutorado em Educação. Realizei pesquisas na Universidad de Huelva e na Universidade de Cádiz como bolsista do Programa de Mobilidade Docente da Fundación Carolina (Espanha). Integro o Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagem - ARTEI (CNPq/UEM) e coordeno o projeto de extensão "Inventarium: Criação, Mediação e Ensino de Artes Visuais" (UEM), desenvolvendo investigações e ações no campo da Arte-Educação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6001-0986>

E-mail: vstein@uem.br

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2140194065685423>

*Recebido em 21 de maio de 2025
Aceito em 2 de fevereiro de 2026*

