

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
ESCOLA GUIGNARD – ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Flávio Célio Rodrigues Oliveira

VESTÍGIOS:

UMA INVESTIGAÇÃO DO ATO DE APROPRIAÇÃO NA ARTE

AGOSTO

2017

Flávio Célio Rodrigues Oliveira

VESTÍGIOS:

UMA INVESTIGAÇÃO DO ATO DE APROPRIAÇÃO NA ARTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientador:

Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa

Bolsista Capes

Belo Horizonte

08/2017

VESTÍGIOS

Aprovada em 28 de agosto de 2017

Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – EBA-UFMG

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo – Escola Guignard-UEMG

Profa. Dra. Yara dos Santos Augusto Silva – CEFET-MG

Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa – Escola Guignard-UEMG

Orientador

BELO HORIZONTE – MG

2017

Para Cler de Veloix

AGRADECIMENTOS

A Célia Maria Barbosa Rodrigues por proporcionar as bases de sustentação para todo o percurso que possibilitou a construção desta pesquisa.

A Marcelo Bambirra da Silva e aos diversos amigos e amigas que contribuíram com seu apoio, incentivo, debates e presentes que foram fontes imensas de conexão de ideias.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa, por me ajudar nesse desenvolvimento enquanto pesquisador e na compreensão das minhas questões na arte.

Para todos aqueles que me emprestaram seu conhecimento através de suas leituras e exame crítico e me ajudaram a desenvolver meu espírito analítico.

RESUMO

O objetivo desta dissertação, denominada *Vestígios*, é investigar o ato de apropriação na arte. Para tanto, a fotografia foi tomada como o principal meio de análise das obras e o ato fotográfico encarado como uma apropriação artística, a qual recria a realidade em uma imagem bidimensional. No intuito de embasar essa exploração, estudamos comparativamente a questão da apropriação a partir das referências artísticas de Ai Weiwei e Nelson Leirner, junto a trabalhos específicos desses artistas. Essa tomada de posse de certos trabalhos e modos de fazer levou a um estudo relacionado ao tempo e ao espaço. Uma vez que a presença em um determinado momento e lugar é algo que indica não só a existência de um trabalho em si, como ainda a de seus criadores, analisar como se dá a nossa percepção do tempo e do espaço é fundamental para a compreensão de como as recriações acontecem junto a ele.

Palavras-chave: apropriação, fotografia, recriação, tempo e espaço.

ABSTRACT

The objective of this dissertation, called *Vestigios*, is to investigate the act of appropriation in art. For this, photography was taken as the main means of analyzing the works and the photographic act regarded as an artistic appropriation, which recreates reality in a two-dimensional image. In order to base this exploration, we comparatively study the question of appropriation from the artistic references of Ai Weiwei and Nelson Leirner, together with specific works of these artists. This takeover of certain works and ways of doing has led to a study related to time and space. Since the presence in a given moment and place is something that indicates not only the existence of a work in itself, but also that of its creators, analyzing how our perception of time and space is given is fundamental for the understanding of how the recreations happen next to him.

Keywords: Appropriation, photography, recreation, time and space.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – LEIRNER. <i>Monalisa</i> , 2012.....	17
FIGURA 2 e 3 – LEIRNER. <i>Monalisa</i> , 2012.....	18
FIGURA 4, 5 e 6 – WEIWEI. <i>Derrubando um Vaso da Dinastia Han</i> , 1995.....	19
FIGURA 7 – SYNGER. <i>X-Men: Apocalypse</i> . 2016.....	31
FIGURA 8 - WEIWEI. <i>Remembering</i> . 2009.....	34
FIGURA 9 – WEIWEI. <i>Standing Figure</i> , 2016.....	39
FIGURA 10 – LEIRNER. <i>Era Uma Vez</i> , 2004.....	40
FIGURA 11 – WEIWEI. <i>Forever</i> , 2003.....	71
FIGURA 12 – LEIRNER, Nelson. <i>Duchampbikes</i> , 2003.....	72
FIGURA 13 – WEIWEI. <i>Estudo de Perspectiva</i> . 1995-2011.....	78
FIGURA 14 – LEIRNER, Nelson. <i>Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão</i> . 1997.....	79
FIGURA 15 – WEIWEI. <i>Forever</i> , 2015.....	96
FIGURA 16 – WEIWEI, Ai. <i>Forever</i> , 2013.....	97
FIGURA 17 – WEIWEI, Ai. <i>Forever</i> , 2013.....	98
FIGURA 18 – LEIRNER, Nelson. <i>Terra à Vista</i> , 1998.....	99
FIGURA 19 – LEIRNER, Nelson. <i>O Dia em que o Corinthians foi Campeão</i> , 2001.....	100
FIGURA 20 – LEIRNER, Nelson. <i>Primeira Missa</i> , 1994.....	101
FIGURA 21 – LEIRNER. <i>O Grande Desfile</i> . 1984.....	114
FIGURA 22 – LEIRNER. <i>O Grande Combate</i> .1985.....	115
FIGURA 23 – LEIRNER. <i>O Grande Enterro</i> . 1986.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: Ai Weiwei e Nelson Leirner – Apropriação.....	14
1.1 – Ai Weiwei e Nelson Leirner.....	14
1.1.1 – Antecedentes.....	14
1.1.2 – Estratégias de apropriação.....	16
1.1.3 – O tempo.....	20
1.1.4 – Da iconoclastia ao ativismo.....	22
1.1.5 – Lugar comum.....	24
1.1.6 – A rede e a realidade da informação.....	27
1.1.7 – Reprodução sem limites.....	36
1.1.8 – Apropriações de si e de outros.....	38
1.1.9 – O <i>selfie</i>	42
1.1.10 – Borrando os limites.....	45
1.2 – Apropriação.....	47
1.2.1 – Cena.....	47
1.2.2 – A fotografia e a apropriação.....	50
1.2.3 – Fotografar e colecionar.....	52
1.2.4 – O drama do corte.....	54
1.2.5 – Especular informações.....	57
1.2.6 – Correções históricas.....	58
1.2.7 – Em busca de sentidos.....	60
CAPÍTULO 2: A fotografia como agente da apropriação.....	63
2.1 – A fotografia e a apropriação	63
2.2 – Primórdios.....	63
2.3 – O instantâneo.....	65
2.4 – A fotomontagem.....	69
2.5 – Influências.....	71
2.5.1 – A fotografia na arte contemporânea.....	77
2.5.2 – Adaptação, apropriação, estilização, paráfrase e paródia.....	86
CAPÍTULO 3: Nos limites da percepção	91
3.1 – Nos limites da percepção.....	91
3.2. - O tempo instalado por Ai Weiwei e Nelson Leirner.....	95

3.3 – A história do tempo.....	106
3.4. - A biologia da percepção.....	110
3.5 – A física da percepção.....	112
3.6 – A colisão dos gostos.....	121
3.7 – A filosofia da percepção.....	122
CONTRIBUIÇÕES.....	131
REFERÊNCIAS.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	135
FILMOGRAFIA.....	144
WEB-SITES.....	145

INTRODUÇÃO

Ao observarmos a carreira artística de Nelson Leirner e Ai Weiwei, percebemos que ambos fazem uso constante da apropriação na construção de suas propostas. A utilização dessa ferramenta, dentro de suas atividades já os acompanha há longa data e se consolidou como um processo que marca seus modos de trabalhar, além de nos fazer percebê-la como um instrumento que se conecta com a postura de diversos artistas da contemporaneidade e se encontra extremamente difundido no meio da arte.

Diante disso, esta pesquisa se propõe a um estudo da apropriação na arte contemporânea, partindo do referencial das propostas artísticas de Ai Weiwei e Nelson Leirner. Ela busca ainda analisar os diálogos teóricos e aproximações artísticas dos supracitados ao evidenciar seu processo de representação como um objeto de reflexão, o qual permite descortinar uma leitura sobre um modo de fazer não só específico do momento em que vivemos, mas conectado a toda uma herança cultural da humanidade.

A questão da apropriação foi investigada a partir da análise de trabalhos específicos dos artistas de referência. Já a escolha dos mesmos não se deu por praticarem seus atos de apropriações estritamente sobre uma linguagem, como a fotográfica — embora a fotografia ocupe um espaço importante de conexão de ideais em seus trabalhos —, senão por trabalharem com a apropriação de diversas maneiras em suas construções artísticas, seja ela histórica, material ou em diálogo com o seu próprio fazer e repertório artístico. Ao conectar e aproximar suas práticas, em alguns sentidos, busco uma maior compreensão da minha própria experiência na arte.

O foco de nosso trabalho parte dos deslocamentos de determinados objetos de um contexto espaço-temporal para outro, propostos por Leirner e Weiwei em relação às concepções artísticas com as quais travam embate direto. Esse eixo também foi ponderado sob a luz de análises específicas sobre os artistas, realizadas por comentaristas como Agnaldo Farias, Lilia M. Schwarcz, Piero Leirner (2012), Tadeu Chiarelli (2002), Hans Ulrich Obrist (2013), Lee Ambrozy (2013) e Sarah Thornton (2015). Procurou-se conectar e desenvolver a discussão do tema em contraponto com o pensamento dos demais pesquisadores mencionados ao longo do estudo.

Quanto aos deslocamentos espaço-temporais propostos nas apropriações de Nelson Leirner e Ai Weiwei, é importante destacar que sua pertinência transpõe a análise das apropriações realizada nesta pesquisa, visto que toca uma estratégia amplamente empregada por diversos artistas contemporâneos. A referência, portanto, permite compreender aspectos

da prática da apropriação como estratégia largamente empregada e de importância central na arte atual, saindo de um contexto “marginal” para ocupar o *mainstream* da arte contemporânea.

A investigação e decorrente argumentação sobre as práticas dos artistas nos conduz, para além do cerne de nossa discussão, a uma herança fotográfica e artística contemporânea que parece conectar-se com um processo natural e cultural humano. No caminho desse aprendizado, fomos levados a notar como a apropriação está enraizada nas práticas humanas não só da arte, mas na própria maneira de o ser humano se relacionar com o mundo. Nesse momento, a coletânea *Apropriation* (2009), de David Evans, foi de fundamental importância, apresentando-se como fonte para a colisão de diversas ideias dos mais variados pesquisadores sobre o tema, junto a outras leituras e pesquisas.

A forte influência da fotografia nos modos de fazer dos artistas que nos balizam na pesquisa — assim como no modelo de produção de diversas proposições da arte contemporânea —, nos levou a detalhar a história da fotografia em busca de compreender como a questão é tomada dentro desse meio, o qual se constrói a partir da apropriação do nosso mundo visível. Complementarmente, conectamos esse estudo à história dos fotógrafos e artistas pioneiros nas fotomontagens, bem como à da busca pelo “instantâneo” fotográfico. Essa base histórica, conectada ao pensamento de Rosalind Krauss (2002) e de Afonso Romano de Sant’Anna (2003), proporcionou uma análise dos modelos da apropriação na arte contemporânea a partir de ferramentas específicas, que pudemos exemplificar por meio de obras de Ai Weiwei e Nelson Leirner.

Nos trabalhos analisados afloram questões como as transgressões dos limites, as fronteiras entre o eu e o outro, além do uso da paródia e paráfrase, muitas vezes conjuntamente, em uma mesma proposta. Todos esses conceitos são expandidos na relação com as obras de outros artistas recrutados por Leirner e Weiwei, como Marcel Duchamp ou Anne Guedes, o que nos auxilia a distanciar as análises de suas criações do senso comum, que tende a achatá-las em uma mera ideia de plágio.

Em seguida, me propus a investigar a hipótese de que a nossa percepção do tempo e do ato de enxergar — que é vinculada à questão da ontologia e da alteridade, tanto na fotografia quanto na consciência que temos de nós mesmos — seria uma ilusão. Trata-se de uma indagação surgida a partir das leituras de Gilles Deleuze (2006) sobre a obra de Kant, que nota, no conceito do “**Eu Rachado**” do último, uma ideia intrigante para abordar o problema: a ideia de Kant é, segundo Deleuze, propor o “eu” como um “outro”. Assim, seguindo o pensamento de Kant como entendido por Deleuze, ao recrutarmos a consciência

sobre nós mesmos, percebemo-nos enquanto memória, enquanto uma lembrança de outro tempo. Comparativamente, podemos propor que a fotografia também se apropria do mundo através de recortes que são sempre um “outro lugar”. Por mais que elas nos lembrem ou atestem uma “realidade”, jamais olhamos para a “realidade mesma” ao contemplá-las, senão para um recorte temporal, uma memória. Portanto, a questão do tempo seria essencial e partilhada tanto para compreender a fotografia como para perceber o eu, e ambas parecem atestar que a maneira como percebemos temporalmente os fenômenos físicos no mundo tem um descompasso com o modo com o qual a física os descreve, pois como demonstra Albert Einstein (1999), o tempo e o espaço estão profundamente entrelaçados. Logo, a nossa percepção do tempo, que é vinculada à percepção do eu e do outro, tanto na fotografia quanto na consciência que temos de nós mesmos, seria uma ilusão.

Jonathan Crary (2012) e Martin Jay (1994) também chamam a atenção para as diferenças entre o olhar biológico e o olhar mecânico da câmera fotográfica. Por conseguinte, há ainda o interesse em entender como o tempo e a biologia atuam na construção fotográfica e como a nossa forma de percepção é limitada a essas instâncias (físicas e biológicas). Por meio das imagens fotográficas, é possível ampliar a compreensão de como se dá nossa consciência humana sob uma perspectiva da ontologia e da alteridade.

A questão do tempo enquanto processo será tratada como um traço fundamental da arte na contemporaneidade, assim como é apresentada por Anne Cauquelin (2011). Segundo a autora, o tempo é um dos componentes essenciais para entendermos as práticas contemporâneas que visam o processo em relação ao produto. Assim, trabalhos que lidam com a noção de passagem do tempo, ao se recusarem a apresentar um objeto único e estático, atentam para um fato que passou despercebido: o de que toda obra é resultado de um processo de construção.

A esse respeito, não se trata de atestar a supremacia do processo em relação ao objeto final, mas sim destacar a pertinência atual de se considerar que, assim como toda obra é interativa, relacional, etc., o processo — seja ele físico ou mental — também consta como uma das essências da construção de uma obra de arte. Desse modo, o tempo, enquanto processo, partilha da essência da consciência, percepção e construção do Ser, sua ontologia e sua alteridade, além dos objetos no espaço, não passando a fotografia despercebida, nem como uma exceção a essa percepção. Já as questões da biologia nos lembram que a visão participa do nosso corpo, de modo que compreender como a sua construção biológica atua na maneira como percebemos o mundo, em conjunto com as questões físicas e psicológicas, é fundamental para associarmos as apropriações fotográficas a instâncias que atuam de maneira

dinâmica, e não isoladas. Consequentemente, perceber não se relacionaria com um único órgão, ou uma única instância, mas com a relação tecida entre o corpo, a mente e o universo físico.

A última etapa desta pesquisa consistiu na reunião das possíveis conclusões elaboradas ao observarmos os resultados encontrados. Um exemplo é o alcance histórico das práticas apropriativas, que vão muito além do nosso passado moderno recente. Outro ponto é a forte conexão do conceito de apropriação com o tempo e, por consequência, com a fotografia. Também é possível constatar como Ai Weiwei e Nelson Leirner influenciam, são influenciados e influenciaram o meio da arte contemporânea com propostas que, ao longo de suas carreiras, se tocaram em diversos pontos.

CAPÍTULO 1: Ai Weiwei e Nelson Leirner – Apropriação

1.1 – Ai Weiwei e Nelson Leirner

Neste capítulo, discutirei as práticas criativas dos artistas Ai Weiwei e Nelson Leirner a partir do exame de possíveis aproximações e desvios de suas próprias propostas estéticas e conceituais, utilizando essas conexões a fim de compreender suas táticas de atuação e me embasar para percebê-las em outras propostas, discutidas no interior desta pesquisa. Aqui, o que me move é a pergunta: como esses artistas se apropriam e são apropriados? Para tanto, discutirei as apropriações que os referidos criadores praticam em suas obras, assim como as apropriações que são realizadas, a partir dos seus trabalhos, por meio de fotografias.

1.1.1 – Antecedentes

Nelson Leirner é um artista brasileiro pioneiro nas práticas contemporâneas. Nascido no estado de São Paulo em 1932, atualmente, 2017, está com 85 anos, vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro. Em sua carreira acumulou diversos prêmios, além de exposições no Brasil e exterior. Obras como o *Porco Empalhado*, 1966, e o *Happening da Crítica*, 1967, possuem grande relevância no cenário artístico nacional, tendo ajudado a projetar a produção artística brasileira mundialmente. Suas criações partem, em diversos casos, de apropriações e reorganizações de materiais de maneira a estabelecer um diálogo crítico e irônico com o contexto artístico, político e social da arte.

Ai Weiwei é um artista e ativista chinês largamente conhecido por introduzir e difundir as práticas da arte contemporânea chinesa. Nascido em 1957, em Pequim, hoje com 60 anos, vive e trabalha em sua cidade natal. De 1981 a 1993, viveu e estudou nos EUA, onde teve contato com a arte conceitual e contemporânea. Ao retornar para a China, em 1993, passou a difundir e ajudar a estabelecer as práticas dos artistas experimentais chineses naquele país por meio de exposições e publicações, o que levou a uma expansão desses fazeres para além das fronteiras orientais, espalhando-os pelo globo. Os seus trabalhos se mesclam com seu ativismo político denunciando e ironizando as atitudes ditatoriais, sobretudo do governo chinês, por meio de mostras que circulam por instituições de grande reconhecimento ao redor do mundo.

Um ponto em comum a ser ressaltado é o fato de que ambos os artistas são membros da elite cultural de seus países, aos quais pertencem não somente em razão de suas obras, mas também em virtude de laços familiares. O pai de Ai Weiwei, Ai Qing, foi poeta e, apesar de ter apoiado regime comunista, sofreu graves punições devido às críticas que fez ao governo. Nelson Leirner é filho de Isai Leirner, empresário, que foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e de Felícia Leirner, escultora. Esse pertencimento às elites faz com que, precocemente, os dois entendam que o artista é uma construção, uma criação. Ai Weiwei colabora em publicações e pesquisas, valendo-se de sua privilegiada rede de contatos para dar visibilidade a artistas, causas, problemas, etc. Nelson Leirner é um exemplo de artista criado pela influência dos pais, que lhe abrem um caminho “seguro” na estrada da arte. Influência que escolhe abandonar para seguir um caminho mais crítico; o que não significa, entretanto, que não a explore em diversos de seus trabalhos, como *Projeto Aula* (1989). Outro exemplo disso relaciona-se diretamente com sua carreira de professor. Leirner associa seu nome aos alunos para fazer com que se sobressaiam em seus campos individuais. Os dois artistas parecem trabalhar com esse mecanismo de agenciamento de “marcas” no meio artístico, associando seus nomes aos de outros colaboradores, menos renomados, de maneira a conceder-lhes visibilidade e ampliar o alcance de suas propostas.

Ainda em relação ao desenvolvimento de suas carreiras, percebe-se que as boas condições privilegiaram mais um do que outro. Nelson Leirner¹ beneficiou-se de suas condições financeiras, mas passa em certo momento a rejeitar as facilidades que sua família podia propiciar-lhe. Assim, busca construir um pensamento crítico em relação ao panorama da arte brasileira, na década de 1960/1970, auge da instalação da ditadura no Brasil. Ai Weiwei², por sua vez, cresce no ambiente hostil da ditadura comunista chinesa, no qual seus pensamentos e ações críticas não são toleráveis, o que o faz sofrer diversas sanções e ataques dentro da pseudoliberalidade oferecida na cultura chinesa, sob intensa vigilância política e policial, para manutenção de seu *status quo*. Sobre a adversidade das condições de existência no regime comunista chinês, Guy Debord comenta que “se cada chinês tem de aprender Mao

1 O engajamento da Família Leirner nas artes é extenso. Seu pai, Isái Leirner, além de diretor do MAM-SP, foi patrono de prêmios e um grande incentivador da arte. A mãe de Nelson Leirner, a escultora Felícia Leirner, foi homenageada, em 1978, por um museu que guarda seu acervo e leva seu nome. Um dos filhos de Nelson Leirner, Piero Leirner, é antropólogo, trechos de um dos seus ensaios são destacados mais a frente, no subcapítulo 1.1.3. Sobre o meio familiar de Nelson Leirner, consultar: MORGADO; VENTRELLA. *Nelson Leirner: arte e matemática*, 2007. p. 17 a 29. Museu Felícia Leirner. Disponível em: <<https://goo.gl/UG3aSD>>. Acesso: 02/09/2017.

2 Para mais detalhes sobre a prisão e família de Ai Weiwei consultar: AMBROZY; WEIWEI. *O Blogue de Ai Weiwei: escrito, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009*. 2013, p. xi a xxix e THORNTON. *O que é um artista*. 2015. p. 39 a 41. Também sobre a prisão de Ai Weiwei, consultar o subcapítulo “1.1.6 – A rede e a realidade da informação” desta dissertação.

e, assim, tornar-se Mao, é porque **não há outra coisa para ser**. Onde o espetacular concentrado domina, a polícia também domina.” (DEBORD, 1997, p. 43, grifo no original). Esse pensamento da arte na qualidade de prisioneira — aprisionamento mais intelectual, no caso de Nelson Leirner, e mais concreto, no caso de Ai Weiwei, devido à prisão do último, muito embora o primeiro também tenha convivido com prisões e deportações de pessoas próximas, mas não de si — também encontra eco nas pinturas de faixas verticais do artista francês Daniel Buren. Além de isso se tornar claro em suas falas — ver citação abaixo no subcapiútle 1.1.2 —, percebemos que suas construções pictóricas lembram as grades de prisões ou, ainda, os uniformes de presidiários. Tal colisão do pensamento de Guy Debord com as práticas mencionadas demonstra que a figura do artista, enquanto construção do sistema da arte, é mantida presa, engaiolada por atrás das barras que o emolduram e o destacam, cerceando sua liberdade. É possível ser aquilo que o sistema permite e seus agentes carcerários validam.

1.1.2 – Estratégias de apropriação

Um dos mais relevantes pontos de convergência entre as obras de Nelson Leirner e Ai Weiwei consiste no fato de que os artistas se valem da apropriação como estratégia principal em suas propostas. Em consonância com isso, o escritor guianense Wilson Harris nos lembra que “somente um diálogo com o passado pode produzir originalidade.” (HARRIS *apud* MERCER, 2009, p. 134, tradução nossa). A citação de Harris nos permite destacar que o “original” não se constrói a partir do nada, mas parte da apropriação de imagens, objetos e conceitos; ou seja: da própria História da arte como material construtivo. O passado não jaz apenas como um documento, pois se refere a algo que pertence a um presente vivo, que é dinâmico ao ser recrutado, destruído ou recriado nessa nova vivência como arte. Nesse sentido, em virtude de sua circulação, forma uma totalidade com o tempo e não uma mera documentação morta.

Comparativamente os dois criadores demonstram compartilhar das preocupações de outros artistas contemporâneos, como, por exemplo, Daniel Buren quando diz que:

a obra de arte tem tanto medo do mundo em geral, e precisa tanto do isolamento para existir, que faz uso de todos os meios de proteção possíveis e imagináveis. Ela se emoldura, desaparece sob o vidro, entrincheira-se por detrás de uma superfície a prova de balas, cerca-se de um cordão de isolamento e de instrumentos que medem o teor de umidade da sala, pois mesmo o menor resfriado seria fatal. (BUREN *apud* CRIMP, 2005. p 77)

É perceptível como as apropriações utilizadas por Ai Weiwei e Nelson Leirner tencionam um processo de contaminação dessa pureza, desse isolamento e formalismo da arte, que é herdeiro da crença em uma espécie de evolução formal e até “natural” alcançada na arte moderna. Essa contestação ocorre por meio da inserção de elementos estrangeiros nesses meios, ou mesmo pela destruição e reconstrução de elementos já carregados de história, a exemplo de trabalhos como a série *Monalisa*, de Nelson Leirner e do tríptico fotográfico *Derrubando um Vaso da Dinastia Han*, de Ai Weiwei.

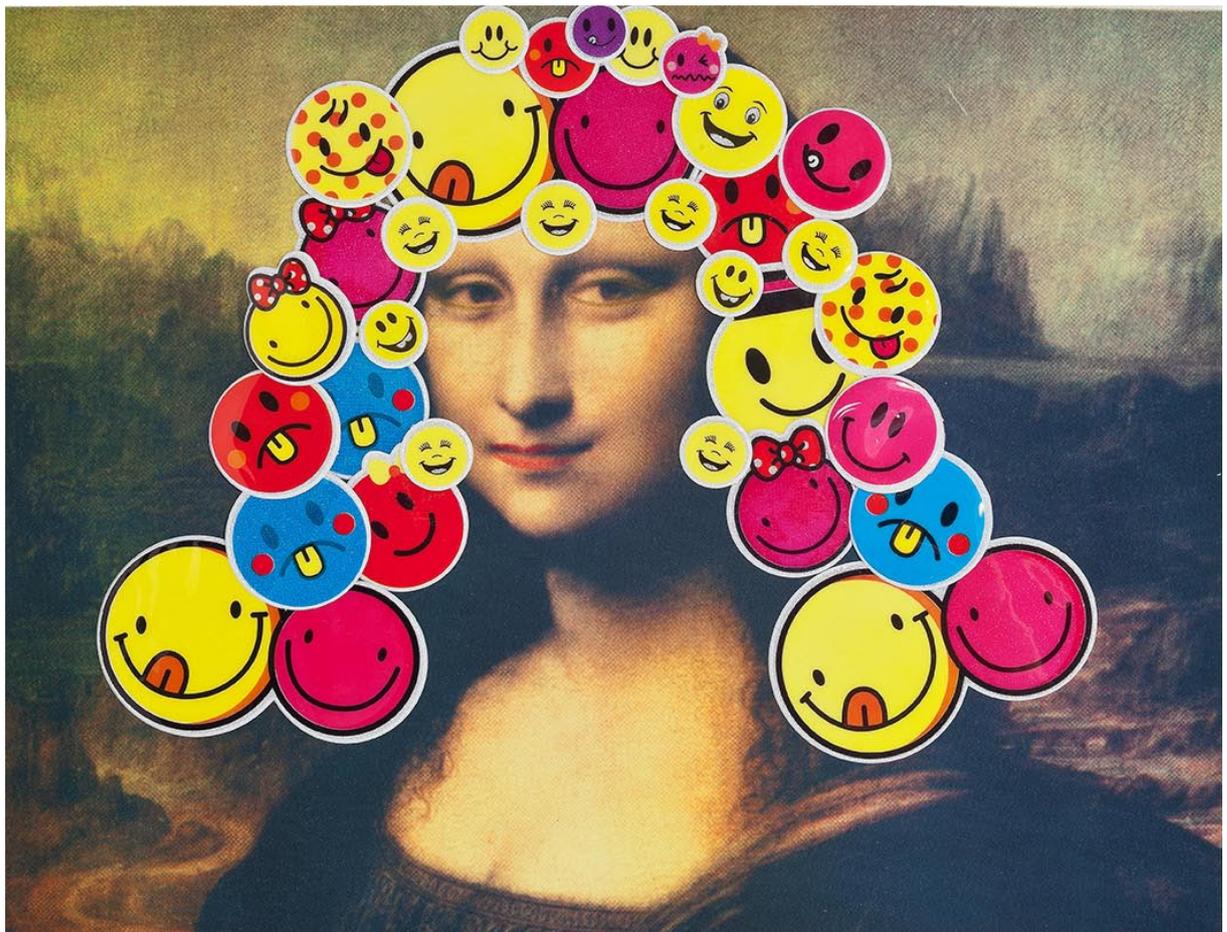


FIGURA 1 – LEIRNER. *Monalisa*, 2012. Técnica mista, 30 x 40 x 10 cm.
Fotografia: Jaime Acioli
Fonte: FARIAS; LEIRNER; SCHWARCZ. *Nelson Leirner: a arte do avesso*, p. 194.

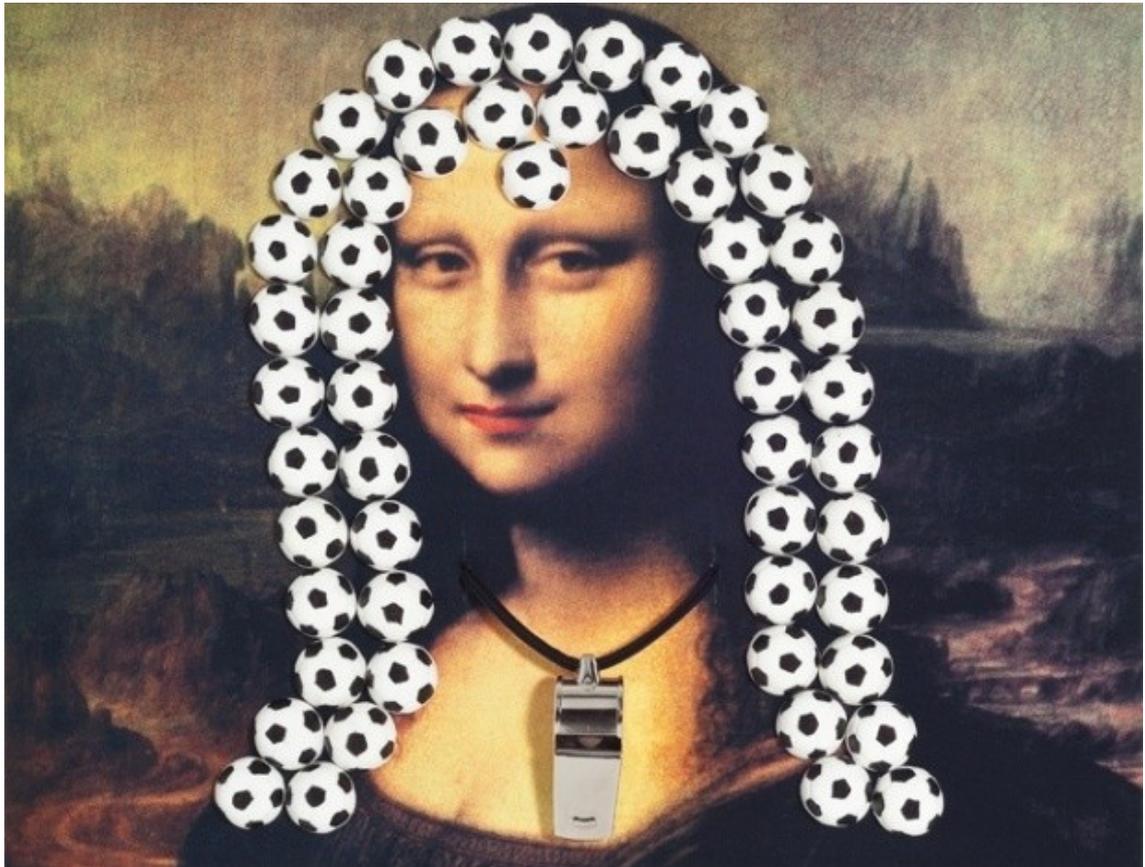
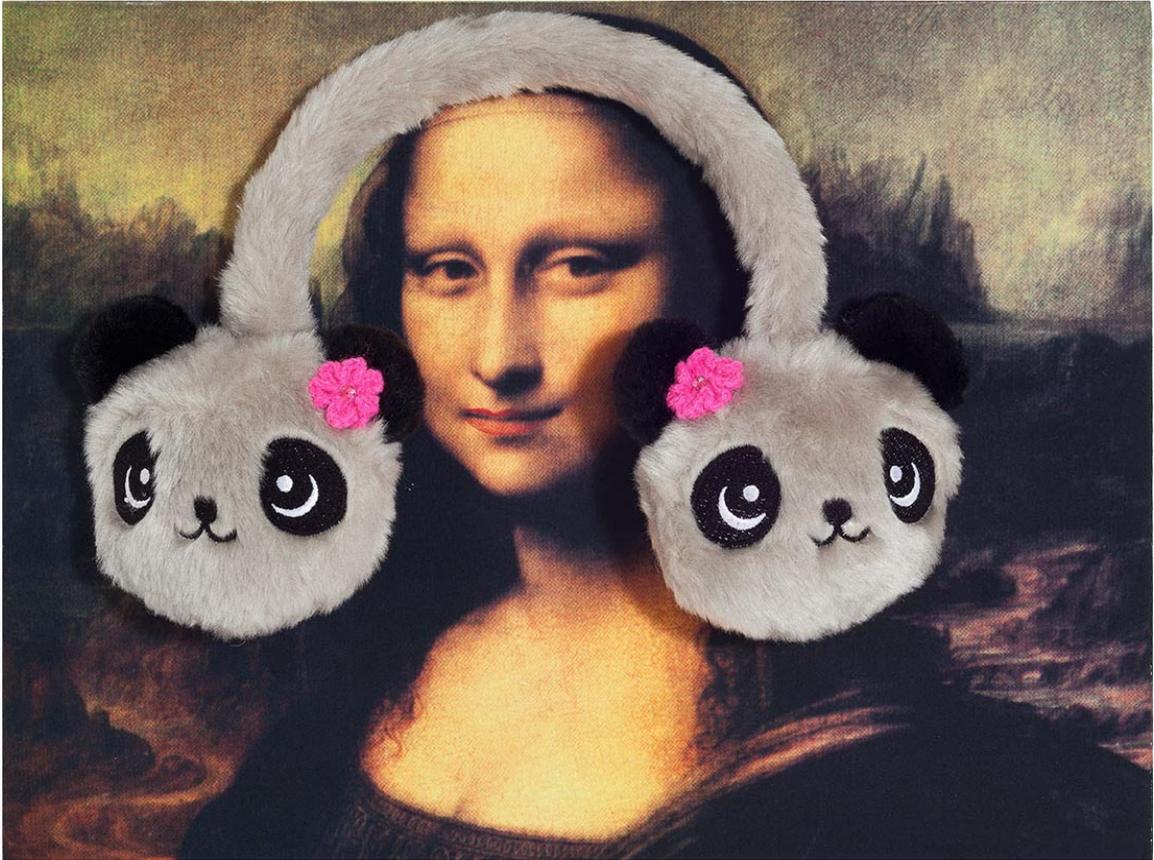


FIGURA 2 e 3 – LEIRNER. *Monalisa*, 2012. Técnica mista, 30 x 40 x 10 cm.
Fotografias: Jaime Acioli
Fonte: FARIAS; LEIRNER; SCHWARCZ. *Nelson Leirner: a arte do avesso*, p. 194.

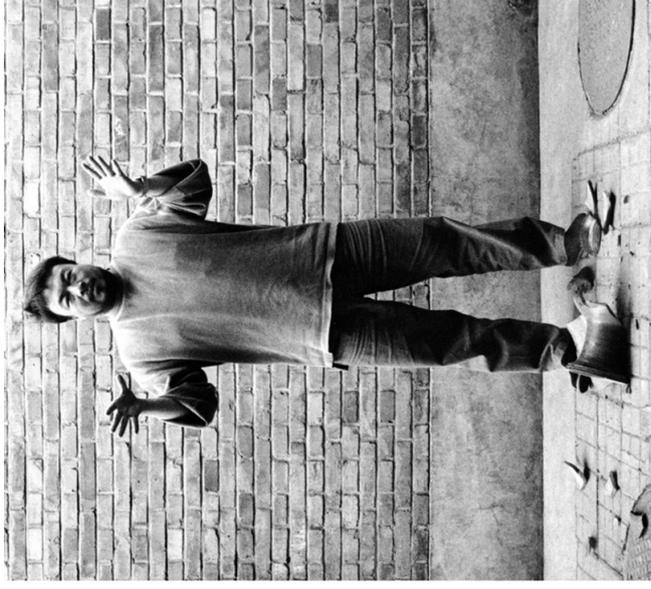
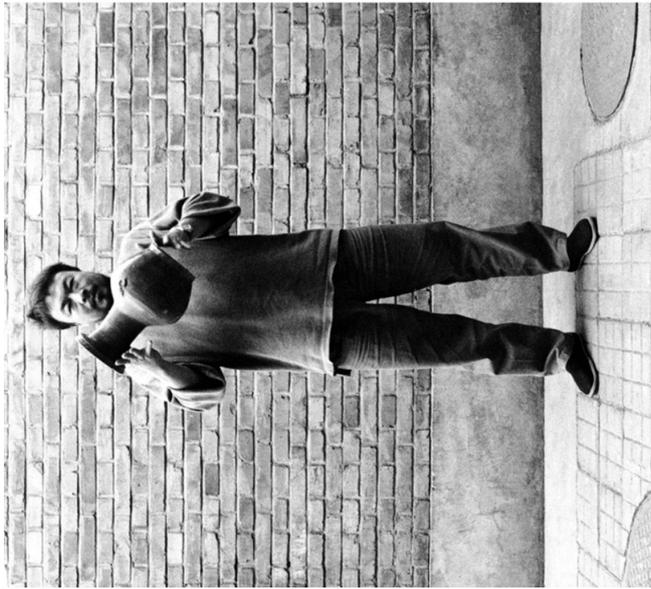


FIGURA 4, 5 e 6 – WEIWEI. *Derrubando um Vaso da Dinastia Han*, 1995, 3 fotos, p&b, 148 x 121 cm cada.
Fotografia: Ai Weiwei

Fonte: OBRIST. *Ai Weiwei*: entrevistado por Hans-Ulrich Obrist, 2013, capa.

As *Monalisas* de Nelson Leirner serão analisadas a partir das fotografias de Jaime Acioli, que não se atêm ao tríptico que destaco nas figuras acima. No caso, a obra de Leirner e suas respectivas fotografias fazem parte de uma série de cem trabalhos. O propósito das fotos produzidas por Acioli para o livro *Nelson Leirner: a arte do avesso* (2012) parece ser mais documental, pelo modo e objetivo com o qual as produz, tentando aproximar-se do trabalho de Leirner sem muitas intervenções na execução das imagens. Dado que não há uma busca por recriá-lo livremente, somos capazes de esquecer que vemos fotografias ao colocar-nos diante da ilusão de que estamos analisando diretamente as obras de Leirner. Já o tríptico de Ai Weiwei será analisado a partir de seu autorretrato. Se o “clique” fotográfico foi ou não programado por Ai Weiwei, se o trabalho é ou não uma obra realizada pelas próprias mãos do artista, materializando suas vontades, já não é mais uma questão que interessa aos fazeres contemporâneos, sobretudo em razão da sua postura — a mesma de muitos outros artistas — de apropriação e colaboração com assistentes, público ou convidados. No entanto, nos concerne a maneira como ela é assumida, o jeito com que chega aos nossos olhos, o modo como nos é apresentada; ou seja, como quer que seja percebida, na qualidade de uma obra do autor, uma apropriação de si, por si mesmo.

1.1.3 – O tempo

Em seguida, o que desponta como importante, a partir da observação dessas imagens, é a percepção do quanto conferem destaque ao tempo como um componente essencial de sua leitura. Nesse sentido, o antropólogo brasileiro Piero Leirner comenta sobre as *Monalisas*:

Se formos levar a sério que a exposição deve ser tomada como um filme, veremos que seu desmonte para fragmentar cada frame em um quadro vendável encerra o propósito inicial de transformar o enigma de “sua graça” em uma reflexão sobre o tempo e a transformação da obra de arte [...]. Pensando nisso, imagino que a *Monalisa* (e a própria arte, por que não?) é só o fundo reproduzido de um tempo que parece mudar, mas é viscoso, oferece uma birra é resistente ao querer ser o mesmo, sempre voltar a original, trabalho perdido, trabalho de Sísifo. (LEIRNER. 2012, p. 170)

Nessa poética do tempo, o que se destaca não é a temporalidade cronológica do relógio, mas a possibilidade de apropriação de sua noção, abstrata, de “passagem”, da percepção de que o tempo passa, de que tudo muda. Ao nos determos na ficção construída por essas imagens, lemos o acontecimento recriado nesse “congelamento” fotográfico, nessas fatias do tempo recortadas pelas lâminas do obturador fotográfico e dispostas lado a lado,

como algo que mudou. A partir da disposição criada pela organização desses cortes fotográficos, o olhar percorre cada um desses recortes comparando-os mentalmente: os cabelos que mudam, o “original” que muda, as cores, as formas, as intervenções, o vaso que cai, que se fragmenta, mas que está lá. Somos induzidos à percepção mental dessa passagem do tempo, recrutada em nossa memória como uma fonte original para a reconstrução desse quebra-cabeças.

Essa fragmentação do tempo, da arte, do objeto e da história em uma poética fotográfica, cuja reprodução se dá no quadro a quadro da Gioconda, lembra o processo de **Giocondização**, proposto pela pesquisadora francesa Anne Cauquelin como modo de ler os fenômenos suscitados pelo roubo da obra em 1911 e entendido como um

entusiasmo por parte do público [...] pela exibição de Giocondas de todo o tipo e tamanho nos mais inesperados suportes [...] Essa profusão *kitsch* vem naturalmente acompanhada de deslocamentos, manipulações e transformações de toda sorte. É assim que surge a iconoclastia. [...] essas Giocondas todas – comercialmente *kitsch* ou artisticamente críticas –, qualquer que seja o estado em que se encontrem, são reconhecidas como “Gioconda”. Mais ainda: no Louvre, o espaço onde estava pendurado o quadro antes do roubo é tão “Gioconda” quanto o próprio quadro. (CAUQUELIN, 2011, p. 138-139).

Essa possibilidade de as imagens fotográficas ou, como a autora destaca, de todas as “imagens” a remeteram à *Giocando*, mesmo em sua ausência no nicho do museu, não advém somente do reconhecimento social alcançado por esse símbolo cultural amplamente conhecido. Além da fama que acompanha a *Gioconda*, podemos compreender que as suas demais “derivações” atuam como vestígios da obra, que estão ligadas a ela como um índice, o qual nos faz percebê-las como uma articulação entre aquilo que representam (ou seja, como um signo), seu objeto e sua interpretação. Essa contiguidade entre a imagem e o objeto, o local e a pintura, se dá, conforme já sugeria o semiólogo norte-americano Charles Sanders Peirce (1999), como uma “dança” entre essa tríade que nos faz crer que o objeto e sua representação correspondem-se de fato, a despeito da possibilidade de a situação ser falsificada — admissível, no caso da quebra do vaso por Ai Weiwei, considerando que a imagem não atesta a originalidade do seu título nem do vaso estilhaçado. O artista, ao quebrar uma relíquia histórica ou não, faz com que a imagem remeta a uma ação, a um fato acontecido, a uma origem que pode ser encontrada. Isso ocorre, ainda que a foto não seja suficiente para atestar a sua veracidade. De fato, o artista joga com essa possibilidade ao nos

fazer duvidar do ato e pensar sobre se realmente teve a coragem para estilhaçar tal relíquia ao realizar o tríptico.

1.1.4 – Da iconoclastia ao ativismo

A iconoclastia apontada por Cauquelin na citação acima pode ser percebida em ambas as propostas por meio do questionamento da tradição, da dessacralização da ideia de obra de arte, a partir da sua apropriação e do ataque a sua fetichização. Os artistas criticam e, ao mesmo tempo, reforçam essa tradição histórica ao atacar o objeto de arte único. No caso de Leirner, a estratégia fica bem evidente, uma vez que ele repete o gesto “original” do artista francês Marcel Duchamp no trabalho *L.H.O.O.Q.*, de 1919. Gesto esse, do artista francês, que não pode ser simplesmente percebido como apropriado diretamente das diabruras infantis. Duchamp sempre apagou os vestígios e referências das quais seus trabalhos derivam, de maneira que é preciso escavá-las em suas propostas, nas quais nada nos é dado gratuitamente. Em outras palavras, no trabalho de Leirner, o ponto que as suas construções evidenciam é o ímpeto de apropriar-se da própria ideia da apropriação, enquanto recriam a ação em múltiplas intervenções. Já no ato de Ai Weiwei, vemos uma sabotagem da tradição pela própria tradição, com a qual parece dizer que um vaso é somente um vaso, a partir da herança da tradição do pensamento budista oriental. Ele utiliza a própria tautologia dessa tradição para transgredi-la, mostrando como esse peso histórico deve ser estilhaçado no chão para se construir novas possibilidades a partir dos seus fragmentos.

A atitude iconoclasta dos artistas também pode ser entendida como um ativismo, um enfrentamento à política ditatorial nas quais seus trabalhos emergiram, pois ambos praticam uma crítica interna, isto é, utilizam o sistema contra o próprio sistema. Trata-se de algo que pode ser observado em suas propostas de apropriações e colaborações artísticas quando recrutam um público ativo em relação à obra. No caso de Nelson Leirner, o curador brasileiro Agnaldo Farias aponta para o modo como sua escolha estética “alinhava-se com seu *parti pris* político, contrário ao rumo obscurantista que o Estado brasileiro vinha tomando desde o golpe militar de 1964.” (FARIAS, 1994, p. 28)

Em conformidade com isso, Lee Ambrozy³ observa: “Ai esteve na orla da vanguarda política chinesa desde que se tornou possível, no final da década de 1970, defender a liberdade de expressão, assim como a democracia.” (AMBROZY; WEIWEI, 2013, p. XV). Essa herança que Ai Weiwei estilhaça no chão, por consequência, nos faz pensar que é preciso romper com as tradições para criar algo diferente, para gerar novas possibilidades para uma sociedade que se vê estagnada, presa em uma bolha do desenvolvimento econômico, mas também na ficção de um progresso que nunca alcança a realidade política e social.

A ação de Ai Weiwei também pode ser entendida sob outra luz ao ser aproximada de outra área do conhecimento, como a Física, através do pensamento dos físicos norte-americanos Michio Kaku, Lawrence Krauss e Glenn Starkman, para quem: “um ser inteligente, incapaz de descartar memórias antigas, pode encontrar-se revivendo velhas recordações uma e outra vez. ‘A eternidade seria um cárcere, mais do que um horizonte de interminável criatividade e exploração.’” (KRAUSS; STARKMAN *apud* KAKU, 2008, p. 315, tradução nossa).

Ambos artistas e físicos enfatizam, a partir de suas colocações artísticas e científicas, que as sociedades saudáveis têm na troca seu grande trunfo, pois a possibilidade da quebra, da impermanência, do descarte, do esquecimento e da mudança é o que alimenta sua reinvenção. A apropriação como transformação, reinvenção do tempo, é empregada para que a repetição de velhas memórias não se transforme em correntes que nos obriguem a uma standardização, a uma padronização da vida, por meio da repetição infinita de modelos. O ativismo dos artistas é contra a planificação da vida e a favor das múltiplas camadas que se sobrepõem, tendo em vista que lembrar não pode ser apenas uma repetição vazia, porque a sua potência reside em recriar a própria memória de maneira crítica.

Essa atitude voltada para o ativismo, no caso de Nelson Leirner, é conectada por diversos autores às atividades da REX Galery & Sons, fundada a partir das diretrizes do Grupo REX (1966-67). Formado em conjunto com diversos outros artistas descontentes com o clima de censura vivido no contexto ditatorial, que atingia também o artístico, o Grupo REX emprega a ironia, o humor e a crítica ácida ao sistema da arte e ao contexto político para debochar e interferir nos debates da época. Para tanto utilizavam a galeria e a edição de

³ Lee Ambrozy cursa o PhD no Departamento de História da Arte Chinesa e Arqueologia, no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York. Foi editora e tradutora do livro: *O Blogue de Ai Weiwei* (MIT Press, 2011) e ensinou na Academia Central de Belas Artes de Pequim. Também foi editora anterior do Web site chinês da *Artforum*, além de autora de artigos e revisões para a *Artforum*, *Yishu* e *ArtAsiaPacific*. Sua pesquisa atual examina a intertextualidade na pintura e cultura material do final da dinastia Tang até a dinastia Song. Para ir direto à fonte buscar: New York University. Lee Ambrozy. Disponível em: <<https://goo.gl/I0ZTCR>>. Acesso 13/01/2017.

publicações como um meio para ampliar o alcance de suas propostas. Apesar de sua curta duração, as atividades do grupo foram emblemáticas, já que deixaram marcas apregoadas por outros grupos ainda hoje. As atitudes do grupo REX podem ser notadas, posteriormente, na década de 1980, no lema do “faça você mesmo”, da cultura Punk. Além disso, Dora Longo Bahia me faz destacar os novos fazeres contemporâneos não somente como herdeiros diretos das atitudes Punk, mas também do ativismo da década de 1960-1970:

A nova arte de resistência a que me refiro difere categoricamente da “antiarte” produzida atualmente. Esta é uma repetição de estratégias de negação da arte usadas nos anos 1960-70, com o objetivo — ingênuo — de criticar o mercado de arte e o sistema capitalista. Na realidade, só está alimentando-o e perpetuando-o, pois prevê a documentação de suas obras efêmeras ou processuais antes mesmo da obra se realizar. Esta documentação transforma qualquer manifestação “contra” em mercadoria, visto que é feita como um projeto de inserção futura no mercado. (BAHIA, 2010, p. 68)

Essa tendência às produções precárias e colaborativas, ao plágio, à apropriação incontrolada questiona o valor da arte, dessacralizando e libertando a prática criadora do venerado palco da arte. Com isso, a cidade e sua cultura são tomadas como outro espaço de possível atuação, a partir das pichações, intervenções urbanas, shows e performances que irrompem no meio urbano. Por outro lado, o pensamento da pesquisadora parece concordar com a visão defendida pelo curador francês Nicolas Bourriaud, quando este nos lembra que: “logo, o ‘faça você mesmo’ vai alcançar cada camada da produção cultural” (BOURRIAUD, 2009, p. 158). Portanto, não devemos ser ingênuos e ignorar que o mercado está pronto para absorver e reificar todas essas estratégias. Muitas vezes, as estratégias de reificação já são pensadas e incorporadas ao trabalho de arte, que aguarda sua oportunidade de engrossar o mercado.

1.1.5 – Lugar comum

É possível notar, a partir dos trechos de Nicolas Bourriaud e Dora Longo Bahia, que há uma difusão das ideias da “antiarte” no fazer contemporâneo. Na qualidade de pesquisadores, parece preocupá-los que essa prática possa ter se tornado o “lugar-comum” da arte, o que causaria o esvaziamento da crítica, que se incorpora ao sistema como mera estratégia mercadológica. David Evans também destaca que “a identificação de uma ligação direta entre os situacionistas e a arte da apropriação [...], ou a estética do cortar e colar do Punk, foi amplamente ensaiada em outros lugares” (EVANS, 2009, p. 17). Os três pesquisadores apontam para uma apropriação das metodologias da “antiarte” e sua ampla

difusão no contemporâneo, o que nos leva a questionar se essa reprodução ainda sustenta uma crítica ou apenas reproduz um modelo que “deu certo” e já é amplamente aceito e reconhecido dentro do sistema da arte.

Um exemplo de proposta que atua no limite entre mercado e crítica, que herda, reproduz — isto é, na qual podemos reconhecer — as atitudes do grupo REX, assim como o pensamento da antiarte da década de 1960, além dos métodos do Punk, pode ser percebido na atualização dessas práticas pelo *Coletivo Piolho Nababo* (2011...). O Grupo atua sobretudo, em Belo Horizonte, com seu irreverente *Leilão de Arte R\$ 1,99*, que nas palavras de Gilbert Daniel Silva, mescladas às falas de F. de 2012, era “menos parecido com uma galeria e mais próximo a uma loja ‘Topa Tudo’, as obras eram amontoadas, ‘todas emboladas, som alto até de madrugada’” (SILVA, 2016, p. 101). Esse amontoamento dos trabalhos, essa apropriação da ideia da “loja”, das táticas do leilão, do valor de R\$ 1,99 das lojas de bugigangas do centro da cidade, bem como a apropriação do espaço pelos artistas e dos trabalhos que lá ficavam faz com que aconteça uma proposta alternativa, que se lança contra essa fetichização do objeto de arte. A cópia e a paródia dos modelos já sacralizados de comercialização da arte, ainda que atraíam colecionadores e galeristas para seu espaço, também acabam por receber um público alternativo, gerando a oportunidade de que outros pratiquem o colecionismo, com o desmonte pontual das táticas mercadológicas junto a sua dessacralização.

Nesse sentido, entre os artistas que absorvem as estratégias comerciais do sistema da arte, podemos destacar Andy Warhol, que nomeia seu *atelier* de “*factory*”. Em sua “fábrica” de arte, na qual assume uma postura de “empresário da arte”, ao contratar outros artistas que produzirão, em uma espécie de linha de montagem, a série de “produtos” que fornecerá para as galerias de arte. Ainda assim, ele não aponta outra opção para a negociação dessas produções que não seja aquela já montada pelas galerias e supervisionada por seus *marchands*. Também temos o exemplo da incursão de Damien Hirst, que inaugura a própria galeria, fazendo de si mesmo um *marchand*, um negociador de arte, um investidor que colabora para a “criação” do *pool* de artistas, os quais detêm poder para dizer quem são os “escolhidos” da arte, a serem representados pela galeria. Em outros termos, Hirst passa a personificar o poder de escolher e influenciar aqueles nomes que poderão ser reconhecidos como “grandes” artistas. Cria esses nomes como se fossem marcas, ao investir, destacar e propagandear esses escolhidos, circulando seus trabalhos e vinculando a si seus nomes, suas “marcas”, nos grandes eventos mundiais organizados no calendário anual da arte.

Outro modelo de atuação no mercado é a tão criticada postura de Romero Brito, que monta sua galeria própria e exclusiva, na qual passa a ser um *marchand* de si mesmo ao

negociar seus trabalhos à parte de um mercado fechado, sobretudo para ele. Como as galerias de arte não o reconheciam e não lhe abriam espaço, ele assumiu essa tarefa para si, mostrando que o artista não precisa mais depender das galerias para negociar seu trabalho e que existem outras maneiras de atuar no mercado. Sua tática parece contraditória, pois alinha-se aos representantes do “faça você mesmo” do Punk, mas também demonstra como o capitalismo é rápido em absorver e transformar as críticas em estratégias de mercado. Em contrapartida, devemos ressaltar que, de modo inverso a Damien Hirst e Andy Warhol, ele não abre espaço para outros artistas, nem se utiliza da influência alcançada para destacá-los. Como mercador de si mesmo, Brito continua reproduzindo os meios de controle e distribuição da produção de arte no sistema, a partir da manutenção desse círculo fechado e exclusivista da galeria, mesmo que seja sobre si.

Em contraste com as atuações destacadas anteriormente, a proposta do Coletivo Piolho Nababo complementa a crítica desses artistas ao sistema fechado e amador daquilo que se diz ser o campo “profissional” da arte. Ela aposta nesse novo conceito de loja de arte, apontando para outro modo de atuar sem a dependência direta dos agentes consolidados e dos meios tradicionais do mercado, em um espaço no qual se apropriam do trabalho de outros artistas para viabilizar o leilão e sua existência. Portanto, encontram-se ali os mais variados trabalhos que, diferente do que acontece no sistema imposto pela galeria de arte, são selecionados pelos próprios artistas, cabendo à galeria absorver “tudo”. Como não é fruto do trabalho com um *pool* de artistas fixos, nem com reservas de mercados, nem com compradores específicos, não se pratica nessa proposta nenhum exclusivismo. Desse modo, artista e público escolhem se excluir ou não. No espaço, na loja, o cliente — que em sua maioria, chega a esses eventos através do *marketing* virtual em rede, apropriado e ironizado em seu reemprego no sistema da arte —, se serve do que está nas prateleiras, paredes, chão e teto a partir do que cabe no seu “bolso” e “gosto”. Nesse contexto, o frenesi pela aquisição, durante os leilões, chega a lembrar a disputa pelas obras do grupo REX em seu último *happening*, a *Exposição-Não-Exposição*, de 1967, com as pessoas se digladiando para arrancar as obras das paredes e depois negociando-as na porta. Assim, esses artistas buscam obter uma validação do mercado em vez de — ou adicionalmente a —, uma validação por meio do discurso acadêmico, artístico, filosófico, etc. É possível reconhecer que a estratégia do *Leilão 1,99* — que se apoia no fato de o público ser absorvido nessa grande performance de compra e venda — se alinha, talvez não exatamente por apropriação, mas certamente por herança, ao pensamento de

Nelson Leirner de que o consumo desmistifica a arte⁴. Ela alinha-se, igualmente, às práticas colaborativas de Ai Weiwei, que incluem o recrutamento do público como coautor ou até mesmo como foco e executor dos trabalhos, como no caso da investigação cidadã, após o terremoto de Sichuan⁵. Além disso, as práticas do *Coletivo Piolho Nababo* também se conectam a ambos, pois estimulam ao mesmo tempo em que criticam a prática colecionista através do público.

1.1.6 – A rede e a realidade da informação

O exemplo referido nos faz perceber a importância, para os artistas contemporâneos, dessa apropriação das estratégias de *marketing* virtual para se alcançar um público mais ativo. Como afirma Lee Ambrozy: “algumas pessoas acham que a internet é um passatempo; Ai Weiwei vê nela um poderoso meio de mudança social [...]. A internet não o transformou em um ativista, mas possibilitou seu ativismo em uma escala exponencialmente maior.” (AMBROZY; WEIWEI, 2013, P. XV). Isso que podemos chamar de ativismo virtual — a partir das apropriações das técnicas de *marketing* em rede — é uma das estratégias mais utilizadas por Ai Weiwei para a divulgação e a ampliação do alcance de suas críticas ao sistema político chinês, que em larga instância estão conectadas a suas propostas artísticas e vida pessoal. Por meio do seu *blog*, o artista fortalecia seu ativismo, visto que se dedicava a informar, envolver e engajar o público, desmascarando o sistema e apontando, a partir de seu interior, suas falhas. No entanto, concomitantemente, as informações do *blog* foram usadas como um meio para incriminar o artista: o fato de estarem públicas, de sua vida pessoal ser divulgada abertamente e se misturar com sua arte, nesse meio virtual, ocasionou, portanto, efeitos benéficos e prejudiciais. O artista sofreu consequências, mas não abdicou de denunciar as ações do governo chinês, que exauridas de legalidade e recheadas de argumentos vazios,

4 Essa constatação de Nelson Leirner pode ser encontrada no documentário *Assim É, Se lhe Parece* (2011) da cineasta brasileira Carla Gallo: “Perceberam que, consumindo, eles desmitificavam o artista, o que desmitifica? Consumo.” A percepção do artista é discutida mais a frente no subcapítulo 1.1.6 – A rede e a realidade da informação. O título do documentário também é uma apropriação da peça de teatro *Assim é (se lhe parece)* (2011), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Escrita em 1917 a peça discute a verdade, a realidade e a aparência e contesta a possibilidade de existir uma interpretação objetiva da realidade.

5 O Sismo de Sichuan de 2008, de magnitude 8,0 na *Escala de Richter*, ocorreu em 12/05/2008 e teve seu epicentro na província de Sichuan, localizada na zona de Wenchuan, na China. O número de mortos foi estimado em mais de 85.000 e o de feridos em mais de 350.000. Para informações rápidas, ver Wikipédia. Sismo de Sichuan de 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/WSYdqJ>>. Acesso em: 18/10/2016.

acabaram se tornando munição, para Ai Weiwei, contra essa política desequilibrada e autoritária.

Segundo o curador suíço Hans Ulrich Obrist, “um *blog* é algo que produz realidade em vez de simplesmente representá-la” (OBRIST, 2013, p. 13). Para Ai Weiwei, a troca de informações viabilizada por essa rede, criada por milhares de postagens e fotografias e cujo conteúdo pode ser acessado por qualquer um, desde que logado a ela, consiste em uma real produção de informação. Na percepção do artista, nós somos parte de uma “realidade produtiva” que poderia elaborar outra realidade. Essa crença na possibilidade de alcançar a liberdade a partir da sobreposição dessas realidades, “virtual” e “real”, não deve ser encarada como uma percepção incipiente e inocente, pois foi vivida, sobretudo, na experimentação inicial da liberdade virtual, o que, lamentavelmente, não durou muito para o artista⁶. O *blog* de Ai Weiwei ficou ativo de 2006 a 2009, até ser retirado do ar pelas autoridades chinesas. Tal “desaparição” virtual se sugeria como um recado do Estado Chinês, prevenindo o artista a respeito de uma ação que poderia se concretizar também no mundo “real”, caso ele não seguisse as “regras”. Esse vaticínio quase se converteu em realidade quando Ai Weiwei desapareceu pouco antes de sua prisão — que lhe rendeu 81 dias de cárcere e torturas — ser decretada em 2011.

O pensamento de que o mundo real pode se apropriar dessa outra realidade dita virtual, de maneira que suas construções sejam um amálgama, parece ir contra o que Anne Cauquelin propõe ao destacar “que as obras multiversais atestam esse hiato entre mundos e, mais que isso, celebram esse hiato e, junto com ele, algo como a impossibilidade de uma passagem.” (CAUQUELIN, 2011, p. 161). O que as apropriações virtuais parecem atestar é que esse mundo virtual pode não ser “outra realidade”, mas parte da “realidade em si” como um todo.

Para reforçar a crença de Ai Weiwei de que a informação atua na realidade — ou como entende Flusser (2007), “informa”, ou seja, dá forma —, cito resumidamente, como exemplo comparativo, o caso de John Titor. Titor foi um nome usado por um internauta, na virada do século XXI, para se identificar em salas de bate papo e fóruns de discussão virtuais. A história dele foi uma das primeiras a causar grande repercussão e a “viralizar” rapidamente ao redor

⁶ Do mesmo modo, essa experiência da “terra sem lei” não perdurou para os “ativistas” virtuais no início da internet, porque acarretou a prisão, exposição ou absorção de diversos *hackers* espalhados pelo mundo, que estiveram sob a mira do aparato de defesa do Estado. Também é possível compará-la com a atual experiência dos ciclistas urbanos no Brasil, que se apropriam dessas sensações, denominando-se *hackers* da cidade, cujo ativismo, por sua vez, é absorvido pela onda do capitalismo “verde”, no qual a idolatria do carro é substituída pela da bicicleta. Um exemplo pode ser visto na página do Facebook: Bicicletinha Pirata. Disponível em <<https://goo.gl/Hz2BaA>>. Acesso em 18/10/2016.

do planeta, destacando-o como um fenômeno dessa nova mídia, até então limitada, que era a internet. O fato que ressaltou sua história entre as demais foi a grande capacidade do internauta de misturar conhecimentos avançados de Física Quântica a fatos críveis sobre o presente e especulações sobre um futuro próximo, a fim de convencer a todos da veracidade de sua alegação de ser um “viajante do tempo”. Titor se torna uma singularidade que une esse mundo virtual ao real quando sua história extrapola a “realidade virtual” e passa a ser discutida no “mundo real” por pesquisadores e entusiastas, empenhados em refutá-la ou validá-la. O interessante é que o caso cria uma ponte na qual transitam ideias e possibilidades, que irrompem junto a seu “nascimento” no ano de 2000, mas não morrem com seu desaparecimento em 2001. Segundo o verbete em seu nome na Wikipédia, a própria história de Titor pode ter sido recriada a partir de diversas apropriações, que se valem de fontes como, por exemplo, o romance *Alas, Babylon* (2005), de Pat Frank. Em contrapartida, a sua história também foi alvo de apropriação em outras possibilidades, como jogos, pesquisas ou animações. Um exemplo disso é a série *Steins Gate* (2011), na qual a história de Titor é uma das bases de construção da animação e do seu protagonista⁷.

Ao comentar sobre a teoria *It From Bit* de John Archibald Wheeler, Michio Kaku destaca que “a informação está na raiz de toda existência.” (KAKU, 2008, p. 180, tradução nossa). Portanto, indico que está na informação o ponto que conecta todas essas histórias, uma vez que é através dela, da sua inserção no mundo, que a realidade é modificada. A conexão entre Ai Weiwei, Titor e *Steins Gate* está no fato de que mesmo que desapareçam, a informação que inseriram no mundo foi relevante o suficiente para recriar a realidade, a partir da sua circulação e conseqüente apropriação por outros. Diante desse fenômeno de materialização da informação virtual, as noções de verdadeiro ou falso pouco importam, pois por meio da sua apropriação e recriação por terceiros, ganham e dão forma, quer dizer, “informam” o mundo em diversas outras possibilidades de recriações. De modo análogo ao proceder de Kyōma, o herói da animação *Steins Gate*, que “pincelava” o tempo, apropriando-se dele e tornando-o “plástico”, moldável, podemos dizer que a apropriação da informação por outros, sua recriação a partir da atuação alheia, faz com que ela se torne plástica.

⁷ Na animação *Steins Gate* (2011), o personagem principal, Okabe Rintarō ou Hōōin Kyōma, busca o mesmo equipamento que John Titor, um computador IBM 5100, que o possibilitaria decodificar as informações necessárias e enviá-las ao passado, de maneira que a memória do aventureiro poderia “saltar” entre as linhas do tempo e ele, de posse dessas lembranças, poderia modificar os acontecimentos que levaram à morte dos seus amigos e à terceira grande guerra. Para assistir à série, favor procurar no portal Super Animes pelo título “Steins Gate”. Disponível em: <<https://goo.gl/AqBZbQ>>. Acesso em 18/10/2016.

Outro exemplo dessa apropriação da informação pode ser notado na abertura de *X-Men: Apocalypse*, de Bryan Singer (2016), na qual é apresentado um “túnel do tempo” que conecta, em “linha”, diversos acontecimentos da história da humanidade. Logo no início do filme, o deslocamento pelo túnel nos faz pousar o olhar no período renascentista, por meio de uma desaceleração no deslocamento ou, pelo menos, em sua percepção. A “câmera”, ou melhor, a animação em 3D, foca sobre a parede do túnel, diretamente na imagem escolhida para representar esse período histórico: a *Monalisa!*



FIGURA 7 – SYNGER. *X-Men: Apocalypse*. 2016. Frame aos 20 segundos da abertura.
Fotografia: *Print screen* meu
Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/GPqkbK>>. Acesso em 18/10/2016

No Filme *Assim É, Se lhe Parece* (2011), Nelson Leirner dá a seguinte resposta a uma pergunta sobre a *Monalisa* já possuir uma identidade: “Sim! Mas é uma identidade já consumida, realmente consumida, aí sim, você pode apropriar, ela não tem identidade própria! Ela é um objeto já de consumo.” Todo um período histórico resumido em uma imagem, em uma “identidade já consumida”, prontamente reconhecida e apropriada durante a abertura de *X-Men: Apocalypse*, na qual essa desaceleração somente acontece mais uma única vez, quando da morte e renascimento do Cristo, cuja ressurreição está representada na imagem das velas, da iluminação, talvez. Esta, contudo, não é uma alusão nada clara, e nem de perto tão forte quanto a *Gioconda*, escolhida como o pedaço de informação que resume todo um momento histórico, sobre o qual fixam-se os olhos para contemplar o nascimento da arte, da iluminação que esse conhecimento traz para a humanidade, quiçá um vislumbre do surgimento do cinema. Se entendermos esse deslocamento como uma “linha evolutiva”, como Clement Greenberg propunha no seu artigo: *A Crise da Pintura de Cavalete* (2013), na qual uma descoberta vem depois da outra e em consequência direta da anterior, o cinema seria um desenvolvimento derivado da arte renascentista e um herdeiro direto do pensamento do grande mestre Leonardo da Vinci. Ao público é dada a possibilidade de ser um colecionador do conhecimento, de apropriar-se dele a partir do consumo de informações e, principalmente, de imagens nessas narrativas construídas de maneira fictícia, mas que corroboram com essa ideia de documento histórico através do convencimento das massas, ao ser mergulhada em uma enxurrada de dados que apoiam essa construção. Em consonância com isso, Nelson Leirner nos fala no Filme *Assim É, Se lhe Parece* (2011): “Perceberam que, consumindo, eles desmitificavam o artista, o que desmitifica? Consumo.” Consumir para desmistificar, apropriar-se para herdar, para compartilhar e iluminar nossa árvore genealógica do conhecimento a partir de seus pares, ao mesmo tempo em que o consumo planifica, nivela tudo, resume tudo ao valor e apaga as identidades. É como se reforçassem o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin (2013), no qual a “aura”, a identidade, se desmitificaria se apagaria nessa apropriação pelo consumo, nessa reprodução sem limites. Uma vez que a multiplicação mecânica torna irrelevante as diferenças entre o “original” e as “cópias”, até o ponto de nos questionarmos se realmente essa origem pode ser encontrada, ela apaga também a presença do toque manual do produtor sobre as peças. Ao nivelar o fazer e torná-lo reproduzível ao nível de um produto, essa “energia” impregnada na matéria, pelo tato humano, se perde nessa enorme escala industrial e passa a ser validada pelo consumo. Vale o preço que se paga. O valor do “mito”, que pairava sobre as coisas, foi substituído por uma suposta abstração “racional” quando da sua monetização. A apropriação pelo consumo faz

com que, por exemplo, possamos nos sentir tão donos de uma *Coca-Cola*, quanto o “dono” da *Coca-Cola*, já que não há diferença entre o líquido que ele bebe e o que nós bebemos. É notável que esse “nivelamento” contribuiu para que a cultura popular alcançasse os nichos antes pertencentes aos eleitos da cultura erudita, através da absorção dos seus métodos e produtos por diversos dos movimentos artísticos contemporâneos, ponto verificável, inclusive, pelas escolhas dos artistas aqui referenciados.

A prisão de Ai Weiwei em 2011 foi um momento extremamente relevante na carreira do artista, e se relaciona a outro momento crucial: seu incentivo para colaboração e apuração dos nomes das crianças mortas no terremoto de Sichuan, em 2008. Suas atividades como “incitador da subversão” entre seus compatriotas foram utilizadas pelas autoridades chinesas como justificativa para dificultar as investigações cidadãs e o acesso de voluntários às evidências. Levavam a crer que queriam esconder faltas graves. As fatalidades foram ampliadas, nos locais nos quais foram empregadas as chamadas construções “*tofu*”, nomenclatura utilizada em referência à baixa qualidade do cimento usado nessas edificações, que se esfarela facilmente, como o queijo do qual herda o nome.⁸ Em consequência dessa fragilidade estrutural, tais construções aceleradas não possuíam grande resistência a terremotos, ainda que muitas delas sediassem escolas na região. Após um ano de intensa coleta de informações, Ai Weiwei e os voluntários divulgaram, no *blog* de Ai Weiwei, uma lista com o nome e o aniversário de 5.212 crianças que morreram no terremoto, vitimadas pela má administração do governo chinês. Em conformidade com essa ação, no documentário *Never Sorry* (2013), que trata da sua atuação artística e engajamento político, Ai Weiwei esclarece que: “Os blogues são grandes invenções de nosso tempo porque nos proporcionam a chance de formular opiniões”. Após a postagem da lista de vítimas infantis, as autoridades chinesas fecharam seu *blog*, mas podemos aproximar esse contexto de outra fala do documentário citado: “eu creio que existem várias e várias formas de protestar, protestar é uma forma de deixar as pessoas saberem...” No mesmo ano em que seu *blog* foi encerrado pelas autoridades chinesas, isto é, 2009, o artista apresenta a instalação *Remembering*.

8 Construção “Tofu” é o apelido dado pelos chineses para as construções nas quais é utilizado um cimento de baixa qualidade e que se esfarela facilmente, para aliviar os custos do governo e empreiteiras. O termo se espalhou em 2008, junto com as notícias sobre o terremoto de Sichuan e faz alusão ao Tofu, um típico queijo asiático feito de leite de soja e que se parte facilmente. Para ver mais sobre a nomenclatura, buscar em: Nexo Jornal. Disponível em: <<https://goo.gl/3UyuW3>>. Acesso em 18/10/2016. Correio do Brasil. Disponível em: <<https://goo.gl/hKryj8>>. Acesso em: 18/10/2016. E AMBROZY; WEIWEI, 2013. p. 237.

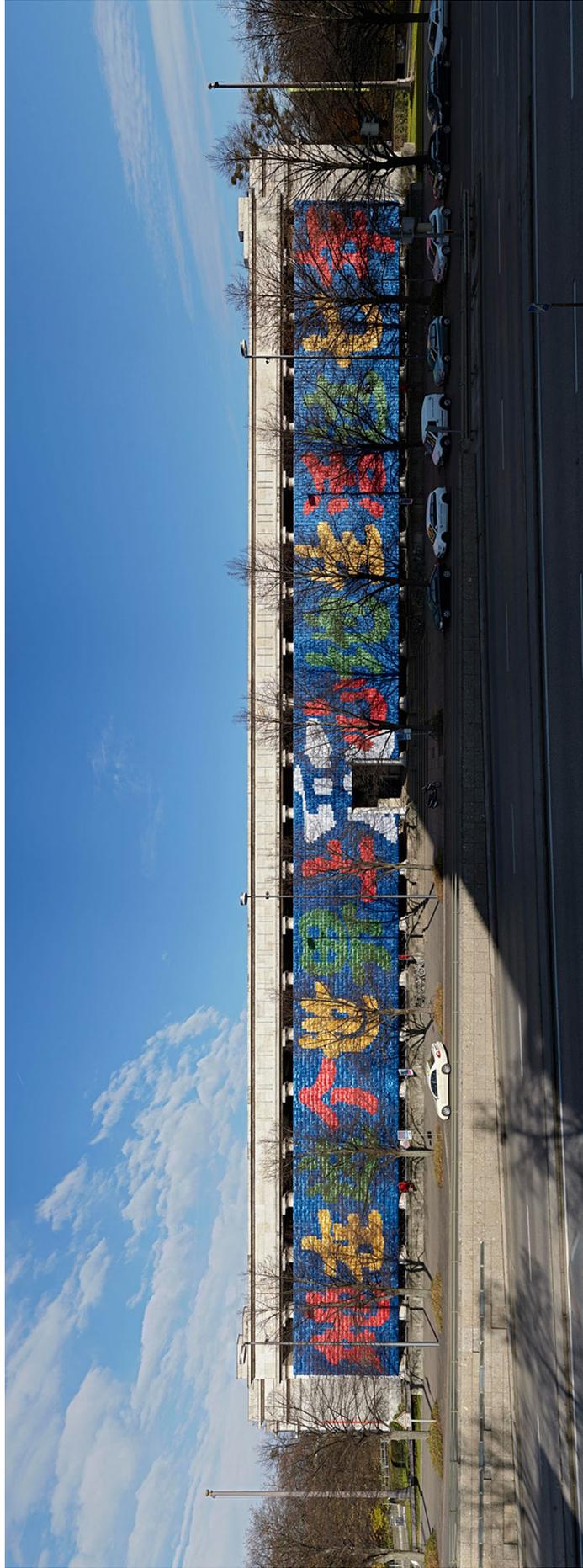


FIGURA 8 - WEIWEI. *Remembering*. 2009. Instalação de 9000 mochilas na fachada da Haus der Kunst, Alemanha.

Foto: Lawrence Weiner; Courtesy of Haus der Kunst © Ai Weiwei.

Fonte: Disponível em <<https://goo.gl/3ZhtXi>>. Acesso em 18/10/2016.

A instalação se apropriava da imagem da enorme quantidade de mochilas dos estudantes espalhadas em meio aos escombros que ficou gravada na memória dos chineses, envolvendo-os nesse cotidiano de luto, para formar a mensagem ideogramática, traduzida na seguinte frase: “Ela viveu feliz nessa Terra por 7 anos”. A pungente frase foi retirada de uma das cartas dos familiares de uma das vítimas, como uma maneira de não deixar esquecer, de fazer com que a memória continue, se recrie e se amplie a partir da voz de outros, pois como Ai Weiwei diz em *Never Sorry*: “O conteúdo é vivo e criou um jeito de encontrar novos modos de comunicação e se espalhar.” Se não é possível se comunicar de uma maneira, a informação circulará de outra, por outras formas, por outros meios, outras fontes, se recriará, pois seu compromisso é circular, seu compromisso é transparecer! A principal exigência do governo chinês para conceder a liberdade condicional de Ai Weiwei, quando da sua prisão em 2011, foi que ele não publicasse nada na “rede” durante um ano, nem que comentasse sobre sua prisão. A moeda de troca pela liberdade, nas sociedades autoritárias, é o silêncio.

Nesse sentido, o artista não se “cala” e segue exatamente os preceitos de Andy Warhol, que ele admira. Como Anne Cauquelin destaca sobre as estratégias da *Pop Arte* apropriadas da rede de comunicação: “é preciso cobrir as paredes, repetir incessantemente, saturar.” (CAUQUELIN, 2005, p. 113). Ai Weiwei vai saturar a rede, enchê-la de informação. Mas diferentemente do artista norte-americano, que se utilizou de apropriações do conteúdo de jornais para compor a série *Morte e Desastre* (1962-1964)⁹, Ai Weiwei tematiza o luto, faz circular a tragédia, concede nome aos mortos. De modo divergente de Warhol, que se apropria do sensacionalismo dos jornais como um trampolim para fazer circular sua arte, Weiwei utiliza-se das regras da comunicação para veicular e associar seu nome como uma marca, conectando-o com uma matéria tão ampla quanto a morte; o artista chinês vai se associar à tragédia para lhe dar nomes, nomes estes que estavam ocultos. Conforme define Michio Kaku, percebemos a “morte como a suspensão definitiva de todo o processamento de informação.” (KAKU, 2008, p. 315, tradução nossa) Portanto, é preciso lutar contra essa morte definitiva que é o esquecimento. Ai Weiwei empresta a sua marca, a sua alcunha, para que os nomes dos mortos circulem sobre ela, se manifestem. Ergue esse trabalho como um monumento, para informar a outros sobre essas existências, para compartilhar a informação, o

9 A série *Morte e Desastre* (1962-1964) do artista norte-americano Andy Warhol, se apropriava e reproduzia, sobretudo, chocantes manchetes de jornais diretamente conectadas ao tema que intitula sua proposta. O fascínio e a obsessão que o tópico exerce é uma das formas que o artista explora ao se associar a mais “Pop” de todas as nossas certezas, a de que no fim todos morreremos. Ao assinar seu nome junto da morte, mescla-o a algo amplamente compreendido, uma vez que a morte está em todo lugar, ao se conectar a ela passa a circular junto a seu peso. Para mais sobre a série ver: *Andy Warhol: death and disaster* (2015). Ou *Andy Warhol: death and disaster*. Disponível em: <<https://goo.gl/LZTrpU>>. Acesso em 18/10/2016.

seu processamento, de modo a dividir o sofrimento dessa responsabilidade de ser um depositário da memória de suas existências, para que não paremos de lembrar, não deixemos morrer. E assim Weiwei visa o mesmo que o escritor britânico Samuel Butler já vaticinava, dar testemunho de “onde os mortos se reencontram: nos lábios dos vivos.” (BUTLER *apud* BACHELARD, 2010, p. 15). Como portador da morte, das memórias dos que se foram, ele encarna o papel de lutar contra Meng Po, a deusa do esquecimento, de nos impedir também de tomar seu “chá do esquecimento”, porque ainda não é nossa hora de esquecer e reencarnar. Envolto em luto, deixa que a morte se aproprie de si para exumar os mortos do governo.

1.1.7 – Reprodução sem limites

Ao observarmos as práticas de artistas como Ai Weiwei e Nelson Leirner, notamos que essa reprodução sem limites do conhecimento é algo que está enraizado na construção da nossa sociedade. Podemos perceber, como o historiador norte-americano Douglas Crimp elucida, a “apropriação, pastiche, citação — esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos da nossa cultura, dos produtos mais cinicamente calculados da indústria [...] às atividades mais comprometidas” (CRIMP, 2005, p. 115). Diante disso, notamos que a introdução da proposta dos direitos autorais, no século XIX, amparada no conceito de propriedade intelectual, surge com a intenção de se contrapor a esse apagamento das identidades que o consumo lastreia. Além disso, atende ao ímpeto de reforçar a genealogia, destacando as origens e conexões de ideias, ainda que, muitas vezes, tais fontes sejam plenamente reconhecíveis na circulação da informação. O grande problema da má utilização desse conceito, principalmente na arte, se encontra na fortificação da reificação do conhecimento. Isso ocorre pela necessidade de carimbos, atestados e certificados de validade, ou seja, da sua transformação em apenas mais um produto de consumo do sistema para somar em quantidade.

A reificação do pensamento, a partir da apropriação de ideias, de seus modos de circulação, ao amarrá-las como uma propriedade intelectual, pode fazer com que percam sua capacidade de ser um instrumento de comunicação. Com a criação de barreiras para a circulação do pensamento, pode-se impedi-lo de nutrir outras ideias, além de contribuir para sua “planificação”, para seu achatamento, através da massificação e do controle de circulação da informação. Com isso, temos a perda da possibilidade de gerar misturas no trânsito dinâmico por entre as diversas camadas de informação trocadas ou expostas. Frequentemente, cria-se uma barreira ao conhecimento, induzida pelo excesso de veiculação de uma mesma

informação de “interesse”, na qual o mercado aposta. Ao disseminar um conceito e buscar validá-lo com sua repetição extrema, a redundância dessa identidade plenamente reconhecível torna essa suposta “verdade original” e simplificada, invisível e desinteressante. Desse modo, causa uma espécie de apagamento, de cegueira, que faz com que fiquemos, sobretudo, insensíveis em relação a outros processos de ressignificação que não lidam com verdades plenas, mas sim com informações dinâmicas. Esses processos de reconstrução da informação são historicamente conhecidos e utilizados, na arte, desde a Antiguidade, como nos lembra a citação do historiador austríaco Ernst Gombrich, que nos faz perceber que a apropriação é uma prática artística milenar:

A nossa noção moderna de que um artista deve ser “original” não era compartilhada em absoluto pela maioria das pessoas do passado. Um mestre egípcio, chinês ou bizantino teria ficado profundamente perplexo com tal exigência [...]. E assim como dois músicos igualmente grandes podem interpretar a mesma peça de modos muito diferentes, também dois grandes mestres medievais podiam criar obras de arte muito diferentes sobre o mesmo tema e até sobre o mesmo modelo antigo. (GOMBRICH, 1999, p. 163).

Diante desse trecho, não podemos dizer que era negada, mas sim que não era cultuada a ideia do artista a serviço de uma originalidade, visto que copiavam e recriavam temas e modelos antigos, utilizando a História como matéria. Não se pode dizer que esses artistas eram meros plagiadores, uma vez que suas criações reforçam a ideia de um conhecimento que se recria em si. Ao percebermos o erro em conceber tais absorções do conhecimento como plágio, abrimos espaço para pensá-las a partir do conceito de apropriação, que contempla melhor essas práticas de recriação. Além de destacar essa metodologia como algo milenar que integra nossa cultura, a ideia de apropriação faz com que preservemos o conhecimento, contra o apagamento do rolo compressor histórico. Ao negar a proposta de eterna renovação da era moderna, conectando a novidade ao seu passado, essas práticas e conceitos demonstram que o original tem origem.

Outra fonte de reflexão sobre a questão pode ser encontrada nos escritos do poeta argentino Jorge Luis Borges, autor que aponta para o fato de “que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES, 1989, p. 130). O escritor é um artista que inscreve seu pensamento no mundo, aquele que torna plástica a informação através do tempo. De modo análogo, percebemos que as produções de Ai Weiwei e Nelson Leirner podem ser associadas a partir de

uma mesma chave de interpretação: o tempo. Na leitura de suas propostas como processos, quer tratemos das reproduções fotográficas, quer do colecionismo, da apropriação histórica, é do tempo, da união dos tempos, do tempo como um todo de que eles estão falando: ambos são artistas do tempo. Entendida como processo, a apropriação, recurso inerente às propostas dos artistas, pode ser lida como uma técnica do tempo, uma vez que recruta outras temporalidades, outras histórias. Por aproximação, podemos dizer que a recriação é uma técnica que diz respeito ao tempo, um modo de recrutar o tempo como a apropriação; apropriar-se é recriar, construir de novo em outro tempo, em outro lugar, reconstruir a partir desse outro tempo e lugar. Talvez sejam duais: apropriação-recriação, como o espaço-tempo.

1.1.8 – Apropriações de si e de outros

Essa percepção das “grades” da arte faz com que os artistas mantenham uma atitude iconoclasta e irônica de apropriação histórica, inclusive sobre si mesmos, de maneira que os criadores têm na apropriação uma técnica muito próxima ao seu colecionismo. Ai Weiwei e Nelson Leirner podem ser vistos, de distintas maneiras, como acumuladores. O primeiro é mais um colecionador histórico, de mobiliário e relíquias, que atuou durante muito tempo como um antiquário. Já o segundo é um colecionador de “feiras”, das produções da cultura *Pop*, das populares bugigangas, fotos, brinquedos, livros, etc. Essa acumulação presente em suas coleções, fruto desse flunar histórico, compreende a ideia de que cada objeto carrega seu contexto, desponta como material criativo em suas propostas. Tal processo acaba por conduzir os artistas à prática de uma intratextualidade, percebida nessa apropriação de si mesmos, a partir de autorretratos, retratos e a recriação dos próprios trabalhos, como, por exemplo, na escultura *Standing Figure* (2016), de Ai Weiwei, e na instalação *Era Uma Vez* (2004), de Nelson Leirner.



FIGURA 9 – WEIWEI. *Standing Figure*, 2016. Mármore, 188 x 80 x 58 cm.

Fotografia: Paris Tavitian © *Museum of Cycladic Art*

Fonte: Disponível em <<https://goo.gl/6W4WUc>>. Acesso em: 18/10/2016.

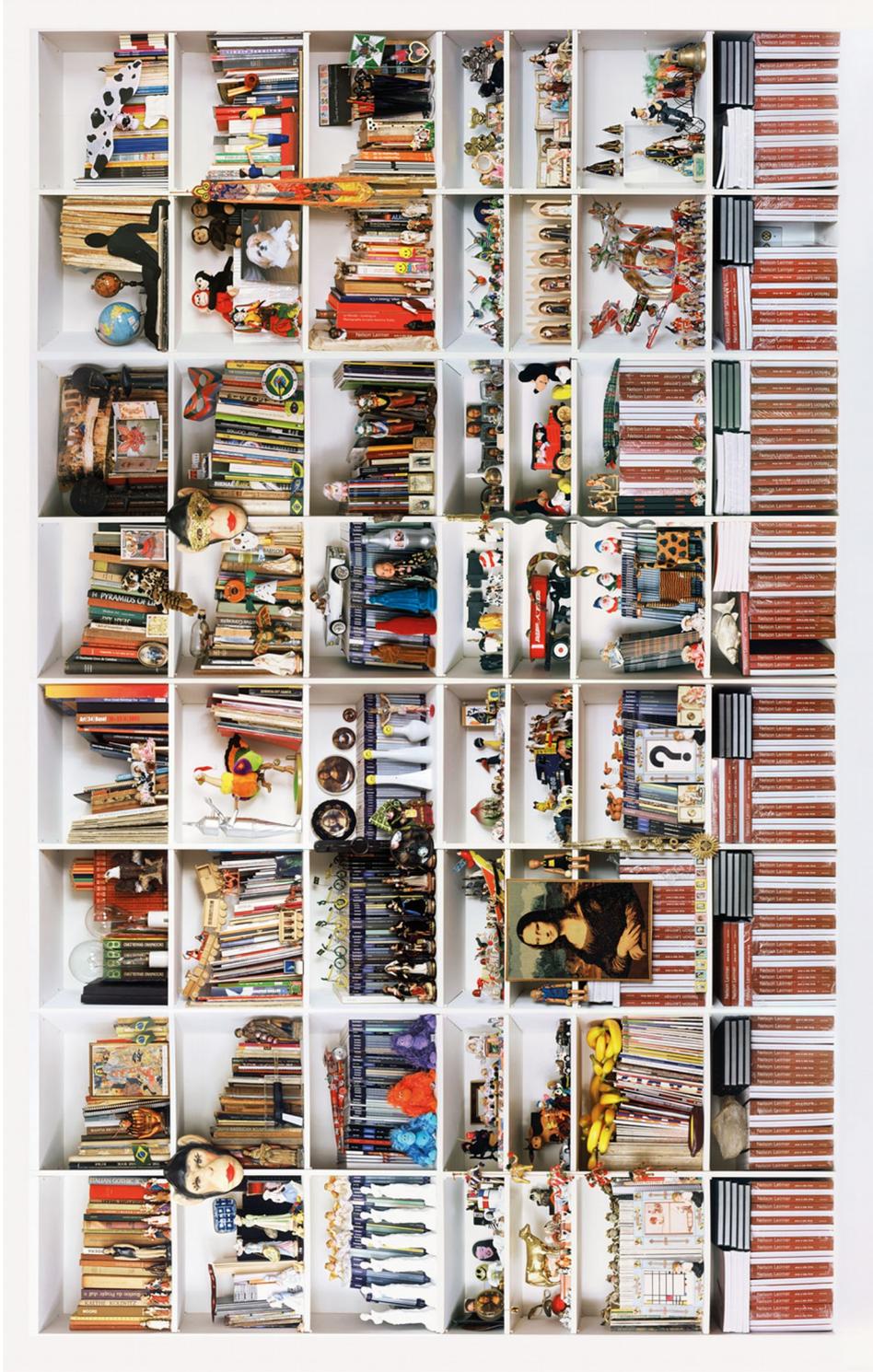


FIGURA 10 - LEIRNER. *Era Uma Vez*, 2004. Instalação de livros, objetos e fotografias, 480 x 210 cm
 Fotografia: Realizada a pedido de Nelson Leirner para circular como um trabalho fotográfico.

Fonte: VERGARA; FARIAS. *Nelson Leirner: por que museu?*, 2006.

Observando a fotografia de Paris Tavitian © *Museum of Cycladic Art*, que retrata *Standing Figure*, obra de Ai Weiwei, podemos perceber que o artista não se fecha somente em apropriações históricas chinesas, mas também se apropria da História da Arte ocidental; para ser mais preciso, da imagem da arte grega. Em uma proposta construída a partir das premissas do *Site Specificity*, a obra parte de uma pesquisa na qual o trabalho do próprio artista é reunido e mesclado com o local de exposição. Algo que é presentificado até mesmo no *copyright* da imagem, junto ao nome do fotógrafo, no qual podemos ler, no próprio nome da instituição, as origens das apropriações estéticas que deram forma à obra — © *Museum of Cycladic Art* — ou, ainda, no mármore e no “estilo” formal que a peça retoma. O artista reivindica essa memória histórica grega por meio da utilização de elementos da arte cicládica e os cola a diversos tempos em uma escultura, que é montada a partir dessa “colagem” ou mescla de elementos do passado histórico greco-chinês. Para tanto, fixa a peça em seu passado artístico, assim como o passado da própria arte chinesa, seja no vaso de mármore que retoma o vaso chinês, seja na ação que retoma a sua ação, ou mesmo na memória da fotografia da escultura, que lembra a fotografia de uma de suas ações. A criação embaralha nossa noção de percepção do tempo como algo estático e morto, algo que já passou, ao dar-lhe uma nova possibilidade de existência. Esse embaralhar dos tempos contribui para uma despersonalização do eu, uma vez que parte da apropriação da própria obra e da sua fusão com outras, o que atesta que a personalidade artística se constitui como algo moldável e fluído, questionando a própria fixação na ideia de permanência no tempo, dos objetos, dos personagens históricos e suas leituras, fazendo de si mesmo matéria para a criação.

Da mesma maneira, a fotografia da obra *Era Uma Vez*, de Nelson Leirner, cuja a “autoria” é considerada do próprio artista, que se apropria do clique realizado a seu pedido pelo fotógrafo, pode ser aproximada dessa noção de apropriação histórica. Sobrevém o título da obra, que remete à costumeira frase de introdução das narrativas dos contos de fadas tradicionais, além do fato de que, na imagem retratada, percebemos o arranjo dessas histórias em uma estante de “livros”, objetos feitos para colecionar histórias cujas conexões podem se dar em um universo de possibilidades. É interessante perceber que ao olharmos para a esquerda, observando a fotografia de frente, existe uma *Monalisa*, levemente deslocada da cruz central formada no entrecruzamento das ripas da estante, que nos sugere uma apropriação da clássica proporção áurea tão utilizada por Leonardo da Vinci. Deslocada desse vértice, está a representação clássica do mestre Leonardo, um *punctum*, ou na própria descrição do crítico francês Roland Barthes: essa “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me

punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2015, p. 29). É esse “acaso”! Esse algo que não escapa aos nossos olhos, que nos leva direto para o futuro, na série de *Monalisas* que Nelson Leirner fragmenta em 2012. Esse *frame* de 2004 que retorna em 2012 é comparável à definição de Bourriaud, quando diz que o *frame* “é ao mesmo tempo um marcador — um índice que aponta para o que deve ser olhado — e um limite que impede o objeto enquadrado de cair na instabilidade e na abstração”. (BOURRIAUD, 2009, p. 159, tradução nossa).

Temos, portanto, um *frame* de si mesmo, um recorte na forma de uma imagem, um elemento que se repete, uma figura de um vaso que cai, ou a imagem da *Monalisa*. Uma apropriação de si, do outro, de espaços e tempos distantes, mas, ainda assim, reconhecíveis por meio de inúmeras repetições de imagens e objetos da História da Arte, ou de estratégias como as da *Pop Arte*. O gesto de se apropriar das imagens que nos cercam, das referências visuais presentes no cotidiano é uma recuperação da técnica não só de Andy Warhol, mas de tantos outros artistas que percebiam na vida rotineira uma ferramenta para retirar a arte dessa espécie de bolha conceitual criada pelos discursos de pureza modernos e do seu isolamento nas grandes instituições. O intuito era de aproximá-la do pensamento e da cultura do público, daquilo que é popular, que está na rua, demonstrando que meios e formas considerados indignos em um determinado momento passam a ocupar os grandes espaços de arte em outros, encerrando um potencial infinito por meio da miscigenação dos gostos, sejam eles da cultura popular, sejam da cultura dita de elite. Mas ao mesmo tempo em que enquadra, destaca e limita, o gesto também recorta e emoldura, dentro desse novo contexto, um universo cultural, que na verdade, não cabe dentro de uma moldura.

1.1.9 – O *selfie*

Outra prática contemporânea com a qual podemos conectar essa apropriação de si mesmo, essa autoapropriação praticada por Nelson Leirner e Ai Weiwei, seria a do *selfie*. A palavra que advém do inglês *self* (eu), que é o prefixo de *selfportrait* (autorretrato) e que pelo acréscimo do sufixo *ie*, pode ser entendida como “eu mesmo” ou “euzinho”, pode ser apontada como uma apropriação das metodologias do autorretrato e, por consequência, das diversas questões que trazem consigo desde a criação da fotografia. O historiador francês Pascal Bonafoux se questiona sobre essas práticas: “o retrato nos acosta: quem sou eu? Conheça a si mesmo! Seria o retrato do pintor por si mesmo a resposta a essa questão e essa afirmação?” (BONAFoux, 1985, p. 6, tradução nossa). Percebemos exemplos dessa auto-

arguição na possibilidade de convocar a si mesmo, apropriada do autorretrato, com a de convocar o outro, do retrato, sugerindo que a diferença entre ambas é comparável à diferença entre o eu e o outro. No autorretrato, convoca-se a “si”, convida-se a “si”, emolduramos “nós mesmos”; já no retrato, convida-se o outro, encaramos o outro. Mas, para não nos alongarmos, neste momento, em uma questão demasiadamente profunda, limitamo-nos a observar que é a partir desse sentido que Nelson Leirner convoca mais a si em suas autoapropriações elaboradas a partir de trabalhos de outros. Por outro lado, Ai Weiwei convoca a si mesmo, diretamente, por meio de *selfies* publicados na rede, por exemplo. Ambos fazem uso das redes disponíveis, sejam artísticas, virtuais, históricas ou outras, para articularem e propagarem suas mensagens. Embora o *selfie* seja uma prática já emblemática do início do século XXI, com seu *boom* em 2013, a partir da ampliação do alcance das redes sociais e do universo virtual, seu exercício constante faz com que essa articulação através dessas teias de informação seja percebida de maneira muito mais rápida e evidente. O filósofo húngaro Peter Pál Pelbart discorre acerca desse pensamento sobre a rede a partir da construção do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997), mediante a ótica da ferramenta teórica do rizoma, elaborada pelos pesquisadores franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari:

Seus platôs de intensidade, e não capítulos, podem ser lidos independentemente uns dos outros, mas formam uma rede, um rizoma. Num rizoma entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro, não há um centro, nem uma unidade presumida — em suma, o rizoma é uma multiplicidade (como se vê, todas essas características prenunciavam a geografia imaterial da Internet, para cuja assimilação filosófica parecíamos tão pouco preparados). (PELBART, 1997, p. 3).

A possibilidade de perceber a construção sobre camadas como platôs que se articulam em rede nos permite constatar que outras teias, além da internet, se articulam e se conectam. Os artistas agenciam outras tramas de informação que se unem através da cadeia da arte, trazendo e interligando informações que vazam de inúmeras camadas, apropriando-se delas e colando-as não para achatá-las, mas para ampliar seu alcance. Portanto, essa distância que parece separar as práticas em rede de Nelson Leirner e Ai Weiwei, quando olhada sob a luz do conceito do rizoma, é mera aparência, pois ambos concatenam suas propostas em/e na rede, articulando e agenciando colaborações entre suas diversas camadas.

Anne Cauquelin, por sua vez, apresenta a perspectiva do *selfie* sob a visão dos jogos digitais e não apenas do fenômeno fotográfico em rede:

Seja como for, pensar a partir do “self” significa atribuir ao jogador três posições possíveis: ou ele constrói seu avatar como a um duplo [...]; ou ele constrói um avatar que é em tudo seu oposto -[...]; ou o “self” constrói um avatar diferente de si próprio, como um personagem de um romance, quase autônomo [...]. Em todos os casos, o “self” dirige essas representações, manipula-as como marionetes. (CAUQUELIN, 2011, p. 214).

As categorias apontadas pela pesquisadora nos fornecem a possibilidade de olhar para esse outro, de considerar esse avatar como uma construção a partir de uma intenção, como um personagem. Deslocando essa percepção para a da fotografia, como imagem, pensarmos e engajarmos a nós mesmos nos faz trabalhar com um avatar, com um personagem criado para um fim que visa e se endereça ao outro, ainda que esse outro sejamos nós. Há de se observar que esse “nós” é achatado, recortado da realidade, de modo que somente lhe resta ser outro, pois a nossa realidade não condiz mais com a dessa imagem bidimensional. Nesse sentido, Ai Weiwei e Nelson Leirner achatam a si próprios para caberem em outra realidade, uma vez que quando insuflam seus trabalhos, esculpindo-os como objetos que adentram nossa realidade em três dimensões, ainda se distanciam de nós por serem personagens, representações, sempre ocupando o lugar do outro, de um *self* que já não é mais o eu.

Sobre o problema do autorretrato, o historiador holandês Ernst Van de Wetering faz uma pergunta bem interessante ao analisar as obras de Rembrandt: “Se um autorretrato é autêntico por definição, a questão que chega é como designar os ‘autorretratos’ não autênticos; afinal eles não são, estritamente, autorretratos.” (WETERING, 2005, p. 89, tradução nossa). O questionamento do autor parece bastante provocativo, pois contesta a autenticidade de algo que já se afirma ser seu, de algo que atesta a si mesmo como o autorretrato. Contudo, ele nos lembra que muitos dos trabalhos de Rembrandt foram feitos no estúdio do pintor holandês; conseqüentemente, muitos dos seus autorretratos também foram “copiados”, reproduzidos por seus assistentes e pupilos sob a supervisão do próprio artista. Essa mistura na percepção do autorretrato como cópia ou como retrato também foi levantada no subcapítulo 1.1.2 com a apresentação do trabalho *Derrubando um Vaso da Dinastia Han* de Ai Weiwei, e reaparece no subcapítulo 1.1.8, quando o artista se apropria desse trabalho para a proposta *Stading Figure*. Assim como Rembrandt, Ai Weiwei trabalha com diversos assistentes e aprendizes em seu estúdio e, por conseguinte, muitos dos trabalhos são feitos colaborativamente ou por auxiliares que seguem seus projetos. Em outras palavras, as obras nem sempre são executadas diretamente pelas mãos do artista, embora sejam assumidas como criações de sua autoria. Paralelamente, ambos os artistas detêm a postura de encarar a construção de trabalhos de maneira coletiva, bem como consideram que o fato de as criações

não serem executadas diretamente por eles não atesta nada de negativo que possa depor contra a própria originalidade. No entanto, mais do que se ater sobre a questão de assumirem os trabalhos como seus, o ponto nodal é que percebemos essas reproduções de si, como os próprios autores, como *selfies*, mesmo que feitos por outros. As questões que os trabalhos implicam, nessa discussão da representação de si mesmo, não se anulam. Nesse sentido, mesmo que estejamos diante de uma cópia, assumida ou não, supervisionada ou não, ela espelha as intenções dessa origem, que atesta e remete a ela, espelhando suas ideias. Por outro lado, ela induz igualmente a um questionamento em torno de nossa própria percepção do original e dessa nossa apropriação de nós mesmos, como um eu autônomo em relação aos outros. Essa descrição sobre os procedimentos de confecção e reprodução dos retratos em estúdios sugere que até esse olhar sobre si mesmo possa ser fruto de uma construção coletiva.

1.1.10 – Borrando os limites

No seminal ensaio “Apropriando-se da Apropriação” (2005), Douglas Crimp destaca dois modos de apropriação que aparecem constantemente na produção artística, a saber: a apropriação do estilo e a apropriação do material. Sobre esse ponto a curadora norte-americana Johana Burton destaca que Crimp “estava atento em estabelecer e então contrastar dois tipos de estratégias de apropriação: uma apropriação modernista do estilo e uma apropriação pós-modernista do material” (BURTON, 2009, p. 205, tradução nossa). Embora ambos apontem tais estratégias como escolhas diversas — realizadas por artistas de tempos e propostas diferentes, sejam modernos ou contemporâneos —, ao atuarem sobre a questão da apropriação, os trabalhos de Nelson Leirner e Ai Weiwei não parecem facilitar essa distinção, mesclando as duas formas em diversas de suas obras. Podemos perceber essa dificuldade tanto na série *Monalisa*, quanto no tríptico *Derrubando um Vaso da Dinastia Han*.

Na proposta de Nelson Leirner, vislumbramos diversos estratos que nos lembram os trabalhos em camadas pictóricas ou fotográficas, principalmente pensando na fotografia digital. Se iniciarmos o enfoque por uma vertente direcionada ao trabalho de Duchamp, no qual há a representação de uma ausência, notamos que ambos falam de uma presença que não está ali, de uma representação da representação. A esse respeito o historiador alemão Sven Lütticken constata que na “apropriação de imagens industriais *kitsch* como [...] o postal da *Monalisa* de *L.H.O.O.Q.* (1919). Neste o elemento negado e representado já é uma representação, já é uma negação da presença.” (LÜTTICKEN, 2009, p. 224, tradução e grifo nosso).

A seguir, nesse trabalho de escavar e inquirir, passamos ao nível do estilo e do material, detendo-nos na apresentação dessas imagens sobre as quais desconhecemos se foram apropriadas fotograficamente de pôsteres, ou se são os próprios pôsteres retrabalhados. Diante delas, o que sabemos é aquilo que podemos reconhecer através de suas fotografias: compreendemos que são imagens geradas a partir do retrabalho sobre a *Monalisa*. Assim, a pintura, o “original”, vem emergir por debaixo de todas essas camadas, com toda a sua carga de sentidos, sendo reconhecida mesmo sob os diversos disfarces que o artista lhe sobrepõe. Essa apropriação do material, o pôster, e do estilo, a pintura, a partir dessa imagem inicial, se torna chapada pela fotografia, que facilita sua apropriação bidimensional. Já a posterior apropriação fotográfica e circulação dessas imagens em um catálogo, no qual as conhecemos — caso não tenhamos feito antes, na exposição das mesmas, conhecendo-as em “primeira pessoa” —, nos apresenta essas camadas misturadas. As diversas *Monalisas* carregam em si esse índice do “original”, deliberadamente não soterrado pelas das camadas que se deixam transparecer. Conservam, portanto, toda essa carga de informação que faz com que suas cópias ainda remetam à obra original e que a análise delas não possa partir apenas desse outro trabalho de reprodução fotográfica, não mais plástico, no sentido de moldar a tinta no quadro, porque diz respeito a outra ordem da visualidade que captura a memória histórica “enquadrada”.

O trabalho de Ai Weiwei, por sua vez, torna bastante evidente a apropriação do estilo, cujo substrato é a arte cicládica, assim como do material, com a utilização do mármore. Diante disso o que se analisa é a fotografia como repercussão da ação: uma fotografia de uma escultura que é uma recriação de uma fotografia de uma ação. A imagem industrial apropriada é a do próprio artista, transformado em uma versão *kitsch* de si mesmo, que circula sob diversas formas e materiais. Se a fotografia não rouba a alma, pelo menos a chapa ao emoldurá-la em uma imagem ou insuflá-la de volta à pedra. Manter a memória viva em nós, recriando-a, talvez seja uma maneira de capturar a alma, de carregar a responsabilidade de sua herança, a partir de sua recriação em uma memória visual, plástica ou física, de uma ação que é quase cíclica, que retorna sobre si mesma, em uma espécie de espiral que recruta diversos tempos e lugares. A partir do exposto, recorto e colo, sobre as minhas palavras, as do fotógrafo finlandês Jorma Puranen a respeito dessa “preocupação com uma distância temporal e espacial”, na qual “o presente é justaposto” a um acontecimento anterior na “tentativa de um diálogo entre o passado e o presente; entre duas paisagens e momentos históricos” (PURANEN, 2009, p. 135, tradução nossa). Esses diversos saberes que se conectam nesse vórtice, através dessa justaposição de tempos e lugares que a fotografia viabiliza, demandam

um espectador ativo. Não se crê mais nesse observador dócil que precisa ser guiado pelos detentores do conhecimento, mas sim naquele capaz de articular a informação, de torná-la plástica, mediante o aprendizado dessa rede de conexões, da montagem e desmontagem desse quebra-cabeças oferecido em uma proposta artística. A sofisticação dessas apropriações deixa claro que essa estratégia consiste em um dos veios principais de comunicação da arte contemporânea. Também evidencia que os artistas estão menos preocupados em contrastar essas estratégias do que em mesclar, chapar essas camadas em uma proposta que recruta uma leitura desse amálgama.

1.2 – Apropriação

1.2.1 – Cena

Ao ir além de se perguntar sobre os pioneiros no emprego do método de apropriação na arte, o historiador norte-americano John C. Welchman nos lembra que a “cultura” da apropriação não é uma exclusividade da arte contemporânea, nem mesmo nasce com alguns dos seus artistas precursores na primeira metade do século XX, como Duchamp, René Magritte, Marcel Broodthaers, os dadaístas, situacionistas ou a *Pop Arte*:

A cultura ocidental da apropriação teve origem em um dos maiores exercícios históricos de reintegração de posse material: a anexação e absorção de outras culturas europeias e mediterrâneas pelo Império Romano. (WELCHMAN, 2009, p. 195, tradução nossa).

A citação nos leva a pensar que as raízes da apropriação são muito mais profundas e que vão ainda mais longe, não concernindo só aos romanos, embora sua prática tenha sido de grande relevância, gerando as bases para as apropriações renascentistas fundadas na cultura greco-romana que remodelaram a cultura ocidental na passagem da Idade Média para a Idade moderna. Ela ainda nos faz questionar até mesmo se a apropriação não seria uma característica natural, presente na constituição do ser humano. Para exemplificar essa concepção, John C. Welchman recorre às ideias do escritor francês Georges Bataille sobre a apropriação e o corpo, elaboradas a partir dos textos do também francês, Marquês de Sade, para destacar a seguinte questão:

A divisão dos fatos sociais em fatos religiosos (proibições, obrigações e a realização da ação sagrada) de um lado e fatos profanos (organização civil,

política, jurídica, industrial e comercial), de outro, mesmo que não sejam facilmente aplicáveis para as sociedades primitivas e prestando-se, em geral, a um certo número de confusões, no entanto, podem servir como a base para a determinação de dois impulsos humanos polarizados: EXCREÇÃO e APROPRIAÇÃO.

A forma elementar de apropriação é o consumo oral [...], enquanto a excreção apresenta-se como o resultado de uma heterogeneidade, e pode se mover na direção de uma heterogeneidade cada vez maior [...]. A respeito disto, a produção pode ser vista como a fase excretora de um processo de apropriação e o mesmo é verdade para venda. (BATAILLE, 1985, p. 94).

Bataille elabora essa comparação entre os fatos sociais, o ato da apropriação (ação de consumir algo) e o ato de excreção (ação de expulsar algo do corpo), destacando o sistema digestivo como o sistema primário desse modelo de absorção de outros corpos. Mais do que pensar na polarização dessas duas fases, o conceito de **heterogeneidade** formulado por ele nos faz tomar a apropriação e a excreção como fases de um sistema complexo, criado para nos nutrir e manter vivos. Nessa acepção, os excretas podem ser comparados à fase final de produção, que ao sofrer um trabalho, gera uma diferenciação, permite uma recriação do que foi apropriado e incorre em sua devolução, na forma de produto, para o mundo. Seu conceito do heterogêneo guarda na diferença sua força, pois o fato de se apropriar sempre está ligado ao de transformar, ou seja, não se devolve o mesmo. A partir do momento do consumo, da absorção, aquilo que absorvemos passará inevitavelmente por um processo de digestão no sistema e será devolvido de um modo diferente, em outro momento e lugar, a partir das transformações que o corpo lhe impõe. Simplificando linearmente: apropriação, transformação e produção; ou: apropriar é transformar algo em um produto¹⁰.

Evidentemente, essa comparação com o sistema excretor leva facilmente a uma percepção de inutilidade, uma vez que expulsamos do corpo aquilo que não foi absorvido, que não aproveitamos, ou seja, o que não nos foi útil. Essa carga de ironia é realmente sentida, em seu pensamento, ao comparar essa expulsão do desnecessário à cadeia produtiva, tornando todos os produtos inúteis, “nojentos”, como as fezes. Contudo, não podemos encapsular e simplificar essa análise crítica somente sob esse enfoque. Aquilo que é descartado, que se

10 Embora a construção do trecho, junto à leitura das referências nos tenham conduzido para a escolha crítica da proposta de **Excreção e Apropriação** de Bataille, é preciso apontar que o conceito de **Antropofagia** e da **Devoração Crítica** de Oswald de Andrade caberiam tão bem quanto. Ambas as propostas são de extrema importância e levam a diversas leituras. A proposta de Oswald de Andrade provém diversas conexões na produção cultural nacional, não só da prática artística, como também da produção acadêmica, assim como ligações que derivam da importância extrema dessa deglutição proposta pela mesma junto ao pensamento da arte latino-americana, sobretudo argentino e mexicano, além do europeu e norte-americano. Para ler mais a esse respeito, buscar: ANDRADE, Oswald. *Obras Completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. E: AMARAL, Aracy. *O Modernismo Brasileiro e o Contexto Cultural dos Anos 20*.

produz, mesmo que inútil para nós mesmos, pode possuir utilidade para outros. As fezes de animais, por exemplo, são absorvidas no solo de maneira a nutri-lo, assim como pelas moscas, bactérias e outros seres envolvidos na decomposição e transformação dos elementos na cadeia alimentar. Além disso, diversas plantas têm nesse mecanismo da digestão animal uma possibilidade de espalharem suas sementes e gerarem novas vidas. Portanto, ao apontar para esse sistema elementar, Bataille vai muito além, nos fazendo perceber que essa aparente simplicidade é parte de um sistema complexo, que sustenta a própria vida a partir da apropriação e transformação dos elementos.

Essa tendência a uma naturalização do processo de apropriação leva pesquisadoras como a alemã Isabelle Graw a destacar que, “desde 1980, poucas distinções foram feitas entre ‘apropriação artística’ e ‘apropriação’, no sentido de uma forma fundamental de se relacionar com o mundo.” (GRAW, 2009, p. 214, tradução nossa). A preocupação de Graw leva-a a apontar e advertir — a partir da teoria do filósofo italiano Giorgio Agamben, a qual sugere que a própria alienação pode ser apropriada ao se torcer dois conceitos a partir de sua conexão — sobre o quanto pode ser questionável transformar conceitos em “leis da natureza”, mesmo percebendo uma vantagem na aproximação de pensamentos que parecem distantes, e ainda que mantendo sua independência. Nesse sentido, podemos conectar a teorização desenvolvida pela autora à do historiador alemão Sven Lütticken. Este destaca que a “refotografia e outros modos de apropriações baseadas em fotos colocam a tendência naturalizante da fotografia contra si mesma, tornando aparentes as características construídas e codificadas da imagem.” (LÜTTICKEN, 2009, p. 223, tradução nossa). Dessa maneira, a justaposição dos recortes desses autores nos mostra como a ilusão da verdade ou naturalidade de um processo pode ser combatida a partir da apropriação ou reapropriação desse procedimento, o que destaca suas construções como uma abstração humana, uma invenção baseada na nossa percepção e interpretação do mundo; além disso, permite sublinhar e evidenciar as contradições presentes na fotografia como uma das grandes responsáveis por ofuscar e focar tal percepção, dependendo dos usos que damos à imagem.

A percepção de algo com uma “lei natural”, entretanto, sugere que a questão da apropriação possa ser apreendida como o modelo principal de comunicação na arte contemporânea. Nesse sentido, essa compreensão acaba por expandir-se por meio da contaminação e proliferação em outros meios de comunicação de massa, que absorvem as estratégias experimentais e artísticas e vendem essas ideias vinculadas, sobretudo, à indústria cultural. Pois como nos lembra a pesquisadora norte-americana Lucy Soutter a “apropriação se tornou a tendência dominante na prática da arte contemporânea [...], uma ferramenta do

novo subjetivismo”. (SOUTTER, 2009, p. 166, tradução nossa). Para transitar nesse *mainstream* da arte contemporânea, é preciso aprender a utilizar e compreender esse código, buscar raízes, implicações e recriações, conectá-las a partir da apropriação do conhecimento, muitas vezes mergulhando nos universos particulares de artistas e pesquisadores para entender como seus conceitos se articulam com outras propostas, principalmente aquelas de natureza artística. Tal aprofundamento é o que buscamos elaborar neste capítulo, através dessa “nova-velha” história.

1.2.2 – A fotografia e a apropriação

Ao estudarmos, como Sven Lütticken, os antecedentes da apropriação, perceberemos que seu destaque, como modelo principal na arte contemporânea, pode ser entendido através da História da Fotografia, “uma vez que o *avant-garde* tinha feito do simples ‘tomar’ de um objeto ou imagem pré-existente, um ato artístico válido. Pode-se argumentar que a fotografia serviu como um modelo importante para isso: a câmera facilita a apropriação bidimensional de objetos.” (LÜTTICKEN, 2009, p. 223, tradução nossa). Diante disso, se compreendermos o desenvolvimento da câmera, assim como a absorção das técnicas fotográficas, não em paralelo, mas conjuntamente com os processos da arte moderna e contemporânea, perceberemos, nesse contexto, que a fotografia tem sido empregada como um meio facilitador para a apropriação.

“Facilitador” entre aspas, porque mesmo que a fotografia facilite o emprego do método, a transformação de objetos tridimensionais em uma imagem bidimensional, não coincide com facilitar a aceitação do método. Atualmente, em 2017, podemos reconhecer no cenário da arte contemporânea o pleno emprego das técnicas de apropriação, a ponto de ser difícil separar esse conceito das práticas da quase totalidade dos artistas atuantes. Porém, devemos lembrar que artistas como Nelson Leirner e Ai Weiwei iniciaram suas carreiras — Leirner entre o final da década de 1950 e o início da década 1960, e Ai Weiwei no final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980¹¹ — em momentos nos quais essa aceitação do método não ocorria com tanta facilidade e as barreiras eram ainda maiores do que as atuais. Cabe lembrar, ainda, que o ensaio seminal de Douglas Crimp sobre o emprego dessa metodologia, “Apropriando-se da Apropriação”, foi publicado inicialmente em 1982. Na fala de abertura do

11 Sobre o início da carreira de Nelson Leirner, consultar: MORGADO; VENTRELLA. *Nelson Leirner: arte e matemática*, 2007, p. 23 a 29. Para mais informações sobre o início da carreira de Ai Weiwei, consultar: AMBROZY; WEIWEI. *O Blogue de Ai Weiwei: escrito, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009*, 2013, p. xvi a xx.

documentário *Assim É, Se lhe Parece* (2011), ao ser arguido sobre qual seria o seu norte como artista, Nelson Leirner dá uma resposta de ordem subjetiva, mas “mágica”: “A fada! ... Né... Que vem com a varinha, galeria precisa de trabalho [...], bate assim e manda o trabalho para a galeria.” O documentário é de 2011 e a fala denota estar carregada de um ressentimento em relação à dificuldade de penetração do artista no sistema da arte. Ela demonstra que esse problema de aceitação do trabalho, mercadologicamente, se não conceitual no meio da arte e fora dele, pelo menos na percepção do artista, ainda persiste. Possivelmente por conta das marcas profundas que a vivência no meio lhe deixou, como a destruição, pelos estudantes, de uma de suas instalações na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na década de 1970¹², evento que Agnaldo Farias aponta como um marco que “implicaria em uma inflexão de seu caminho. Talvez por acreditar que os estudantes de arquitetura eram a vanguarda política e estética do momento” (FARIAS, 1994, p. 63-64). A partir desse ponto, Nelson Leirner passa a reduzir em escala seus trabalhos e sua participação em eventos artísticos, concentrando-se, desde 1977, na carreira de professor, iniciada na Fundação Armando Álvares Penteado. A fala de Nelson Leirner, somada ao testemunho de Agnaldo Farias, faz com que possamos perceber que mesmo após cinquenta anos de carreira, inúmeros textos, exposições e diversos profissionais do meio o defendendo e multiplicando suas estratégias, Leirner ainda pede por uma “mágica”. Prefere não cultivar uma ilusão quanto ao esforço ou trabalho particular, pois deixa crer, em suas falas, que a arte e o artista são frutos de uma construção, que o “irreal” é mais tangível que o “real” na arte. Só com mágica.

Há quem siga acreditando nessa superstição do “Curador disco Voador”, que abduz o artista de dentro do seu ateliê, de sua bolha, que o descobre e projeta seu gênio negligenciado para o mundo, mesmo que ele não se empenhe, não trabalhe para tal fim. Esse credo em uma universalização dessa postura do “apadrinhamento” de artistas por galeristas e investidores abastados, advinda de um modelo bastante empregado pelo mercado de arte, reforça uma crença ingênua de que a arte é uma aposta cega, na qual só a sorte provém para os poucos escolhidos, ou que ela é fruto da vontade particular de meia dúzia de poderosos, seja lá quais forem, que podem produzir um artista e dizer o que vantajoso ou não de ser valorizado como arte. Contudo, julgar que a arte é somente o resultado de um plano de *marketing* bem executado é simplificar a questão e tornar desnecessária a análise de obras e da carreira de um artista, o que demonstra uma visão redutora, alicerçada na crença de que a propaganda basta para tal fim. Se aparecer é só o que importa, quem e o que é mostrado não faz diferença.

12 Para mais informações sobre o ocorrido com a instalação, consultar: FARIAS. *O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner*. In: *Nelson Leirner*, 1994, p. 63 a 69.

De maneira semelhante, Ai Weiwei — artista que vivencia a consolidação de seu trabalho, visto que é extremamente requisitado e reconhecido nos circuitos contemporâneos internacionais — encara o desafio de o reconhecimento não lhe garantir a plena aceitação ou liberdade para execução de seus projetos e para a discussão de suas ideias. Esses entraves ocorrem, sobretudo, na China, onde suas criações lhe renderam perseguições, restrições e até prisões. A diferença de mais de 20 anos que separa um artista do outro não foi suficiente para apagar as dificuldades no caminho. Podemos afirmar o mesmo em relação aos nomes que carregam como herança de suas famílias, nomes esses que causaram, em determinados momentos, mais dificuldades que facilidades em suas escolhas, obrigando-os a certas renúncias. Participar do *mainstream*, possuir reconhecimento, inserção ou trânsito, no meio da arte, nem sempre é garantia de facilidade, de um caminho desbloqueado. E, se um percurso assim existe na arte, quais são os parâmetros para mensurá-lo? Como o poeta mexicano Octavio Paz coloca: “não sei o que quer dizer a palavra ‘melhor’ aplicada a um artista. O caso [...], me apaixona não por ser ‘melhor’, mas por ser único. Esta última palavra é a que lhe convém e o define.” (PAZ, 2007, p. 9). É exatamente nessa singularidade, nessa diferença que reside o interesse, nessa forma como cada artista se utiliza do método da apropriação para “renovar” a arte.

1.2.3 – Fotografar e colecionar

No documentário *Assim É, Se lhe Parece* (2011), Nelson Leirner nos diz que “a arte é renovada em cima da própria arte”. A sua fala nos deixa perceber que a fonte para a sua criação está na própria arte, na história, nos objetos e imagens, que quando reconvocados pelo artista ganham outra possibilidade, outra história. O pensamento do artista pode ser relacionado ao da escritora norte-americana Susan Sontag, quando ela comenta que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 2004, p. 14). Recortado de um livro da autora, o trecho nos faz perceber que o recorte está conectado com a coisa em si, sua característica indicial nos faz imaginá-lo e, como a própria coisa, nos faz pensar que o ato de se apropriar seria como tomar posse. Aquilo que não tenho para mim tenho em imagem, em pensamento, que no fim se confunde com a própria coisa, percebida em sua abstração na forma do pensamento. Afinal, o que é essa coisa, esse outro, senão a ideia que tenho dele, resultado das memórias das percepções físicas e mentais armazenadas no cérebro?

Já o professor francês Philippe Dubois (2011) analisa o ato da fotografia em relação à crença de “roubar a alma”. É esse embaralhamento entre a imagem e a ideia de posse que faz

com que sua discussão sobre a antiga crença de que a fotografia “rouba a alma” tenha validade ainda hoje, pois demonstra a confusão entre a posse da imagem e da coisa, desse algo que é tão próximo do real que se confunde com ele. Tal equívoco pode levar a uma fetichização da realidade em imagens, até atingirmos o ponto de algo apenas se tornar real a partir da prova, do documento fotográfico. Em outras palavras, possuir uma imagem se torna mais válido do que possuir uma memória, pois é obter uma prova concreta, uma vez que se crê na fotografia como capaz de comprovar a existência de algo em determinado tempo e lugar. Mesmo que a fotografia seja fruto das escolhas subjetivas do fotógrafo, muitas vezes desconhecemos suas intenções, pois, como nos lembra Barthes a fotografia “tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente” (BARTHES, 2015, p. 15). Aquilo que vejo na imagem é aquilo que vejo, isto é, não demanda perguntas, já que ainda se acredita na imparcialidade da máquina em testemunhar uma “verdade”.

De maneiras diversas, os pesquisadores supracitados falam da apropriação como algo que “sequestra”, que retira alguma coisa de seu lugar para tomar posse dela. A partir dessa confluência entre as abordagens desenvolvidas pelos três autores — Sontag, Dubois e Barthes —, percebemos que existe a possibilidade de se imaginar a apropriação como um roubo, que ocorre por meio da semelhança de ideias, formas, aparências, conteúdos, imagens ou gestos. Em contrapartida, eu prefiro pensar na apropriação como uma instância da coleção, no sentido que lhe atribui a historiadora brasileira Lilia Schwarcz:

Colecionar é um ato da mente humana, que sempre achou significado em tudo que encontrou. Significar é estabelecer relações e a atividade do colecionismo estaria, assim, na base da mente humana. Ajuntar, selecionar e conferir sentido. (SCHWARCZ, 2012, p. 109).

Schwarcz, que foi uma das primeiras a destacar a questão temporal através de suas leituras das obras de Leirner, nos faz perceber que esse colecionismo pressupõe, no deslocamento espaço-temporal — muitas vezes tanto de sentidos, quanto de objetos — um posterior reagrupamento em outro tempo e lugar. Consequentemente, percebemos que deslocar algo no tempo e no espaço faz com que seus sentidos também se alterem e se “afastem do original”. O exemplo mais comum desse deslocamento no nosso cotidiano é o fotográfico, pois, como Sontag aponta, “a foto é uma fina fatia de espaço bem como de tempo” (SONTAG, 2004, p. 33). Porém, prefiro pensar que ela é uma imagem desse espaço-tempo, uma vez que mesmo reconhecendo os objetos representados, já não podemos interagir com eles plenamente: a foto os transformou, deslocou seus sentidos, “bidimensionalizando-

os” na imagem. Ao se apropriar ou ser apropriada, a foto se afasta do original, o que causa uma fenda entre aquilo que reconhecemos e aquilo que agora vemos. E é nessa fenda que o artista atua, nela é que residem as novas possibilidades.

A apropriação, com base nas análises apresentadas, atuaria como uma forma de *assemblage* histórica, na qual objetos aparentemente desconexos adquirem novos sentidos a partir da aproximação, da colagem ou do recorte de ideias estabelecidos por um artista. O que proponho como *assemblage* histórica também encontra eco no pensamento do historiador alemão Reinhart Koselleck, quando este diz que “temos que questionar a singularidade de um tempo histórico único, que deve se diferenciar do tempo natural mensurável. Pois o tempo histórico, se é que o conceito tem um sentido próprio, está vinculado a unidades de ação política e social” (KOSELLECK, 2004, p. 13, tradução nossa). Essa separação entre o tempo natural e histórico nos permite perceber a articulação entre o “passado” e o “presente” como algo trabalhado, no qual nosso tempo é visto na forma de uma construção social. Ao reagruparem a História, colarem e remontarem-na, os artistas trabalham com camadas que se sobrepõem, questionando a unicidade desse tempo histórico, fazendo com que a História seja sentida de maneira dinâmica, o que lhe permite sempre ser requisitada e reorganizada. Ao garantir mobilidade ao tempo histórico, reorganizam o presente, esse tempo fugaz, a partir da aproximação do passado (de nossas memórias, físicas ou mentais) com o futuro (nossas expectativas) em propostas que aproximam conceitos e objetos, distantes não só no tempo, mas também nos fazeres e modos de construir novas possibilidades com esse reagrupamento.

1.2.4 – O drama do corte

Pensar na fotografia, nessas aproximações de diferentes temporalidades articuladas sob a forma de imagens, nessa sua vocação de cartão-postal de nossas memórias, implica compreender que o ato fotográfico cria tanto costuras, quanto fendas. Isto posto, cabe observar que as possibilidades de associações de sentido e os inúmeros veios expressivos abertos pela imagem fotográfica também podem colapsar e levar ao rompimento da fotografia com a representação da realidade. Podemos pensar no corte fotográfico como uma perda, se analisarmos o visível como o pesquisador francês Georges Didi-Huberman, que o define como “um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como o fechamento definitivo de nossas pálpebras.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.34). Quando aproxima o ato de ver da ação de fechar as pálpebras e, por conseguinte, da ideia de morte, o pesquisador nos abre espaço para

comparar esse fechamento com o corte fotográfico. De modo análogo ao ato de cerrar os olhos, o corte fotográfico supõe, também, uma separação entre a imagem e a realidade circundante, transformando-a em uma memória visual, assim como a fotografia a congela em uma imagem. Mas, ao discorrer sobre o ato de ver, remetendo-o à ideia de perda, o filósofo cria um gancho para compará-lo com a consequência de uma doença: a morte. Devido a sua formação psicanalítica, a linha de raciocínio desenvolvida por Didi-Huberman parece lidar com as dinâmicas envolvidas no ato de ver e, comparativamente, no ato fotográfico, como se desvelassem uma espécie de trauma. Isto posto, é possível considerar que, ao se apropriar da realidade, a fotografia ocasionaria um trauma que ficaria profundamente marcado em nossa psique. Contudo, pensar o visível e o ato de ver a partir das etapas do diagnóstico de um sintoma e, por consequência, de uma doença possivelmente letal, parece conduzir a percepção a uma traumatização do ato do ver que carrega uma profunda negatividade, pelo menos quando esse pensamento é aproximado do senso comum. Diante disso, por mais que tal interpretação seja interessante dentro da análise feita, é necessário reconhecer que a compreensão de Didi-Huberman sobre o sintoma está mais alinhada à de outros psicanalistas como Sigmund Freud e Jacques Lacan, ou segundo as palavras dos pesquisadores brasileiros Aline Maia, Cynthia de Medeiros e Flávio Fontes, que defendem que o conceito é apresentado ao longo da obra de Freud “como expressão de um conflito psíquico, como mensagem do inconsciente e como satisfação pulsional, e que Lacan, lendo Freud, apresenta o sintoma como mensagem-metáfora; como gozo e como invenção-criação.” (FONTES; MAIA; MEDEIROS, 2012, p. 45).

A partir do esclarecido, assumimos que diferentemente de Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze aponta para um caminho, no qual “a dramatização se faz na cabeça do sonhador, mas também sob o olho crítico do cientista.” (DELEUZE, 2006, p. 206). A questão do drama, assim tematizada, nos leva a pensar sobre o conflito de ideias do sonhador *versus* o cientista, ou do cientista *versus* a comunidade científica. Distinto do trauma que parece conduzir à morte, o drama, ao tomar o modelo do embate, nos transporta para uma arena onde as ideias serão combatidas e golpeadas até que a sua forma trabalhada reste de pé. Portanto, ambos os autores parecem concordar que é a partir dessa dinâmica do conflito — recortada pelo trauma, para um, e pelo drama, para o outro — que o ato de se apropriar, seja “vendo” o mundo, fotografando-o ou traduzindo-o na forma de pesquisa, vai tornar a repetição algo diferente. Nessa perspectiva, o recorte é criador de singularidade. Uma vez que nos apropriamos de nosso mundo e o repetimos, não podemos mais repeti-lo de maneira igual. Ao passar por “dentro de nós”, ao reproduzirmos essa apreensão do mundo em outro tempo e

outro lugar, o dramatizamos, criamos um corte na continuidade através do embate junto a nossas percepções e interpretações do visível. Mas o drama parece levar a uma discussão tão intrigante quanto a do trauma. Philippe Dubois, por exemplo, remete ao mito da Medusa e de Perseu¹³ para ligar as origens do corte — fotográfico —, a um embate mitológico, pois quando ele lhe dá

o golpe [...], sabe-se o que aconteceu com a cabeça cortada: inscreve-se para sempre no escudo — o espelho como papel fotográfico, deixando que a imagem se imprima unicamente pela força de seu olhar petrificador —; e sobretudo, continua a exercer sistematicamente seu poder além da própria morte. (DUBOIS, 2011, p. 152).

Os três autores parecem concordar que o corte faz a separação entre a vida e a morte, nessa alusão à apropriação do mundo, pela imagem, como um recorte no qual a realidade é separada de sua experiência concreta mediante sua captura em imagem, congelada por esse corte que a separa da vida. Para Deleuze não é a separação da vida, mas o processo de separar a imagem da realidade que pode transformá-la, a partir do drama que surge nessa recriação, do embate que é o conflito, prefigurado nessa luta. Trata-se de um processo que vai moldar as ideias nessa dinâmica na qual o resultado ainda não importa, e sim suas múltiplas possibilidades.

Já para Didi-Huberman e Dubois, é o resultado do corte, do trauma, que está em questão. Trauma que não leva necessariamente à morte, já que, conforme a citação de Dubois, ao ter a imagem impressa em sua superfície, o escudo, passa a exercer os poderes da Medusa. Em um processo de animismo, o escudo, comparado à máquina e ao papel fotográfico, passa a ser identificado com a própria Medusa. Ao guardar sua imagem, guarda seus poderes, sua memória, sua alma, como se fosse possível conservá-la ou recriá-la a partir desse pedaço de informação que não é ela mesma, mas um índice tão forte a ponto de remeter e reproduzir os poderes da Medusa. Com isso, faz-nos esquecer que é uma imagem, o outro, ao confundir nossas próprias memórias com o mito em si. Apropriar-se do mundo por meio do corte fotográfico seria como dramatizá-lo, traumatizar a percepção da realidade afetando os outros, pois segundo Dedekind “é o corte, neste sentido, que constitui o gênero próximo do número, a causa ideal da continuidade ou o elemento puro da quantitabilidade.” (DEDEKIND *apud* DELEUZE, 2006, p. 165). A totalidade nos é inapreensível. Somente após o corte é que se

13 Para uma compreensão maior sobre o mito da Medusa e de Perseu, consultar: DUBOIS. O Ato Fotográfico. 2011, p. 146 a 155. A respeito da Medusa consultar: Wikipédia. Medusa. Disponível em: <<https://goo.gl/tSgtj2>>. Acesso em 13/01/2017. Sobre Perseu: Wikipédia. Perseu. Disponível em: <<https://goo.gl/8mrPq3>>. Acesso em 13/01/2017. A versão de Ovídio pode ser encontrada na tradução de CARVALHO. *Metamorfoses em Tradução*. 2010, livro IV e V. Acessível em USP. *Metamorfoses em Tradução*. Disponível em: <<https://goo.gl/2FhaQk>>. Acesso em 13/01/2017.

pode quantificar, somente após o corte é que a fotografia se faz. Por comparação, é somente após o recorte que a pesquisa se dá ao mundo.

1.2.5 – Especular informações

Sobre a possibilidade de recriarmos a nossa civilização em um futuro distante, Michio Kaku faz uma especulação que se assemelha a uma resposta artística, advinda da literatura de ficção científica. De acordo com o pesquisador, “a vida futura da inteligência em nosso universo teria apenas uma opção: injetar informações suficientes em um novo universo para recriar nossa civilização do outro lado do buraco de um buraco negro.” (KAKU, 2008, p. 350, tradução nossa). Segundo o pesquisador, a migração da informação para um outro universo conectado ao nosso por um buraco negro é uma das possibilidades que a **Teoria M** e a **Teoria das Cordas**¹⁴ nos fornece para escaparmos de uma futura extinção do nosso universo. Junto a essa hipótese que pertence a um tempo tão distante que nos parece improvável e fantasiosa, podemos, no entanto, traçar um paralelo com a fotografia. Como índice que remete a um referente, na qualidade de portadora da memória, ou melhor, de ativadora da memória, a fotografia seria uma maneira de perpetuarmos a vida, de resistir à morte, quase um método de imortalidade. A partir desse pedaço de informação nos parece ser possível recriar o outro ou a nós mesmos, como memória, por meio da conexão de informações em nossa mente ou de documentos preservados, além das que estão impressas na foto. No encontro temporal dessas informações, reconstruímos a nós mesmos, ou os outros, em outro tempo e lugar, nesse mundo que nos é contemporâneo. A fotografia atua, desse modo, como um buraco negro, conectando a informação a tempos e espaços diferentes. A hipótese de recriar a nossa civilização em outro universo, conforme o proposto por Kaku, pressupõe a existência de outra civilização que pudesse se apropriar dessa informação e utilizá-la. Reelaborar a informação fotográfica também demanda o outro, um leitor que possa decodificar suas informações, mas, em ambos os casos, supõe a leitura desse outro.

14 A **Teoria M** e **Teoria das Cordas** são propostas da física contemporânea que buscam unir as investigações sobre o universo macroscópico, como a **Teoria da Relatividade**, às do universo microscópico, como as pesquisas da Física Quântica. Segundo Michio Kaku, “M quer dizer ‘membrana’, mas também pode significar ‘mistério’, ‘magia’ e, também, ‘mãe’. Ainda que a **Teoria M** e a **Teoria de Cordas** sejam essencialmente idênticas, a **Teoria M** é mais misteriosa e sofisticada ao unificar várias teorias de cordas.” (KAKU, 2008, p. 22). Para mais informações ver KAKU, *Universos Paralelos: los universos alternativos de la ciencia e el futuro del cosmos*. 2008. p. 21 a 24. Para outra fonte, acessar o vídeo de Michio Kaku explicando a **Teoria das Cordas**. You Tube. Michio Kaku. Disponível em: <<https://goo.gl/kVYiA0>>. Acesso em 13/01/2017.

De fato, Michio Kaku, ao comentar sobre a hipótese do **Universo Participativo**, do físico norte-americano John Archibald Wheeler, aponta que: “criamos nossa própria realidade fazendo observações” (KAKU, 2008, p. 362, tradução nossa). A leitura de Kaku sobre a hipótese de Wheeler nos faz perceber que é a troca de informação que está no centro de tudo, o que implica que existe um produtor e um leitor decodificando a informação, pois sem ninguém para produzi-la ou lê-la — ou seja, sem ninguém para observá-la —, sua existência não pode ser comprovada e, caso passe a ser nula, ela se colapsa. Pensando novamente na instância artística, trabalhos participativos, de caráter colaborativo, ao demandarem o outro, tornam essa relação evidente, seja em sua construção, seja em sua observação. As interações nunca são passivas, pois partilham da criação e/ou circulação da informação, atestando sua existência pelas trocas. A fotografia, portanto, mais do que uma memória, uma ponte para o passado, é uma fonte dinâmica de informações que se recriam no outro. Se quisermos ir mais longe, a apropriação — de informações e sua posterior recriação — é algo que pode estar conectado à essência do próprio universo.

1.2.6 – Correções históricas

A respeito das práticas de artistas contemporâneos, o pesquisador inglês David Evans observa que tratam o “próprio passado como matéria-prima maleável.” (EVANS, 2009, p. 12, tradução nossa). Através desses entrecruzamentos dos autores e artistas que discutem a História humana e pessoal como fonte de trabalho, observamos como a informação apropriada, sua história e seus documentos são fontes recuperadas e retransformadas no contemporâneo. Mais do que isso, quiçá essas dinâmicas ocorram também tendo o futuro como uma fonte moldável, uma conclusão plausível a partir da leitura de Koselleck (2004). A informação histórica não permanece encapsulada, porque a todo momento em que é recrutada e requisitada em outro tempo, é trabalhada e ganha novas formas. Logo, para além disso, a citação de Evans nos faz pensar que a ideia da apropriação artística aponta para essa característica “universal” na teoria da informação, para a qual a informação deve ser apropriada — isto é, deve circular — a fim de existir, uma vez que nada é absolutamente “original”, já que as criações irrompem como frutos das conexões entre esses pedaços de informação.

Trabalhar a partir de apropriações passa a ser uma atitude política contra o apagamento de uma crença primária na teoria da informação, vigente principalmente no começo da Era Moderna, durante a qual, como nos lembra o historiador sérvio Slobodan Mijuskovic

“insistia-se em termos como originalidade, criatividade, inovação, imaginação...” (MIJUSKOVIC, 2009, p. 142, tradução nossa). O modo como os autores articulam seus pensamentos também conduz à percepção de que, segundo destacado anteriormente na discussão acerca do pensamento de Isabelle Graw, a apropriação artística e a apropriação “natural” são construídas a partir de uma agenda política. Isso ocorre — ainda que a apropriação artística espelhe sua origem na “natural” — em conformidade com essa programação que não prevê a negação nem o atropelamento das práticas modernas, mas a correção desse erro histórico, fabricado no intuito de contribuir para essa percepção das características do gênio criativo e único do artista. Desse modo, as características citadas por Mijuskovic são ressaltadas e enaltecidas como únicas, em vez de salientarem as práticas que são heranças culturais da humanidade.

Outra percepção contraditória e perigosa é tentar lidar com a apropriação como uma mera repetição tautológica, na qual sempre reafirmamos o mesmo, ou com a repetição como uma eterna diferença, o que conduz a considerar que toda repetição leva a um gesto de diferenciação extrema do “original”. Observemos, por exemplo, dois recortes, um em Cauquelin e o outro em Deleuze. No primeiro destaca-se que “a segunda ‘lei’ da rede de comunicação é a **repetição ou tautologia** [...]. Trata-se de duplicar o mais rápido e com o maior número possível de entradas a mesma mensagem.” (CAUQUELIN, 2005, p. 112, grifo no original). Já no segundo aponta-se que “a mais exata repetição, a mais rigorosa repetição, tem, como correlato, o máximo de diferença” (DELEUZE, 2006, p. 10). Opor as perspectivas sustentadas pelos dois pesquisadores, nesse ponto, parece ser algo bastante óbvio, porém, conformaria ainda um enfoque bastante superficial. Enquanto Anne Cauquelin trabalha com a ideia da repetição na comunicação, repetir para comunicar, Deleuze se concentra na repetição como geradora de diferença, repetir para diferenciar. Não se trata de lidar com as falsidades dessas possibilidades, mas de tomar as duas possibilidades como verdadeiras, inquerindo a produtividade teórica de cada uma delas.

No caso do pensamento de Cauquelin, mesmo mudanças bruscas não seriam suficientes para impedir a transmissão de uma ideia — quer dizer, aquilo que faz com que a comunicação seja possível —, quer no caso da fotografia de um conhecido, quer da *Monalisa*. Possuímos informações suficientes para reconhecermos os protagonistas da imagem, mesmo que agora vejamos uma fotografia. Essa mudança brusca é desconsiderada, pois o modo a partir do qual aprendemos a ver nos faz remontar essas peças de informação prontamente e associá-las às nossas memórias em um instante para dizer: “esse é fulano”, ou “essa é a *Monalisa*”.

No caso de Deleuze, sua proposta nos sugere que mesmo o menor deslocamento faz com que a repetição repercuta em uma diferença, sempre culminando em algo que se desvia do “original”. Mas esse desvio é o que torna interessante a apropriação dessa forma “original”, uma vez que o reconhecimento nos leva a perceber algumas sutilezas, quando, por exemplo, um artista retrabalha a imagem da *Monalisa*. Caso reconhecêssemos algo sempre como o mesmo a ser repetido, as sutilezas na recriação ou até mesmo as brutalidades de intervenções seriam dispensadas aos nossos olhos em favor desse original. Nesse sentido, o fato de podermos comparar nos faz ir além e criar histórias diferentes a partir das anteriores. O pensamento de Cauquelin se volta para aquilo que se repete, a ideia a que se remete, ao passo que o de Deleuze parte para quem repete, onde e quando. Contudo, de acordo com ambas as abordagens, fonte e receptor se articulam na propagação da informação da qual se apropriam. No ato de apropriação, a repetição e a diferença atuam como instâncias dinâmicas, e não opostas, porque o ato de repetir traz uma carga do original, porém elaborado de maneira diferente.

1.2.7 – Em busca de sentidos

A essa gigantesca cadeia da apropriação e circulação da informação, podemos aproximar o pensamento do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, quando coloca que “a comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte.” (FLUSSER, 2007, p. 90). O filósofo, que trabalha com análises sobre a fotografia opõe a “intenção do fotógrafo” às “escolhas programadas” na câmera fotográfica. Ao considerar a fotografia como uma imagem técnica, cuja construção é mediada pela máquina, ele destaca que as escolhas do fotógrafo, as quais visam a comunicar suas ideias, terão sempre de serem feitas mediante as possíveis alternativas já pré-programadas no aparelho. Dessa maneira, a menos que o aparelho seja reprogramado por quem o manipula, as possibilidades que ele oferece de criar outros sentidos para o mundo estarão sempre à mercê dos sentidos que lhe foram impostos por aquele que programou, originalmente ou anteriormente, as escolhas na máquina fotográfica. Em outros termos, essa reflexão nos mostra que a criação livre é só aparente, que nossas escolhas são pré-arranjadas a partir de modelos pré-existentes.

Em contrapartida, se em vez de lutarmos contra esse fatalismo da morte apontado por Flusser — nos contrapondo a essa visão de um universo terrorista e vingativo —, trocássemos esse pensamento pelo de um universo de probabilidades, seríamos levados a observar que os

acontecimentos prescindem a existência de um desejo universal que busca a morte ou nos prejudicar, percebendo, assim, que não há um sentido prévio na vida. Ou, como Michio Kaku argumenta, que o sentido da vida “é o sentido que lhe damos, e não um que provenha de um desígnio cósmico.” (KAKU, 2008, p. 370, tradução nossa). O pesquisador que busca uma única equação da qual possamos derivar todas as demais no universo especula que, mesmo que ela consiga ser provada, isso não implicaria na existência de um desenho prévio, ou como Flusser sugere, um “designer” que a tenha projetado para dar forma e multiplicar as suas intenções no espaço. Dessa maneira, somos nós que criamos os sentidos para nossa vida ao nos apropriarmos da informação e a articulamos junto as possibilidades de existência em cada tempo e lugar. A fotografia, no retrato e no autorretrato, nos fornece esse exemplo ao recortar no tempo e no espaço determinadas informações que nos levam a perceber tais articulações, mas ao mesmo tempo essa percepção é mediada pelo instante atual no qual nos encontramos. Toda gama de informação adquirida através da vivência acumulada nos faz olhar para esse eu do passado como outro eu, que hoje já não existe. Nós nos identificamos com um eu que já não é o mesmo, porque compõe um outro, bidimensional, de papel fotográfico, no qual nos reconhecemos como memória.

Ao se apropriar da luz, ao gravá-la no papel, a fotografia nos dá uma imagem que, no caso dos retratos, não pode se apropriar de memórias, sejam elas do fotógrafo, sejam dos fotografados. A imagem mecânica, muitas vezes, nos deixa traços das intenções de seus autores/atores, mas não podemos afirmá-las com certeza. Se não há um registro, um documento ou um observador obsessivo e detetivesco engajado em buscar as informações que estão na origem de uma imagem (autor, atores, onde e quando), esmagadas em camadas de suposições, esse instante primeiro se dilui e se esvai em nós. Assim, somos nós que criamos sentido para a foto, associando-a às nossas memórias para construir seus significados ao articulá-la mediante nosso conhecimento. Em consequência disso, a leitura de um trabalho fotográfico pode ser tão vasta como as conexões que o observador pode lhe imputar e o quanto este se deixa levar por sua imaginação, ainda que e distanciando muito de uma suposta origem.

Essa distância entre a origem e o resultado de uma construção fotográfica atua como uma maneira de lutar contra um lugar-comum cultural, no qual seu “desvio” da realidade é uma linguagem fluida e anti-ideológica. Esse desvio, esse sequestro das “garantias” de sentidos previstos como estratégia, contribui para a compreensão do real como uma concepção. Para além de constituir algo concreto, algo que está lá, é perceptível e pronto, trata-se do fruto da percepção dessa realidade construída. O exemplo da imagem fotográfica

demonstra como essa apropriação da “realidade” visível e/ou conhecida *a priori* não é tão objetiva quanto nos quer fazer crer a fotografia à primeira vista. Através do filtro de nossas interpretações, podemos perceber como somos ensinados a ver e ler uma imagem culturalmente, questionando pouco sobre a construção desses conhecimentos que carregam nossas leituras para o lugar-comum. É possível depreender, portanto, que a fotografia não pode ocupar o lugar da realidade, visto que se apresenta como uma ponte para as nossas interpretações sobre a referida arte.

A apropriação não se restringe à fotografia, mas a fotografia é uma técnica que, entretanto, lança luz sobre o tema, uma vez que o torna mais proeminente em nosso meio. Além disso, a fotografia, ressalta sua própria construção como uma instância colaborativa, haja vista os editoriais de moda ou as fotografias cuja autoria deixa de ser atribuída ao fotógrafo que clicou a imagem, para pertencer a um estúdio. Finalmente, a fotografia perde seu *status* de documento da realidade para passar a ser entendida como interpretação da mesma, produzida em uma dinâmica entre um produtor-observador e um receptor-observador, ambos atuantes como criadores de sentidos para a imagem.

CAPÍTULO 2:

A fotografia como agente da apropriação

2.1 – A fotografia e a apropriação

Durante o século XX, a fotografia foi utilizada como um dos principais modos de nos apropriarmos do mundo visível. As suas aplicações passaram desde registros como o retrato, que atestavam a existência humana em um determinado tempo e lugar, até documentos da verdade que davam testemunho sobre fatos “ocorridos”, atuando como provas “incontestáveis” em tribunais. Contudo, desde suas primeiras aparições, a técnica também foi empregada por artistas que a utilizaram como meio auxiliar ou foco principal em suas pesquisas, de maneira que a ficção fotográfica sempre andou em paralelo com sua vocação de documento. Portanto, cabe neste capítulo mostrar como a fotografia auxiliou a apropriação a se expandir como uma das principais ferramentas empregadas na arte contemporânea.

2.2 – Primórdios

Ao investigarmos a história das primeiras e longas exposições fotográficas (1826) para “capturar o mundo” — realizadas em placas de estanho ou cobre, pelos pesquisadores pioneiros da fotografia, os franceses Joseph Niépce e Louis Daguerre — ou, ainda, ao acompanharmos os resultados apresentados por esses precursores, notamos que suas descobertas foram seguidas de perto, embora não sequencialmente, pelas pesquisas com papéis fotossensíveis de cloreto de prata (1839), realizadas pelo britânico William Fox Talbot e pelo francês Hippolyte Bayard. Também não podemos nos esquecer dos esforços empreendidos além do continente europeu e deixar de constatar as experimentações e o emprego do termo fotografia — *photographie* (1833) — pelo francês radicado no Brasil, Hércules Florence. Ou seja, ao nos aproximarmos dos esforços desses pioneiros e lermos-los conjuntamente, é possível notar que a fotografia foi criada a partir de um acúmulo de pesquisas que somaram ao método seus resultados para configurarem essa experiência.¹⁵

Das longas exposições fotográficas que ainda se assemelhavam à pintura e sua construção pictórica, realizada pincelada por pincelada, mesmo que de maneira acelerada, até

15 Para se aproximar de uma fonte visual da história da fotografia, usada como referência ao longo deste capítulo, ver o documentário *The Genius of Photography* (2007). Os episódios podem ser encontrados em Archive.org. *The Genius of Photography*. Disponível em: <<https://goo.gl/N2iFU5>>. Acesso em 01/04/2017.

a fotografia “instantânea” — remetendo a uma ausência de tempo na construção da imagem —, a questão do tempo esteve sempre presente. Ao nos aproximarmos do pensamento de “ganhar tempo”, poupando-nos as longas jornadas da construção pictórica, a fotografia parece condizer, de maneira cada vez mais eficiente, com a noção de velocidade dos tempos modernos. Isso é algo que só uma máquina moderna pode fazer de um jeito “rápido” e “imparcial”, principalmente se comparada com as percepções e construções, até mesmo de um passado próximo, como as advindas do conflito de gerações entre um avô e seu neto. Em contrapartida, ao corroborar com a sensação de “ganhar tempo” — uma bandeira do pensamento moderno —, a fotografia contribui para a ampliação da capacidade de expropriar nosso tempo, pois a máquina nos proporciona cada vez “mais tempo” para produzir mais. Dessa maneira, é preciso converter esse “presente” do tempo em um produto utilizável.

Contudo, segundo o historiador francês André Rouillé, isso não aconteceu logo no nascimento da fotografia. O processo levou ainda sessenta anos após a invenção da fotografia e dependeu do desenvolvimento e disseminação da utilização dos negativos em gelatina de prata, a partir de 1870, que foram os grandes responsáveis pela diminuição no tempo de exposição durante a captura e formação da imagem fotográfica. Nas palavras do pesquisador:

à medida que se aceleram as atividades sociais, que a realidade se torna mais dinâmica e mais instável, que o tempo se afirma como um elemento fundamental do mundo novo, o instantâneo impõe-se como uma dimensão essencial do verdadeiro fotográfico [...]. Enquanto a perspectiva espacial serviu, desde a renascença, para descrever as coisas e suas posições no espaço e sustentar a noção de semelhança, ela é substituída, no final do século XIX, pela perspectiva temporal, que privilegia os movimentos e a dinâmicas. (ROUILLÉ, 2009, p. 90-91).

Ao culminar na produção das tão esperadas imagens “instantâneas” (1890), que abriram toda uma nova forma de nos apropriarmos do mundo visível, a partir de uma máquina moderna, as fotografias inserem o tempo, isto é, o instante, nos modos como tecemos nossas relações sociais e expectativas. Ainda que não concorde com o historiador quando aponta que a perspectiva espacial foi substituída pela temporal — pois percebo que ela foi absorvida pela fotografia —, entendo que fale sobre o fato do ato de pintar não se prender mais à técnica da perspectiva, tomando outros caminhos. Apesar disso, destaco que a fotografia absorve essa ilusão para revalidá-la junto ao tempo. O que se observa na fotografia é a luz capturada em determinado momento e lugar, tempo e espaço, juntos. A lenta produção de ficção da pintura é substituída pela agilidade da máquina, ao traduzi-la em um imagem mais crível, unindo aparatos como a lente e a câmara escura no ponto de vista da *Ótica*.

Subitamente a fotografia instantânea leva ao aumento da produção de imagens, o que torna disponível todo um arsenal de aprendizado visual pronto e impresso no papel. Isso gera uma busca por representações que impulsionam ações cada vez mais velozes e que casam com a sensação de velocidade que urge junto a essa noção de percepção do tempo moderno. Essa nova visualidade será percebida e utilizada por diversos artistas, durante o século XX, através da apropriação dos métodos fotográficos em suas produções.

2.3 – O instantâneo

O desejo pela instantaneidade, pela diminuição no tempo entre a captura da imagem, no negativo, e a sua transposição para o papel fotográfico, levou os pesquisadores a uma busca contínua por uma metodologia e mecanismos que possibilitassem uma redução no período entre a produção e disponibilização da imagem para o observador e/ou operador das câmeras fotográficas. Foi essa vontade de simplificar o processo que levou o inventor norte-americano George Eastman a desenvolver e comercializar o rolo de filme fotográfico (1885)¹⁶ e as câmeras Kodak (1888)¹⁷. A invenção era bem prática, facilmente transportável, e a máquina já vinha com o rolo de filme carregado em seu interior, embora, para a revelação elas tivessem que ser enviadas para a sede da Kodak nos EUA, o que fazia com que o acesso ao resultado final fosse bastante demorado, mesmo para os residentes em solo norte-americano.

A busca chegou a um resultado significativo em 1948 — mais de cem anos depois do surgimento da primeira máquina fotográfica —, a partir da divulgação da conclusão da pesquisa do físico norte-americano Edwin H. Land, quando ele apresentou ao mundo sua invenção: a câmera polaroide. No documentário *Time Zero: the last year of polaroid film*

16 Para informações breves a respeito da invenção de Eastman ver: Wikipédia. Photographic Film. Disponível em: <<https://goo.gl/KOCsNy>>. Acesso em 01/04/2017.

17 Aos poucos a Kodak diminuiu essa dificuldade de acesso e a demora para a revelação dos filmes fotográficos ampliando seu *marketing*, espalhando laboratórios de revelação e sua capacidade de distribuição de produtos em diversos países. O alcance de suas estratégias e o valor acessível de seus produtos foram tão bem elaborados que a levaram a dominar, por exemplo, mais de 85% do mercado norte-americano em 1976, nas vendas de filme e câmeras, tornando-a uma das companhias mais bem-sucedidas durante o século XX e uma das grandes responsáveis por popularizar a fotografia no mundo, fazendo dela um produto de massa. A empresa também concorria com a rival *Polaroid Corporation* no segmento das câmeras instantâneas, mas perdeu uma disputa judicial sobre patentes nos EUA em 1986 e foi obrigada a deixar o segmento, além de arcar com uma indenização de US\$ 909.000.000 em favor da *Polaroid Corporation*. Sobre o processo ver The New York Times. Polaroid v. Kodak. Disponível em: <<https://goo.gl/UTrL2k>>. Acesso em 01/04/2017. Ou o vídeo do You Tube: Kerry Decker: Polaroid vs Kodak Lawsuit (1986). Disponível em: <<https://goo.gl/oh8HBV>>. Acesso em 01/04/2017. Para informações rápidas sobre a Kodak ver: Wikipédia. Kodak. Disponível em: <<https://goo.gl/iinZqK>>. Acesso em 01/04/2017.

(2012), percebemos como o nome da máquina, recebido da empresa que a comercializava, a *Polaroid Corporation* — da qual Land era cofundador —, virou sinônimo da revelação instantânea, ao ponto de a marca e a tecnologia se confundirem em sua relação metonímica. Ao longo do documentário, percebemos como a revelação instantânea, no papel fotográfico da polaroide, foi algo que cativou o imaginário do público ao redor do mundo, influenciando a forma como capturamos imagens desde os primeiros anos de uma criança, na sua primeira ida à praia, por um pai entusiasta da fotografia, até a construção imagética de artistas. Um exemplo seria Andy Warhol: seus retratos, autorretratos *selfie*, paisagens e composições foram tratados com um diário visual que revelava sua intimidade e a de seus amigos. As imagens foram compiladas em 2015 no livro: *Andy Warhol: polaroids 1958-1987*. Nos anúncios da publicação, veiculava a frase: “Andy Instantâneo: antes do Instagram, existia Andy Warhol”.

Por outro lado, ao analisarmos a compilação *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital* (2012), do curador do George Eastman Museum, nos EUA, Todd Gustavson, percebemos que a busca pelo “tempo zero” na fotografia — a expressão que intitula o documentário mencionado no parágrafo anterior foi retirada de um dos modelos mais populares das câmeras, a *Polaroid SX-70 Time-Zero*¹⁸, de 1972 (US\$ 180,00), modelo muito utilizado por Andy Warhol — não se deu por satisfeita com a invenção da polaroide. Embora já não precisasse de um laboratório de revelação, até a invenção do modelo *SX-70* o procedimento era “demorado”: levava-se vários minutos para se produzir uma “boa” fotografia, e o papel em contato com os químicos precisava ser manuseado. O modelo *SX-70*, em contrapartida, já ejetava rapidamente as fotografias, que ficavam prontas sem a necessidade de nos expormos aos produtos químicos. Resolvidos os problemas envolvendo o tempo de revelação e qualidade das fotografias, a empresa se concentrou em solucionar a questão do preço. Com o lançamento da *Polaroid Land Camera 1000*¹⁹ (1977), no valor de US\$ 40,00, finalmente foi possível atingir um público consumidor maior, e o produto chegou a alcançar a marca de mais vendido no Natal de seu ano de estreia nos EUA.

Embora a polaroide tenha influenciado a forma como nos apropriamos imagetivamente do mundo, tornando a intimidade do lar e das relações compartilháveis, além de expandir a produção de imagens para o universo de fotógrafos amadores, os aparelhos ainda eram, para a maior parte do público, considerados caros, de baixa qualidade fotográfica e “lentos”. Isso porque, apesar de suas transformações terem sido percebidas rapidamente nos EUA — país no

18 Para informações rápidas sobre o modelo *SX-70*, ver o tópico da Wikipédia. Polaroid SX-70. Disponível em: <<https://goo.gl/WFxTXk>>. Acesso em 29/03/2017.

19 Para informações rápidas sobre o modelo *1000* ver o tópico da Wikipédia. Polaroid Land Camera 1000. Disponível em: <<https://goo.gl/S1ELZh>>. Acesso em 29/03/2017.

qual surgiu a invenção e onde os consumidores tinham acesso mais fácil às câmeras polaroides —, na maioria dos outros países, o produto tinha que ser importado, o que o deixava ainda mais caro e restringia seu alcance por um público mais amplo.

Paralelamente ao desenvolvimento da polaroide, a tecnologia de produção de imagens digitais²⁰ também avançava. A partir da criação do *ENIAC*²¹ (1946) — primeiro computador digital, produzido para fins militares durante a **Segunda Grande Guerra Mundial** —, o desenvolvimento de pesquisas de digitalização da informação foi constante, incluindo nisso a busca pela geração de imagens digitais. Os primeiros resultados de sucesso foram apresentados pela NASA em 1965, vindos das imagens produzidas pelas sondas espaciais, porém, ainda demoravam dias para converter os dados em imagens e possuíam uma qualidade muito baixa. Entre 1973 e 1975 a *Fairchild Imaging* e a Kodak apresentaram as primeiras versões comerciais de aparelhos digitais, mas eram extremamente caros, pesados, de baixa qualidade e pouco práticos. Coube à multinacional japonesa, *Sony Corporation*, em 1981, transformar as câmeras digitais em um produto vendável, no entanto, as suas máquinas, denominadas de *Mavics*, entraram no mercado custando a exuberante quantia de US\$ 12.000,00. Com valores muito altos aliados à baixa qualidade das imagens e a lentidão do processo — além de o modelo digital competir com as facilidades e grande adesão por parte de entusiastas e profissionais ao processo de revelação da película —, a fotografia digital ainda estava distante de causar algum impacto no modo como lidamos com a imagem fotográfica.

O grande salto da fotografia digital só ocorreu a partir do ano 2000²², com a introdução das câmeras digitais nos celulares, cujo pioneirismo veio da empresa *Sony*. A integração das tecnologias digitais nos telefones celulares no início do século XXI fez com que não só a fotografia digital ultrapassasse a analógica, como também ampliasse o acesso das pessoas à comunicação digital através da internet, associada à tecnologia *wi-fi* e às redes sociais de compartilhamento como *Facebook*, *Instagram* e *WhatsApp*. A importância e o alcance desses aparelhos na vida cotidiana também pode ser percebida ao avaliarmos os números relativos a seu uso: no Brasil, por exemplo, segundo os dados da Anatel referentes ao mês de fevereiro de 2017, existem 242,8 milhões de celulares com linhas ativas, ou seja, em torno 117,20

20 Para uma rápida consulta sobre o tópico ver a cronologia em Mundo Fotográfico. História da Fotografia Digital. Disponível em: <<https://goo.gl/Ldwr6k>>. Acesso em 29/03/2017.

21 Para informações rápidas sobre o *ENIAC* ver o tópico da Wikipédia. ENIAC. Disponível em: <<https://goo.gl/WQDt3S>>. Acesso em 29/03/2017.

22 Para uma visualização rápida sobre o assunto ver a matéria no You Tube. Olhar Digital. Disponível em: <<https://goo.gl/XX1wGG>>. Acesso em 29/03/2017.

aparelhos para cada 100 habitantes. Um número impressionante, mas que para agência indica uma queda de 15,1 milhões de acessos, se comparado ao mesmo período em 2016²³.

Passaram-se quase dois séculos completos desde a invenção da primeira máquina e da produção da primeira imagem fotográfica. Nesse período, a fotografia sofreu mudanças tecnológicas que ampliaram não só o alcance da sua imagem, como também o de seus aparelhos, tornando-se um produto de massa. Houve também uma constante atualização da noção do instantâneo na fotografia, percebido na velocidade de captura do negativo, na de revelação da polaroide e, hoje, na de publicação do resultado da fotografia digital nas redes sociais virtuais, que modificaram a maneira como nos relacionamos com a imagem e sua criação. Das nossas redes domésticas, privadas ou biológicas, analógicas e de curto alcance de compartilhamento, passamos a ter e dar acesso a nossas informações para redes “selvagens”, estrangeiras, públicas e virtuais, de longo alcance. Logo no início do documentário *Time Zero: the last year of polaroid film* (2012), o fotógrafo norte-americano Dan Weisman comenta que: “o que faz a polaroide diferente das outras imagens, inclusive das digitais, é a produção desse objeto físico que você pode compartilhar com as pessoas.” Similarmente o escritor norte-americano Christopher Bonanos afirma:

Na década de 1970, fotógrafos produziam bilhões de fotografias polaroide a cada ano. Agora, todo esse nicho de negócio quase desapareceu. Próximo ao ano 2000, a fotografia experimentou uma mudança de maré, à medida que as câmeras digitais varreram e encurralaram o mercado. De repente, o filme fotográfico tornou-se um item especial, comprado principalmente por artistas. (BONANOS, 2012, p. 7, tradução nossa).

Ao aproximarmos os pensamentos dos citados, é possível perceber e formular sinteticamente essa mudança de estrutura, compreendendo que passamos do ver/apropriar/revelar para o ver/apropriar/postar²⁴. É como se ao mesmo tempo em que a fotografia ampliava seu alcance ao se tornar um arquivo digital facilmente manipulável, perdendo seu *status* de documento da verdade, ela prendesse-nos em uma eterna comprovação de nossa existência mediante o testemunho do outro, fundada na ficção dessa construção

23 Para ter acesso aos dados completos, visitar a página da Anatel. Dados. Disponível em: <<https://goo.gl/I4AKWn>>. Acesso em 29/03/2017. E a página da Teleco. Telefonia Celular. Disponível em: <<https://goo.gl/HpxnIm>>. Acesso em 29/03/2017.

24 Duas fontes de consulta em que consta a história dessa passagem, da fotografia “instantânea” analógica para a digital, são *Triumph of Genius: Edwin Land, Polaroid and the Kodak Patent War* (2015), de Ronald K. Fierstein; e *Instant: the Story of Polaroid* (2012), de Christopher Bonanos. No livro de Fierstein há ainda uma descrição completa da ação judicial movida pela Polaroid Corp. contra a Kodak Co. As publicações também destacam como as empresas estavam focadas em outras áreas e não investiram na fotografia digital a tempo de evitarem o processo de falência.

fotográfica nas redes sociais virtuais. Passamos a existir a partir da ficcionalização, desses recortes de nós mesmos. Mais do que registrar, é preciso apresentar o resultado: ao mesmo tempo em que vemos, compartilhamos. O compartilhamento desse “objeto físico”, apontado por Weisman, foi “varrido pela maré” da imagem digital, segundo Bonanos, destacando que passamos a circular e valorizar mais a informação fotográfica do que sua contrapartida física. Quando até mesmo jornais e revistas de grande circulação passaram a se repensar e migrar para sites e páginas de conteúdo na internet, museus e galerias de arte tornaram-se os principais depositários de fotografias reveladas ou impressas. A exposição dos resultados da ação de capturar o mundo visível, que poderia e ainda pode refletir um trabalho de muitos anos, no caso de uma exposição de arte, agora é feita em um instante. O nosso instantâneo é literalmente o agora, ou, pelo menos, é como o perceberemos até a chegada de uma nova tecnologia que vai modificar nossa forma de nos relacionarmos com as imagens no mundo.

2.4 – A fotomontagem

Pensar no início é imaginar que os pioneiros queriam “capturar o mundo” com suas câmeras. Tal leitura prende a fotografia nessa função de dar testemunho da realidade, mas é compreendida graças ao grau de fidelidade que demonstra na sua competência de recriar aquilo que vemos sobre uma superfície preparada, como o papel fotográfico. A crítica e historiadora da arte norte-americana Rosalind Krauss nos ajuda a desmontar essa ilusão ao chamar a nossa atenção para essa compreensão inicial, mas indo além:

Captar o instante, como frequentemente diz-se que procede a fotografia, é prender e congelar a presença. É dar a imagem da simultaneidade, da forma como cada coisa em dado lugar e dado instante está presente para todas as outras. É uma afirmação sem falha do real. A fotografia restitui sobre uma superfície contínua o traço ou o rastro de tudo que o olhar aponta em um piscar de olhos. A imagem fotográfica não é só um troféu, a amostragem de um pedaço da realidade, mas também um documento que dá testemunho de sua unidade na qualidade “do-que-estava-aqui-em-dado-momento”. (KRAUSS, 2002, p. 118-119).

A linha de pensamento da pesquisadora, que, nesse trecho, parece corroborar com a afirmação inicial da vocação da fotografia, é concluída ao falar dos **espaçamentos** que a imagem fotográfica cria com a realidade da seguinte maneira: “não olhamos a realidade, mas um modo contaminado pela interpretação e pela significação, ou seja, uma realidade dilatada [...]” (KRAUSS, 2002, p. 119). Krauss chega a essa conclusão influenciada pela observação dos trabalhos de diversos fotógrafos surrealistas, além das propostas artísticas de Marcel

Duchamp. Ao reconhecer que a apropriação fotográfica do mundo cria esse espaçamento, esse distanciamento entre a realidade e a imagem, ela nos diz que esse modo de pensar aponta para um desmanche do sentido de presença na fotografia, isto é, para a ideia de que aquilo que está ali, não está, que o aquilo que vejo, não é aquilo que vejo. Despreendendo a fotografia da realidade, os artistas puderam clarear sua vocação de ficção.

Krauss sugere que trabalhos como o *Grande Vidro* (1912-1923), de Duchamp, se constroem a partir de apropriações de procedimentos fotográficos, como a sobreposição de camadas, o autorretrato e o uso de legendas. A autora deixa entender que a absorção de tais processos na construção da obra funciona como atestado da importância da fotografia no contexto da arte, mesmo que ainda fosse relevada a um *status* inferior em relação à pintura e a outras técnicas. A adoção e deslocamento de procedimentos fotográficos por Duchamp, seja ao usá-los nas suas pinturas ou nos *ready mades*, já atestam a importância e a influência que a fotografia vai gerar na arte do século XX.

O historiador da arte alemão Benjamin H. D. Buchloh também conecta o nascimento da fotomontagem às práticas dos artistas do primeiro quarto do século XX, como os dadaístas. Nas palavras do autor: “[George Grosz] diagrama o terreno da montagem, assim como seus métodos alegóricos de confiscação, superposição e fragmentação. Ele contorna seus materiais, além de apontar a dialética da estética da montagem [...]” (BUCHLOH, 2006, p. 27, tradução e grifo nosso), métodos esses utilizados de maneira sutil ou explícita para comunicar uma mensagem que não podia ser dita abertamente no contexto da Alemanha da Primeira Grande Guerra mundial. Assim, as metodologias de artistas como os alemães Kurt Schwitters e John Heartfield — este um dos fundadores do movimento dadaísta —, tais quais às do construtivista russo Alexander Rodchenko, abriram espaço para que diversos outros artistas pudessem se apropriar de fragmentos e/ou trabalhos completos para construção de outras possibilidades através da colagem. Buchloh ainda chama atenção para o dado de que, paralelamente ao surgimento dessas práticas, desenvolveu-se uma teoria da montagem partindo de pesquisadores como Sergei Eisenstein, da União Soviética, Louis Aragon, da França, e sobretudo de Walter Benjamin, na Alemanha, que conectou o método às suas bases históricas através do seu estudo sobre as alegorias no barroco. Portanto, a apropriação, lida sob a luz desse estudo da montagem, lançou os fundamentos da arte contemporânea e se tornou uma de suas grandes linhas práticas, culminando não só na apropriação de materiais como ainda de conceitos e metodologias, partindo de uma construção sistemática do método ao longo do século XX.

2.5 - Influências

A influência dos procedimentos dos artistas europeus que inauguram as metodologias de apropriação fotográfica pode ser vista, por exemplo, no múltiplo *Forever* (2003), de Ai Weiwei, e na *Duchamp Bike* (2003), de Nelson Leirner, ao se apropriarem e multiplicarem essas referências.



FIGURA 11 – WEIWEI. *Forever*. 2003. Instalação de 42 bicicletas
Fotografia: Ai Weiwei
Fonte: Disponível em <<https://goo.gl/LMOjxm>>. Acesso em 11/12/2016.



FIGURA 12 – LEIRNER. *Duchampbikes*. 2003. Releitura da Roda de Bicicleta de Marcel Duchamp.

Fotografia: Divulgação MAC-RS

Fonte: Disponível em <<https://goo.gl/408aoD>>. Acesso em 11/12/2016.
VERGARA; FARIAS. *Nelson Leirner: por que museu?* 2006.

Para o curador brasileiro Agnaldo Farias, Nelson Leirner

seria o autor dos primeiros **múltiplos** realizados em nosso país [...], além de abolirem o trabalho artesanal (item indiscutível na definição do valor de uma obra de arte clássica) [...]. Não há como não ver, por exemplo, que os múltiplos mutáveis desta série comentam, plenos de ironia, a história da arte. Há neles, como seu próprio título alerta, um outro trabalho na mira [...] (FARIAS, 1994, p. 74-75).

A passagem acima, embora recortada e direcionada para o trabalho do artista brasileiro, também nos deixa pistas para ler a instalação de Ai Weiwei. Os dois trabalhos possuem diversas coincidências, a começar pelas datas: ambos são propostas de 2003, elaboradas a partir de bicicletas e mirando claramente *Roda de Bicicleta* (1913), de Marcel Duchamp. A citação realizada quase um século depois é direta: no caso da proposta de Leirner, foi estampada em uma imagem ou “bandeira” e no nome com o qual a batiza. O trabalho do artista brasileiro se apropria tanto da imagem fotográfica dessa versão pioneira de Duchamp, quanto do material para multiplicá-lo em imagem e forma móvel. Já Ai Weiwei escolhe propagar sua menção no material, unindo dezenas de bicicletas para compor uma forma espacial a partir do desenho desse objeto que é quase bidimensional. Mas o múltiplo de Ai Weiwei é também imagético, uma vez que propaga esse ícone de Duchamp. O trabalho do artista chinês é “estático”, enquanto o trabalho do artista brasileiro é móvel, pode ser pedalado e, com isso, deslocado no espaço, mas *Forever* também é remontável, e a cada sítio que ocupa, reconfigura sua forma — ver imagens no capítulo 3. Esse ponto suspenso entre a mobilidade e imobilidade, em ambos os trabalhos, converge na importância que a bicicleta ocupa no cenário criado ao seu redor e reflete a importância do veículo em seus respectivos países²⁵, assim como no cotidiano do espectador. Nas instalações de Ai Weiwei, sua imobilidade sucumbe nas novas montagens, e ao recrutar as memórias do público, o girar das rodas que possibilita é mental, ou seja, está associado às mudanças que realiza ao migrar o trabalho e se confunde no modo como ele é reconhecido e compreendido junto ao seu uso em cada um desses lugares. O artista não retira a sua capacidade de circular, apenas a modifica,

25 O Brasil é o terceiro maior produtor de bicicletas do mundo e o quinto maior mercado consumidor, já a China ocupa o primeiro lugar na produção e consumo. Ou seja, é compreensível o quanto esse contato com o veículo influencia o imaginário dos criadores, embora, na China, seja algo mais visível nos deslocamentos cotidianos das cidades, enquanto no Brasil ainda é mais utilizada para o lazer. Para mais dados e informações sucintas sobre o uso das bicicletas nos respectivos países consultar os sites: *Revista Fórum*. A Vez da Bicicleta. Disponível em: <<https://goo.gl/tV05LN>>. Acesso em: 29/03/2017. Folha de São Paulo. Cotidiano. Disponível em: <<https://goo.gl/B9O4fg>>. Acesso em: 29/03/2017. Jus Brasil. Artigos. Disponível em: <<https://goo.gl/nwaUV0>>. Acesso em: 29/03/2017. Red Bull. Mercado. Disponível em: <<https://goo.gl/5dGGW5>>. Acesso em: 29/03/2017. Worldometers. Bicycles. Disponível em: <<https://goo.gl/p8EJ5y>>. Acesso em 29/03/2017.

substituindo-a por outra forma de “mobilidade estática”. Já o trabalho de Nelson Leirner parece pedir para que o “sequestremos” do museu: o artista anestesia sua mobilidade ao transformá-lo em uma obra de arte, ao colocá-lo em exibição dentro do museu, sob constante vigília dos aparatos de segurança. Com isso, parece ironizar esse lugar que privilegia a percepção estática ao instigar o desejo de pedalar no público. Na obra, sua capacidade de circular não foi retirada, está apenas adormecida até que alguém suba sobre seu banco e imprima sua vontade sobre as rodas para escapar das amarras da ficção do museu e ganhar a “liberdade” das ruas. Mas em ambos os trabalhos notamos que é a difusão de ideias, de maneira mental ou física, que os artistas sugerem como questão, e a bicicleta não é somente uma metáfora para isso, ela é a materialização de uma ideia que circula pelo mundo através dos nossos esforços e das energias empregadas no seu deslocamento.

Diante das semelhanças assinaladas, recorro a outra passagem de Rosalind Krauss, quando coloca que “com a colagem, o ‘real’ entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação.” (KRAUSS, 2002, p. 167). Na proposta de Ai Weiwei, cada bicicleta é um fragmento que reconstrói esse “real”, colocando-o nesse cilindro que, ao ser circulado, nos dá a impressão quase de uma dança, de uma ciranda. Embora o artista não visasse essa conexão com uma dança típica do nordeste brasileiro, danças de roda são comuns mundo afora, permitindo a conexão nesse reconhecimento por semelhança. Na apresentação de Leirner, imagem e bicicleta são coladas juntas, ilustrando a observação de Krauss. Leirner nos apresenta uma fotografia, uma imagem “clara” de suas referências, inclusive ao imprimir, absorver e ampliar sua utilidade na forma da mobilidade da bicicleta. A fotografia impressa circula, troca de mãos, vai de olho em olho; a bicicleta é deslocada, se empresta, pé ante pé, pedal sobre pedal: ela se apropria do ato de caminhar para “circular” entre os destinos. Enquanto Leirner explicita visivelmente essa relação, Ai Weiwei a “camufla”, mesmo que não de modo a querê-la “invisível” — está lá, mas disfarçada nessa outra configuração espacial. O que ele nos oferece é uma “radiografia”, o ritmo que revela é o do seu esqueleto, do interior da obra, daquilo que a sustenta. O desmanche da forma revela as linhas que a amarram, a dança que se faz é a dos conceitos que se escrevem, diante de nossos olhos, com essas linhas. Ambos os artistas fazem uso, nesses trabalhos, não só desse procedimento da colagem de materiais e sentidos, comuns na arte contemporânea, mas também da apropriação e da montagem, em um sentido semelhante a como Buchloh a percebe: como herança do pensamento de Walter Benjamin.

A teoria da montagem de Benjamin esboça uma crítica histórica da percepção. [...], como Benjamin o expressaria em seu seminal ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1934), “‘o sentido de ... igualdade das coisas’ aumentou de tal forma que o extrai mesmo de um objeto único por meio da reprodução.”

Essas mudanças perceptuais negaram qualquer qualificação do sujeito ou objeto como singular e único, desmantelando por implicação a ordem social hierárquica tanto quanto o sistema da estrutura de caráter burguês. As técnicas e estratégias de montagem, o desmantelamento de hierarquias e a ênfase na taticidade, estabeleceram uma nova fisiologia da percepção [...] (BENJAMIN *apud* BUCHLOH, 2006, p. 30, tradução nossa).

Concordo com Buchloh quando aponta que os estudos de Benjamin, principalmente sobre a **reprodutibilidade técnica**, abriram as portas para discussão do modelo do fazer artístico contemporâneo, ampliando a possibilidade de debater em nível essas produções, entre as quais a fotografia é um grande exemplo. Nessa observação do autor é perceptível que coloca as pesquisas de Benjamin sobre a montagem como uma das ferramentas teóricas iniciais e de grande importância para se discutir o método da apropriação fotográfica na arte contemporânea. Pode parecer estranho associar termos e pesquisas diferentes, mas nesse ponto penso como o antropólogo britânico Chris Hann, que no prefácio do livro: *Ownership and Appropriation* (2011), escreve sobre como o estudo a respeito da propriedade foi uma das grandes preocupações dos antropologistas do século XIX. De acordo com ele: “os ensaios, neste volume, refletem e iluminam esta conjuntura, que os editores marcaram como uma mudança conceitual própria, substituindo ‘apropriação’ por ‘propriedade’ mais familiar.” (HANN, 2011, p. 15). Ao conectar o estudo do conceito de apropriação, de uso mais corrente no século XX, com os estudos sobre a propriedade já advindos do século XIX, Hann nos mostra como conceitos diferentes possuem raízes semelhantes e estão correlacionados. De maneira similar, entendo que o estudo sobre o conceito de **alegoria** de Benjamin se relaciona com o de apropriação, uma vez que o primeiro precede esse último, aproximando-se dele em alguns pontos e já nos alertando sobre o esvaziamento que pode causar junto a seu uso massivo e indiscriminado, algo que percebemos na arte contemporânea. Além disso, Benjamin conecta-o teoricamente a uma das raízes da arte moderna, a saber, o barroco alemão. Nas palavras do pesquisador:

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da alegoria, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não em um sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma

em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar. O ideal cognitivo do Barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem. (BENJAMIN, 1984, p. 205-206).

De acordo com o trecho de Benjamin, sequestrar algo de seu contexto pode anular suas conexões históricas, seu reconhecimento a partir de suas intenções, porque ao transferir esse objeto para um novo contexto no qual sua origem não é conhecida, acabaríamos matando-o como documento de estudo de intenções alheias. Mas, longe de negar Benjamin, uma vez que concordo que sobrepor nossas leituras, conhecimentos e interpretações sobre uma imagem é um lugar-comum que exige pouco esforço do observador, devo ressaltar que dificilmente estamos em uma posição de carência de aprendizado ao vê-la. Raramente nos encontramos em uma situação ideal, na qual o aprendizado visual e, por conseguinte, o reconhecimento articulado pela imagem são nulos, de modo que a interpretação pessoal, o sequestro dos sentidos, ignore e se sobreponha completamente às intenções do autor. Isso seria algo quase impossível no caso de imagens famosas, como a *Monalisa*, ou mesmo de imagens cujo autor e a história do trabalho são menos conhecidas.

A disposição dos elementos, a composição, o corte, o que se retrata revelam intenções das quais partirão e por onde conduzirão. Nesse sentido, a apropriação não romperia com a História ao reescrevê-la, mas se somaria a ela, pois seria impossível enterrar essa intenção primeira da qual parte a segunda. Tomadas a partir dessa leitura de Benjamin, tanto a apropriação quanto a fotografia seriam formas de alegoria. Contudo, é necessário destacar que não podemos generalizar essa percepção alegórica para todas as imagens fotográficas, ela é mais pertinente a análises de fotografias específicas²⁶. No entanto, se entendermos a apropriação, assim como a fotografia, para além da alegoria proposta por Benjamin, percebendo no seu caráter indicial um apontamento para uma apropriação construída com — e não sobre — a intenção do outro, somos transportados a um caminho divergente daquele proposto por Benjamin, e é essa vereda que baliza a intenção desta pesquisa. Tomar a

²⁶ A pesquisadora portuguesa Helena Garcia, parte de algumas obras de fotógrafos contemporâneos e desenvolve uma percepção mais aprofundada sobre a técnica fotográfica como alegoria, e destaca até mesmo o ato de apropriação como alegórico na sua dissertação de mestrado denominada: *A Ruína, o Tempo e a Alegoria na Representação Fotográfica*. Parte de sua argumentação pode ser encontrada no vídeo do You Tube. Helena Garcia: *A Ruína, o Tempo e a Alegoria na Representação Fotográfica*. Disponível em: <<https://goo.gl/yT4DXX>>. Acesso em 02/09/2017. Para um maior aprofundamento ver: GARCIA, Helena. *A Ruína, o Tempo e a Alegoria na Representação Fotográfica*. 2014.

apropriação não somente em sua modalidade fotográfica, mas, também, considerando o ato de apropriar em si como vestígio do real, de maneira a nos conduzir entre as pistas da intenção do autor, junto às quais elaboramos nossas hipóteses, para não construir solitariamente, é o caminho a ser trilhado aqui. Desse modo, ela estaria viva nessa construção coletiva, nesse movimento de troca dos saberes atribuídos e percebidos através dela. Longe de um apagamento individual e contíguo às camadas de ideias colaborativas, a apropriação estaria mais próxima das ideias do autor de uma tradução viva do que de uma alegoria.

Ao dissertar sobre a arte contemporânea, é quase unanimidade recorrer a citações ou exemplos de Walter Benjamin e Marcel Duchamp, uma vez que estes inauguram, no século XX, a discursividade teórica e prática sobre as quais muitos outros se pautarão, seja para corroborar ou negar tais pesquisas. Logo, não é uma surpresa vermos essas questões reaparecerem nas metodologias de construção empregadas na *Duchamp Bike* e em cada nova montagem de *Forever* ao longo dos anos, nas quais o trabalho é “reproduzido” de maneira extrema e diferenciada. O modelo das proposições elaboradas pelos dois exemplos dos artistas ainda mostra como a fotografia, apesar de não ser a parte central das propostas, está presente em sua construção, a partir dos padrões e procedimentos advindos das pesquisas sobre a própria. Ainda assim, e mesmo com a tamanha penetração das técnicas da fotografia no fazer artístico, não podemos dizer que isso é uma prova de que a arte contemporânea se tornou fotográfica, mas, pelo menos, podemos mostrar como influenciou a forma como construímos imagens e a arte nesse momento.

2.5.1 – A fotografia na arte contemporânea

Exemplificar a produção fotográfica contemporânea seria uma tarefa árdua e infinita, mas dentro de toda a diversidade de propostas é possível estudá-la a partir de um recorte. Tomando como exemplo as obras *Estudo de Perspectiva* (1995-2003), de Ai Weiwei, e *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão* (1997), de Nelson Leirner, podemos perceber melhor como a fotografia é trabalhada em obras contemporâneas.



FIGURA 13 – WEIWEI. *Estudo de Perspectiva*. 1995-2011. Fotografias preto e branco e coloridas, dimensões variadas.
Fotografia: Ai Weiwei

Fonte: disponível em: <<https://goo.gl/kPBgHm>> acessado em 30/03/2017.

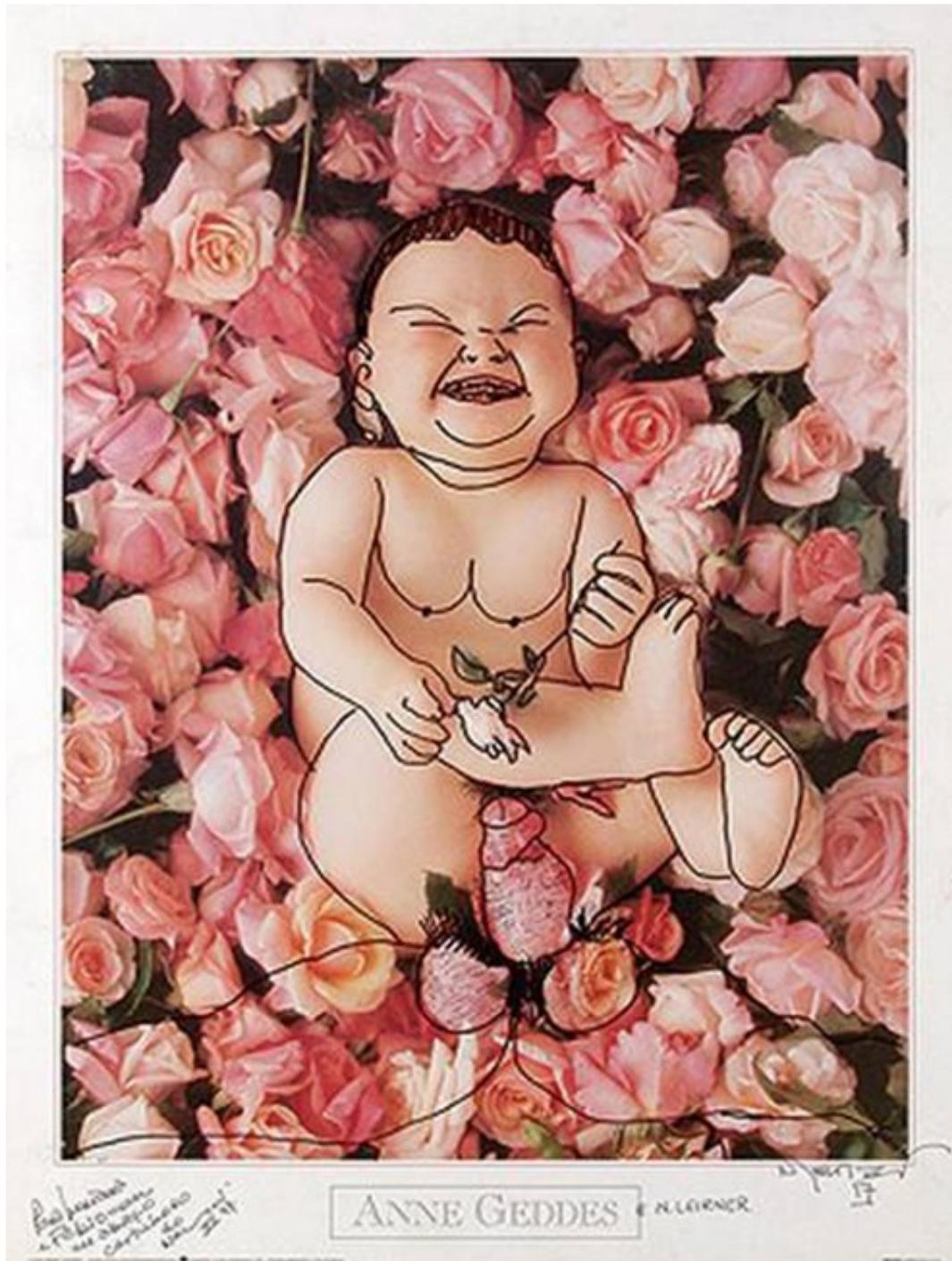


FIGURA 14 – LEIRNER. *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão*. 1997. Caneta sobre papel, intervenção em reproduções de Anne Guedes, 84 x 79,5 cm. Fotografia: Galeria Brito Cimino
 Fonte: disponível em: <<https://goo.gl/RgV35u>>. Acessado em 30/03/2017. E disponível em: CHIARELLI, 2002. p. 21.

Ao observarmos as duas imagens anteriores, considerando o estudo das carreiras dos artistas, notamos que enquanto Ai Weiwei fotografa, Nelson Leirner “rabisca”. Ao se apropriar desses recortes visuais, o artista brasileiro destaca que sua relação com a fotografia é de flerte. Através da explicitação da sua — do artista e da fotografia — inerente capacidade apropriativa, ele abre mão da posição de fotógrafo, abdicando de “clique” as próprias imagens com a câmera, para construir sobre algo que já está disponível. Dessa maneira, evidencia que é um artista que trabalha com representações, sendo a foto apenas mais uma passível de ser retrabalhada nesse gigantesco “arsenal” disponibilizado por meio da produção cultural humana. Já o vínculo do artista chinês com a fotografia se faz com um laço mais apertado, uma vez que é um frenético produtor de tais abstrações. Ao associar sua criação fotográfica à expansão do uso das imagens digitais e da internet, obteve um meio muito eficiente e intenso de ir ao encontro do público e conquistar reações rápidas de seus interlocutores. Cabe lembrar que, para nenhum dos dois artistas, a fotografia é um caminho único e exclusivo para dar vazão a suas ideias — assim como no caso de muitos outros artistas contemporâneos que mesclam suas experiências —; ela muitas vezes aparece como uma das faces de um trabalho, mas nem sempre é a principal.

Uma das primeiras semelhanças que notamos entre as duas fotografias é a simbologia agressiva sobre elas, evidenciada pela presença do dedo do meio esticado, no trabalho de Weiwei, e no desenho do pênis ereto sobre as flores, na obra de Leirner. A escolha dos dois artistas é algo que toca a própria amplitude desses ícones, uma vez que a atitude de se levantar o dedo se confunde ou substitui a do pênis ereto, um dos gestos de ofensa mais antigos e reconhecidos do mundo²⁷. O motivo de escolha do gesto e da imagem do pênis reside, parecidos, exatamente no reconhecimento. Como já dito anteriormente, Nelson Leirner é mais claro em suas referências, uma vez que o pênis é prontamente reconhecido como o símbolo do poder masculino por qualquer homem ao redor do planeta. Já no dedo erguido, a versão fálica utilizada na série de Ai Weiwei, a mensagem está implícita no gesto. Realizada em diversos países, defronte de edifícios e monumentos, ela conversa com esse reconhecimento junto aos

27 Traçando sua abrangência, notamos que o gesto obsceno de erguer o dedo já é referido na peça *As Nuvens* (423 a.C.), do dramaturgo grego Aristófanes, na qual o personagem Estrepsíades compara o dedo médio ao pênis. Mais recentemente, acompanhando a história do esporte, a imagem de Ai Weiwei nos faz lembrar da primeira foto conhecida do gesto, que foi tirada em 1886, quando o time norte-americano de beisebol *Boston Red Sox* posa para a foto oficial e o arremessador Charles Radbourn é capturado na imagem erguendo o dedo. Para ter acesso ao texto completo de Aristófanes e ao trecho referido, ver p. 35-36 do arquivo em PDF do One Drive. Disponível em: <<https://goo.gl/ZpohbV>>. Acesso em 01/04/2017. Ou diretamente em: ARISTÓFONES, *As Nuvens*: uma comédia grega. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2003. A imagem de Charles Radbourn pode ser visualizada em History by Zim. Charles Radbourn Giving the Finger. Disponível em: <<https://goo.gl/Gr9MI6>>. Acesso em 01/04/2017.

símbolos mundiais dessas nações, e não somente em frente da Porta da Paz Celestial, localizada na praça de mesmo nome²⁸, na China. Ao evocar esses ícones, Weiwei conecta-os àquilo que se esconde na paisagem: todos os cadáveres do povo, massacrados pela brutalidade do governo para a manutenção do poder.

Ao desenhar o pênis, Leirner explicita o uso erotizado que essas imagens podem vir a sofrer, mesmo por traz de sua aparente inocência. Deixa óbvio o modo como expomos as crianças como objetos de desejo e as tornamos alvos fáceis para os abusos sociais e sexuais. Weiwei demonstra o contrário, diz como o governo é o violador de sua população, e o quanto desejamos inverter o jogo. Comparativamente, ao invés de mostrar o dedo **para** o público, como Radbourn (ver nota 27), o artista troca os papéis e se coloca **como** o público, que levanta o dedo contra o símbolo e, também, em oposição a figura de seu representante, Mao Tsé-Tung²⁹, cujo retrato pende na fachada do portal. Ao nos colocarmos diante da foto, tomamos o lugar do artista e temos o prazer de nos ver realizando o gesto, nos rebelando contra o poder através dessa imagem.

Ao se apropriar do gesto que nos lembra dessa imagem inaugural, o artista subverte a ofensa. Radbourn levanta o dedo para aquele que o captura, que o prende na imagem, para quem o vigia e pousa os olhos sobre ele. Ai Weiwei parece fazer o contrário, deixando perceber que aquele que captura é quem ofende, mas, ao mesmo tempo, essa leitura tão simples ignora o fato de que nem sempre quem olha é quem captura, embora possa manter a vigília da visão. Ai Weiwei parece apontar para a possibilidade de recriação do gesto, pois ao postar suas fotos na internet, seu ato se multiplica e vários de seus seguidores nas redes virtuais passam a postar fotos repetindo o ato. Assim, além de mostrar que aquele que vigia detém o poder de afrontar, ele demonstra também que outros podem assumir esse lugar. Mais do que apenas demonstrar que o Estado é quem detém o direito de ferir, nos devolve a força e obrigação de vigiar e açoitar o poder. Essa inversão de perspectivas entre os poderes nos leva a comparar esse ensaio fotográfico com o fraco ato de se atirar pedras no Leviatã, esse grande monstro mitológico usado pelo pesquisador inglês Thomas Hobbes como título do seu livro, e metáfora para descrever o poder encarnado pelo Estado. Mas cabe lembrar que a reprodução

28 A Praça da Paz Celestial ou Praça Tiananmen, onde se encontra o Portal da Paz Celestial ou Portal de Tiananmen, visto na fotografia de Ai Weiwei, está localizada no centro de Pequim, capital da China. A imagem em questão foi escolhida como exemplo da série, pois a praça é palco de grandes marcos históricos para os chineses, inclusive do massacre de estudantes durante as manifestações de 1989. Para uma consulta rápida sobre sua história, ver Wikipédia. Tiananmen Square. Disponível em: <<https://goo.gl/ihdXbk>>. Acesso em 01/04/2016.

29 Mao Tsé-Tung (1893-1976) foi o mais importante líder revolucionário chinês e um dos fundadores da República Popular da China, a qual governou até a sua morte.

do ato na internet nos faz acreditar que mesmo um grande monstro pode ser soterrado por um incontável número de pedras.

Quando percebemos o artista diante dessa imensa paisagem cujo o foco é a representação do poder, nós o vemos grande, imponente como esse monumento que encara na distância segura da foto. As duas propostas nos levam a pensar sobre o que um artista pode fazer em momentos de crise, e a resposta que nos vem à cabeça é: arte, embora ao observarmos as escolhas dos dois artistas — não só relativas a esses trabalhos, e sim nas suas posturas como um todo —, notamos que se Ai Weiwei convoca, Nelson Leirner provoca. Weiwei consegue convocar outros a se engajar, e é nisso que reside a força do ativismo no seu trabalho, no seu compartilhamento e recriação por outros ao redor do mundo. Leirner, por outro lado, atíça o público, atirando-lhe polêmicas diretas e provocações fortes. Sua maneira de recrutar o outro é tocar nas feridas. Não é só o toque físico em seus trabalhos participativos que lhe interessa, mas junto às polêmicas que abraça, o que ele toca são as nossas chagas sociais, e é por isso que dói, porque nos faz senti-las à flor da pele. O choque é apenas uma das diversas reações que são inevitáveis quando nos machucamos.

Seria esperado que a somatória das escolhas dos artistas levasse a consequências, como o interrogatório e posterior prisão de Ai Weiwei³⁰ ou a apreensão dos trabalhos de Nelson Leirner, decorrente da acusação de pedofilia³¹. Mesmo que os artistas aleguem espanto diante de acontecimentos assim, como podemos ler nas falas de Leirner aos jornais da época (acessar a URL na nota 31), tais resultados são, muitas vezes, inevitáveis, e ocasionalmente até mesmo esperados pelos artistas, que os usam para ampliar a discussão que apresentam para além do campo específico da arte. Nenhum dos dois artistas não teme o resultado, e ambos estão lá para enfrentar o que vem de encontro ao peito. Leirner parece ainda ironizar a tão aclamada antropofagia brasileira ao deglutir essas imagens de bebês na alusão ao consumo sexual. A inocência dessa “paisagem infantil” é desmitificada em seus trabalhos quando exposta como mercadoria que gira de mão em mão nos postais. Ao mesclarem a cultura do perverso com a do inocente, ambos desvelam as estruturas de poder por trás da composição

30 Para mais detalhes sobre a prisão e família de Ai Weiwei consultar: AMBROZY; WEIWEI. *O Blogue de Ai Weiwei: escrito, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009*. 2013, p. xi a xxix e THORNTON. *O que é um artista*. 2015. p. 39 a 41. Também sobre a prisão de Ai Weiwei consultar o subcapítulo 1.1.6 – A rede e a realidade da informação, dessa dissertação.

31 Nelson Leirner foi acusado de pedofilia e teve as obras da série *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão* (1997), apreendidas durante a mostra paralela ao 16º Salão Nacional de Arte (1998), realizado no MAM do Rio de Janeiro, por meio de mandado expedido pelo Juiz da 1ª Vara da Infância e Adolescência, Sírio Darlan. Os trabalhos ficaram sob poder da Justiça Brasileira até 13/04/1998. Para ler mais a respeito ver Nelson Leirner. *Happening*. Disponível em: <<https://goo.gl/RgV35u>>. Acesso em 30/03/2017. Ou CHIARELLI, 2002, p. 21-22.

dessas imagens, para que fiquem visíveis tanto na paisagem do nosso dia a dia, quanto nos cartões-postais de nossas crianças, que despachamos “desavisadamente”.

Ao recrutar o outro, seja através do toque ou da interação mental, diversas propostas inseridas no contexto da arte contemporânea buscam dialogar com seu público em nível, sem apregoar o distanciamento da obra de arte enquanto ídolo, passível de admiração apenas a uma distância segura. Ao comentar sobre essa tática empregada nas criações de Marcel Duchamp, Rosalind Krauss identifica-as com uma forma pela qual a arte pode “descer do seu pedestal”. Assim, quando mescla o imaginário do público ao do artista afirma que

sua identidade se constitui simultaneamente dele mesmo e do outro. Dá-se assim, livre curso a esta perspectiva dupla muito particular que é o transitivismo, quer dizer uma localização incerta do ‘eu’, que poderíamos dizer anamorfose de quem olha. Este jogo de perspectivas é precisamente o que chega a nos impedir de falar do ‘Eu’ no campo do imaginário. Além do mais, ao mesmo tempo em que o eixo visual faz um elo entre o olhar flutuante e as imagens com as quais se identifica, ele define o Imaginário como um estado em que o sujeito não pode escapar às operações do presente absoluto. (KRAUSS, 2002, p. 89).

Essa identificação entre o eu e o outro, destacada pela autora, é extremamente pertinente tanto em Ai Weiwei, quanto em Nelson Leirner. Ambos os trabalhos sofrem ações externas às dos artistas a partir do imaginário que criam. Ao ocuparem o lugar desse “eu” que observa, ou ao reproduzirem e registrarem fotograficamente os próprios gestos defronte a monumentos e postar as imagens nas redes sociais, o público cria um efeito “cascata”, multiplicando ao infinito as perspectivas. No documentário *The Genius of Photography*, a fotógrafa norte-americana Nan Goldin comenta que sua “motivação sempre foi: poder estar lá e se perder.” No caso, ao compararmos a obra desses três artistas, percebemos que lidam com uma miríade de imagens que revelam desejos íntimos e atuam como uma casa de espelhos, na qual cada imagem é uma duplicata da outra, mas, simultaneamente, também é única, ocupando seu próprio lugar. Ao serem geminadas mentalmente ou imgeticamente, as cenas nos dão a possibilidade de compartilhar desse lugar fotográfico, de nos transportarmos para lá reimaginando. É como se caíssemos em um labirinto no qual o autor e seu público se mascaram uns aos outros, ao se perderem nesse dédalo de imagens. A exposição de suas críticas é encoberta na multiplicação dos ecos que as repercutem; no meio de tantas vozes, só se reconhece a daqueles que se destacam e cuja visibilidade lhes confere proteção contra as punições mais duras do sistema. Perder-se nas paisagens monumentais de Ai Weiwei é abstrair-se nas vistas de todos nós. Esse sentimento é compartilhado porque é reconhecido, na medida em que busca anular a sensação de um grande espaço no qual somos absorvidos em

nossa insignificância. Desse modo, ao estender seu dedo na vista em primeira pessoa, ou seja, ao destacar que quem importa somos nós, o artista esmaga o poder que o monumento tem de nos tornar pequenos.

Isso confirma a hipótese de que Ai Weiwei e Nelson Leirner trabalham no limite. Em seus trabalhos, não se satisfazem com o mínimo, ao contrário, fazem o máximo para provocar seu público e levá-lo ao ápice de suas reações. Nessa maneira com a qual os artistas escolhem trabalhar, percebemos um desejo de transgressão a aflorar em ambas as propostas. De acordo com o escritor francês Georges Bataille (2004), a transgressão se mantém no limiar entre ordem e desordem. Ali, ela busca romper com as regras ao mesmo tempo em que envereda por um caminho de excessos, conectado às ideias da festa e da liberdade, não de maneira opositora, mas sim complementar. Segundo o autor, essa ambiguidade da transgressão é que nos fascina, estar nesse limiar do pecado e andar no limite da ordem: é o que a torna verdadeiramente sedutora. No caso dos trabalhos dos artistas, um e outro transpõem essa linha por quererem tensionar a fronteira do aceitável, tornando claras as verdadeiras perversidades camufladas no que é socialmente aceitável. Ao romper com essas divisas, criam outras, mas também expõem o que está além de suas margens.

Notamos, ainda, que Leirner trabalha a textura criada pelas flores, tecido e demais superfícies nas diversas imagens da série *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão* para construir junto a ela outros padrões. Suas intervenções se assemelham ao método da *Frottage*³², embora o artista brasileiro não tenha “decalcado” essas tramas através da fricção, por exemplo, de um lápis sobre o papel. A urdidura que ele retrabalha já está lá, cabendo a ele apenas destacar, “ligar os pontos” para formar as imagens com as quais cria as suas próprias. É como buscar por imagens nas nuvens, mas mais do que uma questão de probabilidade, trata-se de encontrar o que já está lá, envolvendo características do reconhecimento das imagens pelo cérebro conhecidas como **Pareidolia**³³ e, também,

32 A *Frottage* é um método desenvolvido em 1925 pelo artista alemão Max Ernst, no qual utiliza-se, por exemplo, uma folha de papel e um giz para “transferir” as texturas de uma superfície, para o papel, através da fricção do giz no papel, colocado sobre essa superfície. A textura fixada revela uma imagem, muitas vezes “abstrata”, difícil de se compreender. A captura e transferência da imagem para a folha remete ainda ao processo fotográfico, pois em um “instante” é capaz de nos dar uma imagem de maneira “automática”, que pode ou não ser retrabalhada com desenhos, pinturas ou de outras maneiras pelo artista, para gerar novas composições. Para uma visualização do processo, ver o vídeo no You Tube: Texture Tile: Ernst 02. Disponível em: <<https://goo.gl/9NwYRd>>. Acesso em: 30/03/2017.

33 A pareidolia é um fenômeno psicológico no qual um estímulo aleatório acaba sendo interpretado pelo nosso cérebro como se fosse uma mensagem com um significado distinto daquele estímulo. Para uma explicação breve, ver o vídeo no You Tube. What is Pareidolia. Disponível em: <<https://goo.gl/1xHOMf>>. Acesso em 30/03/2017.

desenvolvida na teoria da **Figura-Fundo** da **Gestalt**³⁴. Leirner força esse reconhecimento pelo público ao trazer essas percepções à tona e ao jogar com a transgressão da inocência nas imagens. Essa estratégia também foi notada pelo crítico brasileiro Tadeu Chiarelli, para quem “só a partir dessa intervenção aparentemente anárquica e dessacralizadora (mas, na verdade repleta de um propósito reinstaurador de um sentido moral nelas perdido) foi que algumas autoridades cariocas sentiram-se frente a algum tipo de ameaça à criança.” (CHIARELLI, 2002, p. 22). De certo modo, ao absorver as críticas do debate judicial em seu trabalho de maneira proposital, o artista expande o alcance de sua arte para outros lugares além da galeria. Ao expor as interpretações sexuais que se escondem por baixo do véu da inocência, ele compartilha suas inquietações de maneira exponencial. A transposição dessa fronteira faz com que o debate em torno de seu processo passe a exigir a atenção de um juiz da vara de infância e adolescência, o que corrobora em sua tese de que existe um abuso da sexualidade das crianças nessas imagens e de que, portanto, ele pode não estar apenas “imaginando coisas”. Uma vez que outros passam a enxergar essas perturbações a partir de suas recriações explícitas e, conseqüentemente, a se incomodarem também, o artista torna sua hipótese uma evidência, lhe dá caráter de denúncia. Assim como nas fotografias de Nan Goldin, seu método leva à exposição pública da violência que invade nossa intimidade a fim de que possamos convocar forças para combatê-la. No lugar de um réu passivo, seu testemunho se torna um documento dessa hostilidade implícita nas imagens que o agridem.

Ao assumirem essa postura de “genialidade compartilhada”, Weiwei e Leirner demonstram que artista e público não estão distantes, pois ao ocuparem o lugar um do outro, confundem-se nessas instâncias, passam a agredir e serem agredidos no desvelamento de seu recôndito, já que, assim como Krauss deixa bem claro no final de sua citação, são as ações no presente que causam grandes repercussões. Ao serem recriados, mental ou artisticamente, pelo imaginário de outros — ou até mesmo dentro desta pesquisa —, esses trabalhos são presentificados, estão sujeitos às ações do instante em que vivemos. E são justamente essas possibilidades de reconstrução temporal pelo outro o que as propostas nos deixam de maior valor.

34 A teoria da **Figura-Fundo** diz respeito a configurações de agrupamento visual que são vitais para o reconhecimento de objetos. A teoria da **Gestalt** trata-a como a tendência que possuímos de organizar as percepções de determinado objeto e do fundo sobre o qual ele aparece. Entende-se que o estímulo principal seria aquilo que procuramos ou para o qual voltamos a atenção, e o fundo seria o contexto no qual ele está inserido. Para uma visualização do processo, ver o vídeo do You Tube: Gestalt theory: figure-background. Disponível em: <<https://goo.gl/LDSOAQ>>. Acesso em 30/03/2017.

2.5.2 – Adaptação, apropriação, estilização, paráfrase e paródia

No livro: *Adaptation and Appropriation* (2006), a pesquisadora britânica Julie Sanders apresenta uma diferenciação entre os conceitos de adaptação e de apropriação na arte contemporânea, colocando-os da seguinte maneira:

Uma adaptação sinaliza uma relação com um texto de uma fonte reconhecida ou original; uma versão cinematográfica do Hamlet de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretada pelos esforços colaborativos do diretor, roteirista, atores e das demandas genéricas da passagem do drama teatral para o filme, permanece ostensivamente Hamlet [...] Por outro lado, a apropriação leva frequentemente a uma jornada mais decisiva para longe do reconhecimento da fonte, em um produto e domínio cultural inteiramente novos. (SANDERS, 2006, p. 28, tradução nossa)

Creio ser extremamente árdua a tarefa de estipular regras “firmes” para traçar uma linha de separação entre os conceitos, entretanto, também percebo nos questionamentos da autora a dificuldade de se estabelecer definições, além de pontos de discussão que levam a análises válidas sobre algumas problematizações contemporâneas. Por exemplo: partindo dos pressupostos de Sanders, seria possível pensar a fotografia como uma adaptação ou uma apropriação da realidade na forma de imagem, uma reconstrução da realidade em outra obra, outro produto? Uma vez que a imagem fotográfica é um índice do real e cuja ficção da realidade é quase esquecida, pelo observador, essa linha se torna borrada. E quanto a *Forever* e a *Duchamp Bike*, adaptações ou apropriações da *Roda de Bicicleta*?

Uma articulação interessante em relação a essas perguntas pode ser encontrada no documentário *The Genius of Photography* (2007). Ao comentar sobre a fotografia *Dust Breeding* (1920), de Man Ray, uma imagem surreal da poeira sobre um trabalho de Marcel Duchamp, o escritor britânico David Company questiona: “se é um objeto de arte, é assombrado pela ideia do documento; se é um documento, é assombrado pela ideia do objeto de arte.” (tradução nossa). Mais do que responder às interrogações, a fala de Company nos alerta para o fato de que as fronteiras entre arte e documento não são traçáveis; o interessante é o movimento em torno dos questionamentos que coloca. Seguindo e “adaptando” as argumentações de Sanders aos exemplos citados acima, talvez elas nos levem a pensar que a proposta de Leirner seja uma adaptação, já que manifesta em referência visual e textual sua fonte “original”. No trabalho de Ai Weiwei, caberia mais confortavelmente a nomenclatura de apropriação, uma vez que, segundo os preceitos da autora, se afasta do reconhecimento claro de sua procedência. Ainda assim, todos eles, incluindo a concepção “primeira” de Duchamp,

seriam adaptações de bicicletas. Se continuarmos nesse movimento, retrocedendo em busca da “origem”, chegaremos a um impasse, a um dilema de causalidade semelhante à pergunta: quem veio primeiro o ovo ou a galinha? Mas é a partir desse problema que fica claro o quanto seria absurdo, reducionista e simplório pensar, por exemplo, que uma fotografia, enquanto imagem indicial, seria um plágio do mundo real, uma mera cópia daquilo que já vimos, incapaz de sustentar ou inaugurar uma outra maneira de se encarar a visibilidade ou de problematizá-la. Assim como não conseguimos imaginar as fotografias como plágio, seria disparatado sustentar tal argumento para trabalhos como *Forever* e a *Duchamp Bike*, ou afirmar que não teriam valor por não serem “originais”. Esse raciocínio já teve sua fragilidade demonstrada pelo pensamento e pelas práticas contemporâneas, uma vez que ambos ativam novas discussões a respeito do que é sua “origem”. Outro ponto que poderia se elencar é dizer que Ai Weiwei é mais “desonesto” do que Nelson Leirner, uma vez que não dá referência a *Roda de Bicicleta* nem no título do seu trabalho, nem em outros lugares, sobre essa raiz que o constrói — ainda que o título *Forever* seja uma referência a *Forever Co.*³⁵

Embora conectar essas correspondências não seja algo simples ou óbvio — pois apelam a um conhecimento muitas vezes específico ou especializado, o que dificulta a sua tomada como critério de legitimação de uma produção cultural em qualquer tempo e lugar, por qualquer um —, concordo com a pesquisadora quando diz que “parte do prazer da resposta do leitor consiste em traçar ele mesmo essas referências. Sem desejar reduzir o ato da leitura a um jogo de ‘encontrar a apropriação’” (SANDERS, 2006, p. 35, tradução nossa). Ao colocar o leitor como uma chave para essa questão, Sanders atribui-lhe a responsabilidade de complementar a compreensão e construção dos sentidos de uma obra, e quando valoriza sua participação sem menosprezar sua inteligência, eleva-o. Desse modo, o artista não se coloca como um guia que detém o conhecimento e o traz pronto em uma bandeja, nem atua como um messias que guarda a sabedoria e repassa-a aos seus seguidores. Ao contrário, ele nivela e compartilha as possibilidades de construção dos sentidos como uma cocriação, em que cada um tem um papel significativo para completar o quebra-cabeça ao encaixar mais uma peça. A construção dos argumentos de Sanders nos leva a perceber que enquanto prestar referência é explicitar, velá-las é apostar. Essas duas posturas de se aproximar e de trabalhar com uma

35 A *Forever Co. LTDA*. Fundada em 1940 em Shangai, na China e foi uma das marcas pioneiras na produção de bicicletas industrializadas. Sua história se mescla com a da ampliação do uso das bicicletas como principal meio de transporte na China. Para mais informações ver o site da *Forever Co. About*. Disponível em: <<https://goo.gl/pF6jvB>>. Acesado em 11/12/2016. E do Vermelho. China. Disponível em: <<https://goo.gl/b3xawR>>. Acessado em 11/12/2016. Mais detalhes no subcapítulo 3.2 dessa dissertação.

ideia, conceito, prática ou objeto, na cultura, são igualmente válidas e não inferiorizam a reconstrução de uma proposta em relação aos seus pares.

Outro ponto relevante é identificado ao associar as ideias da pesquisadora com as de Benjamin, no que se refere à noção de que roubar tem a ver com tomar para si, usurpar, ter posse, esconder ou dizer seu um item único, seja ele físico ou mental, sem alterações por terceiros; enquanto apropriar cultiva mais proximidade com reproduzir, circular, recriar, imagens, objetos ou ideias, que nem sempre são ou poderiam ser a fonte “original”, ou seja, avizinha-se com a reprodutibilidade dos objetos. Isso nos permite pensar que existe uma substituição da cultura de um artigo único pela do produto em série, perceptível na permutação entre essa atitude moderna do “roubo” e uma postura contemporânea conectada à apropriação, na qual a primeira perfaz um entendimento da propriedade sobre algo, como sendo imóvel, constituindo-se a conseguinte como móvel. Mas é importante destacar que “roubar” nem sempre traz essa noção de algo danoso, pois também é utilizado para retomar a posse, para se reapropriar de algo anteriormente usurpado. A reintegração de posse pode ser entendida como uma maneira de “desfazer o mal” ao devolver, recuperar ou restaurar o “estado original” ao qual pertencia o item anteriormente.

Contudo, os conceitos de roubo e plágio³⁶ pertencem ao domínio legal dos direitos autorais, em que as noções de certo ou errado, legal ou ilegal são aplicáveis — discussões que não funcionam satisfatoriamente ao focarmos nossa análise sobre o processo artístico, no qual as relações entre as obras são pensadas por meio da intra e intertextualidade, ou seja, das diversas conexões que criam consigo mesmo e com outros. Visto desse modo é preciso buscar uma outra posição que nos forneça uma base mais imersa nas discussões da arte para articular essas propostas. Nessa conformidade, o escritor brasileiro Afonso Romano de Sant’Anna (2003) realiza um estudo sobre a paródia e a paráfrase que nos ajuda a perceber que para além dessa ideia do roubo ou do plágio, a arte sempre se valeu de suas próprias construções para se criticar ou reafirmar, fazendo com que suas proposições se perpetuem e se renovem, junto ao trabalho de outros artistas, com o passar do tempo. Por exemplo, para ele, mais do que adaptar uma ideia através da ratificação das palavras de um autor, a paráfrase a traduz, focando na preservação dos sentidos do texto e reproduzindo-os através da sua interpretação. Já a paródia

36 Ainda é possível notar, mas não simplificar, que nas práticas artísticas modernas e contemporâneas, diversos artistas assumem, em seus trabalhos, o uso do plágio como um modo de “causar dano” à propriedade, para demonstrar como a reificação da arte, do conhecimento e da cultura passou a ser tratada com mera mercadoria, cuja a posse e circulação são controladas pelo seu comércio. Por outro lado, a apropriação é percebida como uma maneira de “não causar dano”, sua intenção é conduzir a uma crítica as construções fictícias do próprio sistema, revelando seus mecanismos de funcionamento, muitas vezes parodiando e exagerando suas propriedades ironicamente, sarcasticamente ou caricaturalmente.

busca perverter os sentidos originais de uma obra, exagerando ou invertendo suas características para se diferenciar do original, muitas vezes ironizando-o. Nas palavras do pesquisador:

a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, se poderia dizer que a paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma. (SANT'ANNA, 2003, p. 27-28).

Observando esses conceitos apresentados de maneira introdutória por Sant'Anna, podemos perceber — guardadas as devidas proporções e de modo simplificado — que trabalhos como *Forever* (2003) e a *Duchamp Bike* (2003) seriam paráfrases da *Roda de Bicicleta* (1913), enquanto *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão* (1997) e *Estudo de Perspectiva* (1995-2011) seriam paródias à série de Anne Guedes e aos estudos de perspectivas dos artistas ao longo dos séculos. No entanto, o autor alerta que aplicar esses conceitos de maneira dualista a áreas para além da literatura é algo que pode levar a uma análise fraca e cheia de vazios. Pensemos nos exemplos citados acima: a *Duchamp Bike* interpreta a *Roda de Bicicleta*, mas, ao mesmo tempo, subverte-a, apresentando-nos uma bicicleta completa na qual é possível pedalar, ou seja, parodiar a própria paródia de Duchamp. Já a paródia de *Estudo de Perspectiva* está na metonímia com a qual o artista substitui o distintivo gesto de emoldurar a paisagem com os dedos — realizado pelos artistas que buscam enquadrá-la —, pelo do dedo erguido. Também é possível notar a substituição do típico *selfie* das fotografias turísticas de monumentos por esse aceno de deboche. Todavia, isso não nos impede de ler a obra como uma interpretação que coloca a paisagem sobre uma mira linear desse dedo, caso não soubéssemos o que a gesticulação significa. Analisando essa complexidade, notamos que não é possível encarar tais propostas de estudo da linguagem de maneira dual, uma em oposição a outra, quando elas muitas vezes atuam conjuntamente.

Para não se prender aos dualismos e flexibilizar a ação dos conceitos apresentados, Sant'Anna introduz mais duas ideias que trabalham em conjunto a eles, a saber, a estilização e a apropriação. Para o escritor, quando uma obra de arte sofre um “desvio mínimo” no seu molde, nos deparamos com uma paráfrase. Como exemplo, temos a *Duchamp Bike*, a bicicleta na íntegra como obra de arte “móvel”. Ao sofrer um “desvio tolerável”, por outro lado, percebemos a estilização — é o caso, em um exemplo simplificado, de *Forever*, onde temos

um pedaço da bicicleta como obra de arte “estática”. Já o “desvio total” vai corromper os sentidos, alinhando-se à paródia, como é perceptível nos exemplos de *Trabalhos Feitos em Cadeira de Balanço Assistindo Televisão* e *Estudo de Perspectiva*. A apropriação, segundo Sant’Anna, alinha-se com a ideia do deslocamento: quando é pequena, quando aquilo que é apropriado se sobressai e o reconhecemos na nova proposta, ela se compara à paráfrase. Mas no momento em que vai além da reprodução e produz algo diferente, principalmente criticando esse “original”, ela se associa à paródia.

As diversas referências que cada uma dessas obras articula junto aos conceitos tornam a arte muito mais intrigante, além de nos propiciar diversas perspectivas da apreensão da realidade, algo que o autor nos diz se relacionar com a questão da busca pela verdade. Nessa busca, nunca nos deparamos com a máxima das certezas, apenas com suas versões, que devem ser avaliadas, caso a caso, na construção da nossa própria resposta ou percepção particular, antes de serem compartilhadas e realinhadas com uma “totalidade” de sentidos sociais construídos e aceitos.

O que fica claro é que essas condutas e intenções intensificam as discussões atuais, levando a um exame mais profundo de cada situação e de como são percebidas no seu contexto e fora dele, ou, nas palavras do autor: “tirando a questão do enfoque velho que apenas falava de ‘fontes’, ‘influências’ e ‘plágios’” (SANT’ANNA, 2003, p. 82). Passamos a pensar nos nexos suscitados pelas obras de arte mais como um jogo praticado dentro da sua própria linguagem e articulado com outras. Imaginar que houve um câmbio, uma troca repentina, e que agora nossa sociedade contemporânea percebe tudo dentro dessa ótica e pronto também não ajuda, pois as posturas se permeiam, sendo difícil sustentar que prevalece um comportamento cultural hegemônico. O importante em apresentar e estudar os conceitos expostos pelos autores — como o de alegoria, reprodutibilidade, adaptação, paráfrase, estilização, paródia e apropriação — consiste na chance de ampliar as possibilidades de examinar as questões que envolvem a representação, não só comparativamente em suas semelhanças e diferenças, mas ainda em sua permeabilidade e no modo como se trespassam, para que não se tome um ou o outro como “tábula rasa” em que tudo cabe e que a tudo achata em seus moldes.

CAPÍTULO 3: Nos limites da percepção

3.1 – Nos limites da percepção

A realidade não é limitada à minha percepção! No entanto, devemos ponderar que a frase inaugural deste capítulo estabelece uma ideia tão cabível quanto o seu enunciado contrário: a realidade é limitada à minha percepção! Escritas assim de maneira tão direta, as argumentações expostas soam contraditórias, e de veras o são. Diante disso, é possível estipular que por apresentarem concepções opostas sobre modos de se aproximar da realidade, as duas afirmativas acarretam a abertura de possibilidades diametralmente diferentes.

As “afirmações” acima sugeriram diante da argumentação desenvolvida pelo cosmólogo Michio Kaku sobre a realidade, o qual, perante tal dilema, recorre a um aforisma do físico norte-americano John Archibald Wheeler (ex colaborador de Albert Einstein) como mecanismo para sondar essa dúvida. Sustentado na reflexão de Gottfried Wilhelm Leibniz (eminente filósofo e matemático alemão do século XVII) sobre o assunto, o raciocínio de Wheeler é o seguinte:

Confesso que às vezes me tomo com uma seriedade de 100% sobre a ideia de que o mundo é produto da imaginação e, outras vezes, de que o mundo existe independentemente de nós. No entanto, apoio de todo o coração as palavras de Leibniz: “O mundo pode ser um fantasma e a existência um mero sonho, mas um sonho ou um fantasma bastante real; se aplicamos bem a razão, nunca nos vemos enganados por ela”. (LEIBNIZ *apud* WHEELER. In: KAKU, p. 180, tradução nossa)

A dúvida sobre quanto nossa percepção do que nos cerca é capaz de afetar o universo é algo que não detém uma resposta precisa ou definitiva, mas compreendemos que, indubitavelmente, essa interrogação baliza as respostas elaboradas. Se, como Wheeler, cremos em um “universo participativo”, onde nossa existência mútua dá testemunho uma da outra, cada descoberta desdobra inúmeras novas possibilidades de apreensão recíproca, que possuem a capacidade de moldar a realidade de maneira concreta. Por outro lado, se acreditarmos que o universo independe dos seres vivos, temos de imaginar que seu curso segue sem que a nossa existência o afete por inteiro. Para Wheeler, contudo, a existência está atrelada à consciência da informação. Nesse sentido, podemos considerar que com o acesso ao conhecimento passamos a compreender e dar existência a algo, de modo que matéria e informação seriam

duais, como se consistissem em duas faces da mesma moeda. Nesse aspecto, a produção de dados e sua decodificação fazem com que nos adaptemos ao universo, e que, concomitantemente, ele possa se adaptar a nós. Já de acordo com a linha de pensamento contrária, a nossa produção de códigos e o seu deciframento ao longo da existência do universo mantêm independência, uma vez que uma não altera o curso da outra, ao menos não de maneira universal e instantânea.

Para nos apropriarmos do que nos cerca, é necessária a compreensão sobre como concebemos a informação. É essencial articular e ampliar o pensamento crítico a partir da busca e do embate entre as ideias, e é isso o que procuro ao contribuir com a elaboração de mais conhecimento neste capítulo.

A respeito dessa conversão do pensamento em verbo, o historiador norte-americano Martin Jay se vale das observações dos pesquisadores Robert Rivlin e Karen Gravelle sobre como deciframos nossos sentidos:

a capacidade de visualizar algo internamente está intimamente ligada à capacidade de descrevê-lo verbalmente. As descrições verbais e escritas criam imagens mentais altamente específicas... A ligação entre visão, memória visual e verbalização pode ser surpreendente. (GRAVELLE; RIVLIN *apud* JAY, 1994, p. 8, tradução nossa).

A partir do proposto pelos autores, compreendemos que o fato de o ser humano ser capaz de produzir textos e decodificar o simbolismo de suas conexões, sejam elas visuais ou não, torna possível compreender o próprio ato da escrita como um recurso que desanuvia o nosso entendimento sobre a percepção. Uma vez que o ato da escrita ou da fala materializa o pensamento, recriando-o em nossa realidade por meio da sua tradução visual ou sonora, passamos a entender, com esses modos de representação, que ele ganha forma “plástica” no mundo. Assim, descobrimos que essa forma exterior é uma das maneiras com que traduzimos o pensamento a partir de nosso interior.

Sob essa perspectiva, o ato da escrita é capaz de mostrar como a nossa percepção do mundo não é específica, mas dependente de uma série de construções conjuntas que somente funcionam por intermédio uma da outra. De modo similar, ao falar das fotografias de Hiroshi Sugimoto, o historiador de arte alemão Hans Belting afirma que sua produção “nos lembra da nossa própria visão, que é confinada em um permanente teatro de ilusões.” (BELTING, 2013, p. 137). A descrição de Belting nos leva a pensar em outro historiador da arte, a saber, o francês Pierre Francastel, e no seu conceito de “teatralização do espaço cenográfico”

(FRANCASTEL, 1963, p. 382). A formulação de Francastel foi proposta com o intuito de analisar a construção da percepção da realidade como “caixa”, ou um palco de teatro no qual aquilo que está em cena é a única coisa que importa e se destaca, dirigindo todas as atenções para nos convencer dessa ilusão encenada. Francastel toma ampla adoção da técnica da perspectiva na construção de imagens artísticas — que também foi adotada na produção de imagens técnicas, como a fotografia — para realizar essa comparação entre os processos construtivos de uma imagem e de uma peça teatral, sendo que ambas instituem uma encenação da realidade. Os pesquisadores partem da premissa de que mesmo que a nossa visão (assim como os outros sentidos) seja altamente desenvolvida, não é possível evitar que seja, por vezes, falha. Essa constatada falibilidade de nossa apreensão pelos sentidos é fruto de uma construção psicológica, social e técnica, que nos veda a percepção fidedigna de uma realidade cuja compreensão demanda a interpretação dos fenômenos sob diversos ângulos e perspectivas. Com essa atitude, não incorreríamos no equívoco de tomar o nosso ponto de vista único, focado principalmente na visão, que por sua vez é herdeira de uma construção moderna da percepção, como um substituto para a realidade ou uma verdade, um dogma. A partir dos temas referidos é possível estabelecer que a pesquisa se mostra como um embate entre a nossa percepção do mundo, nossas memórias e crenças, colocadas lado a lado com os repertórios diversos. A pesquisa pode ser percebida como um mecanismo de nos apropriarmos de nós mesmos e de outros, visto que a escrita, isto é, o texto, como as artes visuais, é um dos modos pelos quais conseguimos externalizar os resultados desse confronto, dessa apropriação do mundo, na forma de um produto.

Contudo, a filósofa francesa Anne Cauquelin nos alerta que o papel de sondar os confins do universo em busca de respostas “cabe ao astrofísico, e eu [assume a autora] não teria como me aventurar nesse terreno. Podemos apenas evocá-lo” (CAUQUELIN, 2011, p. 15, inserção nossa). O dizer da pesquisadora é deveras interessante, pois, a despeito de ser especialista em artes visuais, ela adota uma postura humilde no que tange ao saber e ao conhecimento, em razão de deter apenas noções vagas acerca de outros campos epistemológicos. Em consequência disso, ela admite que dificilmente poderia sustentar os argumentos dessa outra área de estudos, baseada na razão matemática, e reconhece, portanto, suas próprias limitações.

Em contrapartida, o filósofo francês Gaston Bachelard propõe uma abordagem que se aprofunda na ciência. Para ele: “não se leva a ciência parcialmente em conta, é preciso tomá-la por inteiro.” (BACHELARD, 2010, p. 32). Apesar de ser difícil compreender como tomaríamos a ciência “por inteiro”, a interpretação da frase do pesquisador é inequívoca em

um ponto: a ciência não é um mero enfeite ou ornamento para as teorias, que convocamos ao nosso bel prazer para dar sustentação aos nossos argumentos. Ao contrário, a ciência é um aprendizado que deve ser cultivado em conjunto, e é preciso ir a fundo nos seus ensinamentos para que não nos vejamos sem chão ao evocá-la. Mas o que sobrevém como ensinamento a partir do enfoque do pensamento de ambos os autores é que já não se pode deixar de fazer um esforço de aprendizado e aproximação entre as teorias artísticas e as ciências ditas exatas. Nesse sentido, cabe ressaltar que a antiga era na qual o conhecimento se compartimentava foi substituída por uma interconexão dinâmica entre os saberes. Atualmente, longe de buscar um isolamento da especialização extrema, é preciso propor diálogos de aprendizado, e é isso que busco neste estudo.

A partir da clássica proposição do filósofo e matemático francês, René Descartes, sintetizada na frase amplamente conhecida: “penso, logo existo” (DESCARTES, 2001, p. 38), pode-se concluir que nossa existência é reconhecida pela percepção de nós mesmos pelo pensamento, ou seja, a apropriação da consciência de mim por meio do pensamento atesta minha existência. Não importa que a passagem — presente no seu *Discurso do Método* (2001), com a qual coloca em dúvida a sua própria existência, para atestá-la a partir da razão, do exame cuidadoso sobre si — goze de prestígio e densidade — o que pode ser atestado, atualmente, com uma simples busca da frase na internet, que retorna com milhares de “artigos” sobre a mesma —, isso não foi impedimento para que diversos pesquisadores a contestassem com veemência, como, por exemplo, o filósofo prussiano Immanuel Kant:

Aqueles que sustentam a realidade absoluta do espaço e do tempo, quer os tomem como subsistentes por si mesmos, quer como inerentes nos objetos, acham-se em contradição com os princípios da experiência. Se se decidem pelo primeiro e tomam espaço e tempo como subsistentes por si mesmos (partido comumente seguido pelos fisicomatemáticos), têm que admitir necessariamente duas quimeras (espaço e tempo), eternas e infinitas, que só existem (sem que seja algo real) para compreender em seu seio tudo quanto é real.

Aceitando a segunda opinião seguida por alguns metafísicos da natureza, que consiste em considerar tempo e espaço como relações de fenômenos (simultâneos no espaço e sucessivos no tempo), abstraídos da experiência, ainda que confusamente representados nessa abstração, é preciso negar a validade das teorias matemáticas “a priori” das coisas reais (p. ex., no espaço); ou, pelo menos, sua certeza apodítica, posto que não possa ser esta achada “a posteriori”. (KANT, 1995, p. 24).

Segundo o filósofo francês Gilles Deleuze (2006), a crítica de Kant a essa realidade do espaço e do tempo, desassociada da experiência humana, nos faz perceber que se “penso, logo existo no tempo”. Ao acrescentar o tempo na “equação” de Descartes, Kant, nos sugere que

não se existe fora do tempo: a existência precisa ser localizada em um determinado momento, social e histórico.

Todavia, nossa percepção do tempo se dá na memória dos acontecimentos, o que leva o escritor argentino Jorge Luís Borges a se perguntar: “se o tempo é um processo mental, como milhares de homens — ou até dois homens diferentes — o compartilham?” (BORGES, 2013, p. 150). A pergunta de Borges surge a partir da maneira como articulamos nossas histórias, o que nos faz observar que o modo com o qual construímos subjetivamente a nossa percepção sobre o tempo difere da sua “realidade”. Em outros termos, a nossa percepção não condiz com seu contrapeso na Física. De maneira que a construção do nosso “eu”, de quem somos, depende de como nos apropriamos dos eventos no tempo. A partir dessa exposição proponho neste capítulo um estudo sobre os limites da percepção, baseado, sobretudo, no modo como estruturamos nossa existência no tempo. Contudo, de maneira a não me alongar evidencio que o assunto será explorado com o intuito de destacar pontos de interesse, e não de esgotar ou dar respostas definitivas sobre um tema tão vasto.

3.2 - O tempo instalado por Ai Weiwei e Nelson Leirner

Os artistas Ai Weiwei e Nelson Leirner lidam com o tempo de diversas maneiras em suas pesquisas estéticas. Abaixo, seguem exemplos fotográficos de instalações sobre as quais destaco algumas das questões apontadas neste capítulo. As imagens a seguir são como atestados que nos permitem observar as mudanças e adaptações de um trabalho de arte no espaço e no tempo. A fotografia atua, nesses casos, como uma ferramenta que nos auxilia a explorar os limites de nossa percepção e, principalmente, nos conduz a reconectá-la a esses acontecimentos.

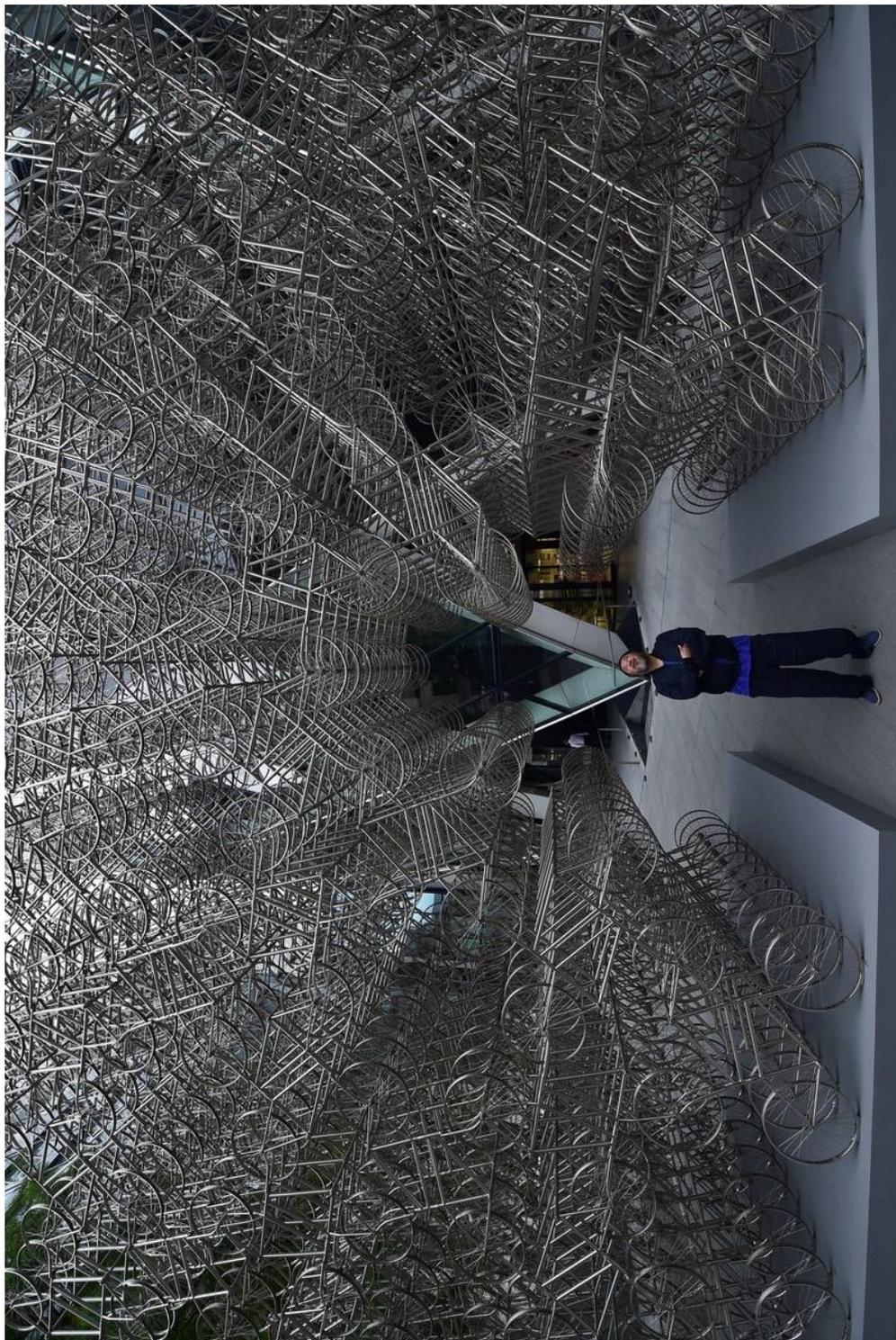


FIGURA 15 – WEIWEI. *Forever*. 2015. Instalação de bicicletas na base da Torre Gherkin, Londres, Inglaterra.

Fotografia: Leon Leal

Fonte: disponível em <<https://goo.gl/3i2C1A>>. Acesso em 11/12/2016.

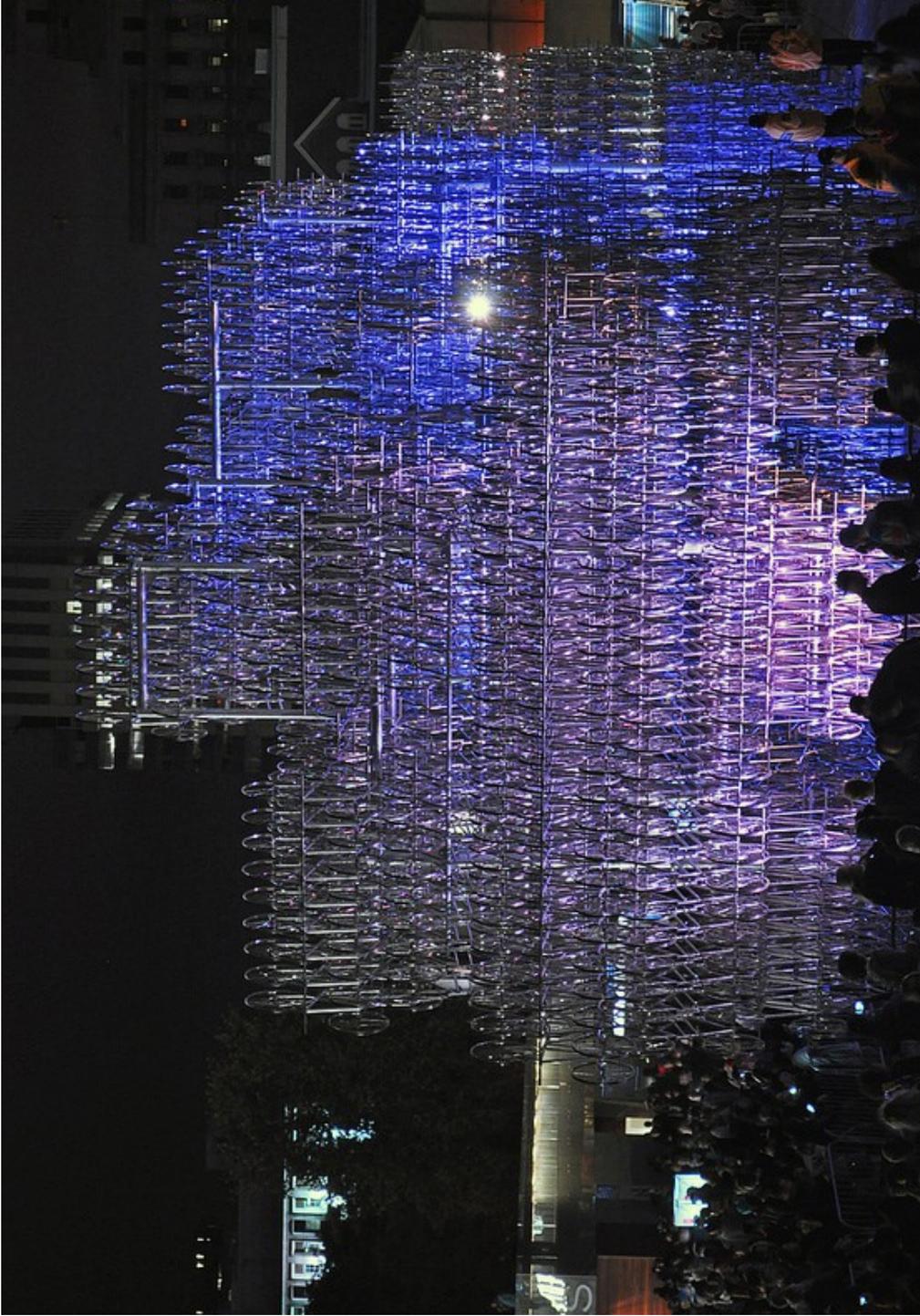


FIGURA 16 – WEIWEI. *Forever*. 2013. Instalação de 3.144 bicicletas na Praça Nathan Phillips, Toronto, Canadá.

Fotografia: Ryan Davey

Fonte: disponível em <<https://goo.gl/knh3X9>>. Acesso em 11/12/2016.



FIGURA 17 – WEIWEI. *Forever*. 2013. Instalação de 760 bicicletas na Galeria Continua, San Gimignano, Itália

Fotografia: Ai Weiwei

Fonte: disponível em <<https://goo.gl/1zm3kX>>. Acesso em 11/12/2016.



FIGURA 18 – LEIRNER., *Terra à Vista*. 1998. Instalação de múltiplos objetos, MAC, Niterói.

Fotografia: Luiz Ackermann

Fonte: disponível em <<https://goo.gl/cXxNCH>>. Acesso em 11/12/2016.
VERGARA; FARIAS, 2006, p. 78. CHIARELLI, 2002, p. 4, 224 e 225.



FIGURA 19 – LEIRNER. *O Dia em que o Corinthians foi Campeão*. 2001.

Instalação de múltiplos objetos, MAC, Niterói.

Fotografia: Nelson Leirner

Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/Q4nwWD>>. Acesso em 11/12/2016. E disponível em: VERGARA; FARIAS, 2006, p 23.

Nelson Leirner cria mundos paralelos destinados a aglutinar personagens famosos e anônimos, oriundos de diferentes contextos socio-históricos e que, uma vez reunidos, passam a vivenciar, simultaneamente, diferentes histórias. Temos, portanto, os mesmos atores em narrativas diversas, elaboradas a partir do jogo com os títulos das obras e da reconfiguração espaço-temporal dos trabalhos. Dessa maneira, nas instalações de Leirner, cada objeto-ator carrega uma simbologia própria que advém do personagem que representa. Mas tais histórias são reconfiguradas e minimizadas na percepção do todo que essa nova proposta do artista articula.

As filas presentes nos trabalhos de Nelson Leirner organizam as mais diversas criaturas possíveis, sem que exista um propósito ou fim comum que as relacione, a não ser a vontade do artista. Apropriam-se da ideia da procissão religiosa, como organizado e destacado no título da *Primeira Missa* (1994).



FIGURA 20 – LEIRNER. *Primeira Missa*. 1994. Instalação de múltiplos objetos, Instituto Tomie Ohtake.

Fotografia: Nelson Leirner

Fonte: Disponível em <<https://goo.gl/ji3eeU>>. Acesso em 11/12/2016. E disponível em CHIARELLI, 2002, p. 194.

Nessa articulação o artista nos apresenta mais um modo de reunir essas multidões fictícias e também ironizar a organização em fila, ao apossar-se desse método de ordenação humano que é motivo de diversas anedotas por ser um comportamento visto como “tupiniquim” e herdado de uma prática militar que se destaca como exemplo do lema “ordem e progresso”. Ao situar tantas figuras, incluindo imagens sagradas, ao redor desse abacaxi descascado, Leirner conecta as dificuldades brasileiras, através dessa expressão, ao princípio de nosso descobrimento, a um dos atos inaugurais de nossa terra, mostrando que os problemas dessa pátria são de base, profundos e de longa data. No entanto, como nos lembra o psicólogo brasileiro Fábio Iglesias a partir das pesquisas do biólogo alemão Bert Hölldobler e do biólogo norte-americano Edward Osborne Wilson, trata-se de uma prática percebida não apenas mundialmente, como também em outras espécies:

A fila de espera cumpre uma função de organização social que pode ser recuperada na história da humanidade em áreas tão antigas quanto a hierarquia familiar, as estratégias de guerra e os rituais religiosos, mas com o desenvolvimento das grandes cidades ela passa a ser algo muito frequente e indissociável da vida urbana. A rigor sequer é um fenômeno exclusivamente humano, visto que muitos animais mantêm suas relações de status e seus deslocamentos dessa forma, mostrando-se um mecanismo indispensável de adaptação e sobrevivência de espécies que vivem em grupos sociais (HÖLLDOBLER; WILSON, 1990 *apud* IGLESIAS, 2007, p. 15).

A citação acima nos faz atentar para fatos que são compartilhados entre as estruturas sociais de diversas espécies, mas que se encontram, muitas vezes, desconsiderados no que se refere à espécie humana, porque acham-se tratados como se pertencessem a um âmbito à parte do nosso. Essa estrutura de organização em “fila” dos objetos é reconhecível nos diferentes trabalhos de Nelson Leirner e abre espaço para que possamos discutir a instauração de mundos possíveis na arte, quando rearranja e rebatiza-os instituindo narrativas diversas, inclusive clichês que a ciência contradiz. Sobre esses rearranjos, Anne Cauquelin propõe uma conexão sobre o tema dos “mundos paralelos” aos fazeres processuais tendo na passagem do tempo seu grande destaque:

em estética, o termo **multiverso** remete a uma reflexão que deve muito a Ernst Bloch, Gilles Deleuze e John Cage, retomada por filósofos da música como Daniel Charles. Trata-se de pensar a obra não como resultado acabado de uma prática, e sim como um processo [...]. Uma teoria dos **multiversos** se anuncia, então, como configuração prática dos tempos plurais [...]. **Fluxo de tempo**: antes de tudo, pensar a obra como processo equivale a pensá-la segundo o tempo. (CAUQUELIN, 2011, p. 148, 150, grifos no original).

Cada artista cria seu próprio universo estético, a partir do qual explora essas diferentes maneiras de processar a passagem do tempo. Enquanto Ai Weiwei mantém uma espécie de coesão em sua obra, por meio das repetições do título e do elemento da bicicleta, Nelson Leirner busca “quebrar” essa conexão com a escolha de títulos diferentes, mas preservando objetos reconhecíveis. Embora ambos reconfigurem seus trabalhos dessarte, buscam um reconhecimento, o que é demarcado na manutenção de elementos que atestam que a história continua, ou melhor, que a história muda em cada montagem, a cada lugar. Os novos títulos desenvolvidos por Nelson Leirner destacam claramente sua intenção de mudança, assim como as novas configurações nas obras de Ai Weiwei. Já a ordem, seja da fila, seja das repetições de elementos na montagem, do mesmo modo que a configuração espacial, pode prestar a algo aparentemente sem sentido, feio, sujo, esquecido, uma percepção de propósito, de beleza, do reconhecimento dessa existência no tempo, uma vez que se interpõe por agente humano. A montagem destaca uma intenção, mesmo que seu desmonte, sua ruína, já esteja programada. Nesse sentido, seu desmonte também destaca as mudanças que as sociedades dos artistas sofreram ou sofrem.

A exploração da ideia de mundos paralelos não é uma exclusividade da arte contemporânea, nem sequer inspira-se nas últimas descobertas da Física. De fato, desviar do padrão é uma vocação pela qual os artistas se empenham. Para o físico norte-americano Michio Kaku (2008), um dos mais populares relatos de mundos paralelos pode ser encontrado no trabalho do escritor e matemático Charles Lutwidge Dodgson, popularmente conhecido como Lewis Carroll, em sua obra *Alice Através do Espelho* (2017). Nela, ou autor conecta Oxford, na Inglaterra, ao País da Maravilhas, que se assemelha a um mundo de sonhos, e a ponte que liga esses dois mundos é o espelho que a protagonista atravessa. Seja ao atravessar um objeto especular ou a porta de uma galeria, a passagem dá acesso a esses demais domínios, aos quais somos apresentados por meio do afloramento da imaginação dos artistas na nossa realidade. Dodgson utiliza seu conhecimento matemático para imaginar em 1871 uma aplicação prática de uma solução teórica que será investigada mais tarde, em 1935, por Albert Einstein e Nathan Rosen de maneira a viabilizar as viagens espaciais por meio da conexão de imensas distâncias em um tempo mínimo, curvando e conectando dois pontos, utilizando dois buracos negros abertos em lugares longínquos, na denominada *Ponte Einstein-Rosen* (trivialmente conhecida como “**buraco de minhoca**”). O exemplo de Kaku é significativo, uma vez que demonstra que adentrar esses domínios particulares, por meio da imaginação partilhada influencia a construção do conhecimento, de maneira que a conexão com esse estado mental imaginativo deve ser explorada e estimulada. Se o livro de Carroll

inspirou a pesquisa de Einstein e Rosen não há como saber, mesmo a obra já gozando de popularidade na época, mas a conexão nos coloca face ao entendimento de que o saber se faz quando nossas “fantasias” extravasam para a “realidade”, ao compartilharmos e exortarmos o embate entre nossos pensamentos.

Em relação às bicicletas de Ai Weiwei, noto que apontam para uma ruína iminente, denotam um equilíbrio tênue que pode se despedaçar a qualquer instante. A palavra inglesa *Forever* se relaciona a algo que perdura no tempo, que é eterno; ou, no caso, não mais, pois se o tempo muda, também variam as nossas percepções sobre algo junto a ele, ou seja, *Forever* alude à transformações sofridas rente ao tempo. Desse modo, aponta como que para a estabilidade e o equilíbrio entre o passado e o futuro na sociedade chinesa, as fotografias da instalação atestam o momento no qual essa harmonia permanece, mas, igualmente, nos recordam que ele cessará e que, conseqüentemente, elas serão apenas uma memória daquilo que foram. Ai Weiwei também se utiliza do título do trabalho para criar e conectar histórias. Nomeada de *Forever* em uma apropriação do nome de uma das maiores fábricas chinesas de quadros de bicicleta (ver nota 35), o título do trabalho passa a remeter à própria história desse veículo na China, conectada à trajetória do povo e, mais especificamente, dos trabalhadores chineses. No passado o veículo foi muito popular e teve grande importância nos deslocamentos das massas populares chinesas. Porém, passa atualmente por uma espécie de sucateamento, uma vez que o governo chinês concede grandes incentivos ao desenvolvimento da indústria de automotores e estimula a aquisição de veículos motorizados. Como uma ruína, *Forever* é uma memória daquilo que passa, passou ou passará, constitui uma imagem de diversos tempos e histórias, uma imagem da mudança.

Em ambos os casos existe, entretanto, uma ordem, uma configuração planejada e visível na organização desses quebra-cabeças, o que faz com que a multiplicação desenfreada dos objetos lute contra uma espécie de perda de controle. Essa propagação descontrolada gera, nessas instalações em eterno processo, um infinito inalcançável a partir de suas ilimitadas combinações. A remontagem nos mostra arranjos singulares, de maneira que atestam perseguir obstinadamente um tema, ao mesmo tempo em que jamais seríamos capazes de esgotá-lo, sempre sendo viável outra aglutinação, ainda que os autores não a sugerissem ou participassem em sua elaboração. Essa aproximação com o quebra-cabeças dá à proposta a ideia da arte como um jogo, no qual as configurações por meio das repetições e quantidades extremas de objetos nos levam a pensar nas probabilidades matemáticas dos arranjos. Os números levam a uma credibilidade na construção desses múltiplos, seja na constatação desse equilíbrio na obra de Ai Weiwei ou de forma abstrata nas multidões de Nelson Leirner, mas

ambas permanecem estáveis até virem ao chão ou serem reconfiguradas em novas histórias em outro tempo e lugar.

Outra conexão histórica que se torna evidente nos trabalhos de Nelson Leirner e Ai Weiwei são as referências às apropriações de Marcel Duchamp. No caso de *Forever*, isso é bastante perceptível, pois as bicicletas de Ai Weiwei estabelecem uma relação com o trabalho *Roda de Bicicleta* (1913), de autoria de Duchamp. Nelson Leirner emprega em diversos de seus trabalhos o modelo do *ready made*, já tendo se apropriado de *Roda de Bicicleta*, recriando a obra em imagem e em objetos com as suas *Duchampbikes* (2003). Ao construírem novas histórias, apropriando-se das fontes disponíveis, os artistas demonstram que as probabilidades de se contar histórias com os mesmos personagens são praticamente infinitas, além de darem relevo a esse predecessor como uma referência importante e inaugural, o que faz essa prática sobressair-se no campo da arte contemporânea. Embora falem de outras histórias, outras possibilidades, seus diferentes mundos possuem um fio condutor comum que os torna reconhecíveis no meio da arte. Pensar em fio leva a imaginar a linha, esse traço que remete ao fino desenho dos quadros das bicicletas, cujo contorno lembra o tracejar dos mapas, cartas que sugerem percursos em que os círculos dos pneus fiam seus caminhos e marcam rotas nas plantas que traduzem esses caminhos expandidos, nas estradas que cortam a paisagem. A bicicleta, em suas linhas e seu movimento, como demonstram os trabalhos desses artistas, não se sobrepõe à paisagem, mas compõe **com** ela.

Sobre essa diversidade de percepções que a arte nos abre, Anne Cauquelin esclarece que, primordialmente, “a estética é uma ciência do acesso aos mundos possíveis.” (CAUQUELIN, 2011, p. 73). Sob tal perspectiva, a ficção nos daria acesso a outras maneiras de conceber a realidade, próximas da nossa existência real, mas às quais não temos acesso direto, por serem construções de outros. O trabalho de arte seria uma ponte entre o artista e seu público, por meio do qual o criador pode oferecer um vislumbre dessa outra possibilidade de reconfigurar o mundo, de conceber outros “mundos possíveis”. Nessas circunstâncias, o espectador pode se perder no todo, nesse amontoado de mundos e possibilidades, ao ser pego nessa avalanche que cobre o horizonte de informações. Em uma possibilidade mais promissora, pode ainda tentar conectar todas as histórias montadas nos diferentes tempos e lugares.

3.3 – A história do tempo

Para uma melhor compreensão sobre como percebemos a construção da História e o desenrolar do tempo no pensamento contemporâneo, tomo como exemplo inicial o comentário da historiadora da arte americana Elena Filipovic sobre a exposição *Anacronismo*, de sua curadoria, realizada em Bruxelas no ano de 2007. Segundo ela, os artistas “optaram por trabalhar contra o tempo [...]. Usando meios como o corte cinematográfico, deslocamento espacial, reedição, apropriação ou colagem, eles construíram temporalidades dissonantes com o mesmo trabalho de arte.” (FILIPOVIC, 2013, p. 43, tradução nossa). A apropriação, concebida dessa maneira, como uma técnica do tempo, denota um entendimento de que ela recruta e cria uma aproximação entre diversos tempos, ao sobrepor-los em uma determinada proposta. Na qualidade de agenciadora de múltiplos tempos, a apropriação se recusa a reconhecer a História como uma totalidade, dando-nos exemplos práticos da existência de várias histórias paralelas e cruzadas.

Para complementar o pensamento de Filipovic, podemos aproximar as palavras de Giorgio Agamben, filósofo italiano, quando nos lembra que “toda concepção da história é, invariavelmente, acompanhada de uma certa experiência do tempo”. (AGAMBEN, 2007, p. 99, tradução nossa). Assim, os dois pesquisadores nos mostram uma História plástica e formada de maneira ensaística pelo recorte e interconexão de ideias no tempo. A partir da justaposição dos dois trechos citados, é possível apontar que a apropriação coloca a História à prova e rompe com a hipótese de uma linha histórica única. Desse modo, ela demonstra que a História rejeita sua aceção de sinônimo do tempo, porque diz respeito a uma “experiência do tempo”, ou seja, uma ficção elaborada a partir da experimentação dos nossos sentidos. Mediante essa perspectiva, a apropriação institui uma interpretação, uma recriação da realidade a partir de sua tomada através dos recortes que não ocupam um lugar fixo em nossas memórias, mas flutuam em nosso imaginário, propiciando múltiplas conexões e percepções ao longo do tempo.

Cabe, portanto, pensar nessa separação entre o **Tempo Histórico** e o tempo (espaço-tempo) como uma dimensão física, o que significa que historicamente lhe atribuímos uma interpretação baseada nas manifestações físicas, perceptíveis no tempo. A partir disso, podemos entender que o tempo ou, pelo menos, a percepção do seu transcorrer cronológico, tem história! Uma das formas mais antigas de se compreender a passagem do tempo é o calendário, que segundo os astrônomos brasileiros Alexandre Cherman e Fernando Vieira “nada mais é do que um conjunto arbitrário de regras que nos ajudam a marcar a passagem do

tempo.” (CHERMAN; VIEIRA, 2008, p. 45). Se considerarmos a medição da passagem do tempo como algo subjetivo, assim como os pesquisadores, notaremos que os “inventores” dos primeiros e mais simples calendários conhecidos se apropriavam do ciclo do sol ou da lua para a marcação da passagem do tempo. A razão disso residia não só no fato de parecerem “opostos” — como nos ciclos do dia e da noite, do início e do fim —, mas também por exercerem influência na fisiologia humana, interferindo nos ciclos de atividade e descanso, de caça e sono. Mas para os pesquisadores foram os sumérios, entre 6.000 e 2.000 anos a. C., os grandes responsáveis por deixar uma herança presente ainda hoje: a divisão do tempo em um ciclo de doze meses. Com essa divisão, ficou mais perceptível a conversão da passagem de um contínuo infinito de dias e noites que vão se acumulando em ciclos de doze meses. No modelo acumulativo, as previsões, como as estimativas de chegada das estações, são mais incertas. Espera-se algo que um dia chegará, mas não se sabe ao certo quando, apenas que pertence a um futuro longínquo. No modelo cíclico, as chegadas das estações já passam a ser esperadas, o que marca cada ciclo como um retorno, facilitando atividades como a agricultura, porque conecta plantio e colheita com a estimativa das estações de chuva e seca. Outra maneira interessante de perceber o tempo apontada por Cherman e Vieira (2008) é o calendário Maia, que não marca o tempo por anos, mas por grandes ciclos de dias corridos. A partir das observações dos estudiosos, compreendemos que há um ponto em comum nas propostas desses calendários: a conexão de fenômenos terrestres a outros corpos celestes, como a lua, o sol e as constelações. Percebemos que, desde os primórdios, o tempo nunca foi uma totalidade autônoma, ao contrário, é de natureza relativa, tomado tanto em relação ao observador quanto aos corpos que o circundam.

Ainda de acordo com Cherman e Vieira (2008), as bases para o calendário contemporâneo foram o calendário romano e o cristão. Em ambos os casos, foram estabelecidos marcos para o início da contagem do tempo — o ano zero — por meio da apropriação de eventos históricos, como a fundação de Roma ou o nascimento de Jesus de Nazaré. Esses marcos denotam a arbitrariedade da contagem, porque determinam que grandes eras, como a Era Romana ou Era Cristã, sejam entendidas como eventos de reconhecimento universal por todas as civilizações. Isso demonstra, mais uma vez, que a passagem do tempo pode ser considerada relativa, visto que é alinhada junto a acontecimentos de interesse de grandes civilizações. Com o declínio do Império Romano e a ascensão do Cristianismo no Ocidente, a Igreja Católica passou a ostentar enorme poder, sendo que nosso modelo atual de

calendário segue o padrão gregoriano³⁷ e foi estabelecido ainda no séc. XVI, pelo Papa Gregório XIII em substituição ao calendário juliano³⁸ (46 a.C. a 1582 d.C.). Embora diversos outros modelos tenham surgido — inclusive, contestando a data tomada como marco zero, insto é, o nascimento de Jesus —, o calendário gregoriano e a nossa inserção dentro de uma Era Cristã ainda são os parâmetros oficialmente aceitos e empregados pela maioria dos países.

A pesquisadora britânica Amelia Groom, na introdução do livro: *Time* (2013), faz uma aproximação entre as reflexões de diversos pesquisadores, sobre como as construções da história do tempo se deram para fins específicos, especialmente comerciais. Para a autora:

Daniel Rosenberg nos lembra que todas as concepções de tempo histórico são construções historicamente específicas [...]. Antes que a ideia de “linha do tempo” começasse a ser naturalizada no século dezenove [...], o historiador David Landes traçou o desenvolvimento do relógio mecânico e do sistema das vinte quatro horas após o século treze na Europa [...]. E. P. Thompson também mostrou como a observação universal do tempo do relógio é uma consequência da revolução industrial [...]. George Woodcock argumentou que anteriormente à industrialização, o tempo era entendido somente através do ciclo natural de passagem do dia para a noite e de estação para estação. (GROOM, 2013, p. 19, tradução nossa).

A partir da análise das teorizações elaboradas pelos pesquisadores, compreendemos que nosso entendimento do tempo é uma construção e que, de fato, não é estável. Além disso, o modo como a aplicamos atualmente é herdado de ideias forjadas, sobretudo, na Era Moderna, deixando-nos longe de propostas de pesquisadores do século XX, como as do físico alemão Albert Einstein, cuja seguinte afirmação ainda causa espanto: “para aqueles de nós que acreditam na Física, a distinção entre passado, presente e futuro é apenas uma teimosa e persistente ilusão.” (EINSTEIN, 1955 *apud* GROOM, 2013, p. 13, tradução nossa). Inquietação similar emerge perante os cálculos do físico alemão Max Planck, que estima o limite mínimo do tempo: o *crônon*, em 10^{-43} s, instante para além do qual as leis da Física falham em existir. Podemos ligar as palavras dos pesquisadores supracitados à dúvida levantada pelo filósofo francês Michel Serres, que se pergunta se “o tempo histórico pode, de agora em diante, seguir sem modelos desenhados a partir da teoria do caos [...].

37 O calendário gregoriano, por convenção, é adotado para demarcação do ano na quase totalidade dos países do globo terrestre. Foi instituído para corrigir alguns “erros” do calendário juliano. Para informações breves ver Wikipédia. Calendário Gregoriano. Disponível em: <<https://goo.gl/9WZ3l>>. Acesso em: 01/04/2017.

38 O calendário juliano fixou alguns padrões para o ano, que seguimos atualmente como a contagem de 365 dias, 12 meses e o início do ano em 1^a de janeiro. Para informações breves ver Wikipédia. Calendário Juliano. Disponível em: <<https://goo.gl/uulR3o>>. Acesso em: 01/04/2017.

Repentinamente as velhas discussões sobre as leis da evolução ou da lógica da história ficaram obsoletas.” (SERRES, 1997, p. 160, tradução nossa). Tais pensamentos nos mostram como as teorias mais atuais vão contra nossa percepção, contra o senso comum sobre o que é a “realidade”.

Contudo, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty asserta que a experimentação científica e humana não se instauram de maneira idêntica: “a ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). Portanto, se o problema não está nas teorias, também não podemos dizer que se encontra em nossos sentidos, que não conseguem se apropriar da “realidade” como um todo. O fato é que ambas elaboram aproximações diferentes em relação à realidade, mas as pesquisas, principalmente no campo da Física dos últimos cem anos, fizeram propostas incríveis sobre nossa percepção da existência e do tempo. Diante disso é preciso fazer o esforço de dialogar com elas, o que não quer dizer que não tenham surgido outras propostas em outros campos, como o da arte, somente que o viés de análise não explorou muito esse caminho.

No documentário *The Genius of Photography* (2007), o fotógrafo japonês Araki Nobuyoshi ressalta que “passado, presente e futuro estão juntos na foto.” Essa percepção do tempo condensado nessa representação reconsidera a sua divisão em passado, presente e futuro, em favor de assimilá-lo como uma totalidade a que temos acesso simultaneamente: o passado, quando foi fotografado, o presente no momento em que é vista a fotografia e o vislumbre do futuro, nas divagações sobre as possibilidades dessa imagem ou do que nela se presentifica. É possível fazer um exercício semelhante ao tomarmos, por exemplo, a *Primeira Missa* (1994), de Nelson Leirner. Uma vez que não temos um registro fotográfico desse marco, ela — assim como os demais relatos, pictóricos ou literários — é um exercício imaginativo sobre esse ato inaugural da religiosidade e do batismo em nossa terra que nos faz retroceder ao passado, imaginando o momento “original”. No presente de sua exposição na galeria de arte, entretanto, ela ao mesmo tempo perverte nossa memória do fato com essa reedição, projetando no futuro a imaginação jocosa dessa procissão inaugural, mesmo ao se tornar peça de museu. A articulação dos “tempos” se dá no presente, não porque ele os une, mas por existir como uma totalidade. O que ele costura é a matéria de nossa memória e previsões para gerar os sentidos que nos fazem nos localizar em determinado tempo e lugar. Poderíamos também imaginar outro cenário, no qual o Brasil tivesse se tornado, graças a suas imensas reservas naturais, o centro comercial e financeiro de nosso planeta, e a primeira missa fosse como o marco inaugural, algo que se destacasse no calendário brasileiro ou até mesmo

mundial. Isso transformaria toda a relação que temos com a percepção do tempo, posto que ele passaria a ser contado em referência a esse acontecimento específico. Tal ação aconteceria não porque o tempo se reconfigura dessa maneira, mas sim por conta das adaptações que nossa percepção sofre para se ajustar às medidas arbitrárias que escolhemos para balizar a passagem do tempo.

Mediante essas colocações, aviamos por compreender que: a História não é um sinônimo do tempo. Diante dessa assertiva entendemos que ela demanda interpretação e recorte a partir das nossas percepções biológicas e psicológicas sobre o tempo. Nessa perspectiva, o espaço-tempo, binômio que compõe o contexto histórico de uma determinada obra, movimento cultural ou sociedade, consiste em uma dimensão física, na qual é relativo. Sua totalidade abarca o universo, quiçá múltiplos universos. E, embora não tenham o mesmo significado, são condições que se complementam para compor uma dada conjuntura.

3.4. - A biologia da percepção

Em termos biológicos, os nossos corpos possuem um *design* extremamente elaborado, que nos confere uma elevada capacidade de perceber e interagir com o mundo. Martin Jay, por exemplo, nos chama a atenção para o fato de que a visão possui, em média, dezoito vezes mais fibras nervosas, se comparada com nossos outros sentidos, como a audição. Conseqüentemente, não é difícil compreender porque a produção de informação a partir desse sentido é maior do que de outros no que concerne nossa percepção do mundo. Contudo, mesmo com seu alto nível de desenvolvimento, o pesquisador aponta para as enormes limitações da nossa visão, haja vista o fato de percebermos menos de 1% do espectro luminoso. Jay cita o psicólogo norte-americano James Gibson para dizer que “a visão humana é ela mesma um artefato, produzido por outros artefatos, nomeadamente, imagens.” (GIBSON *apud* JAY, 1994, p. 17, tradução nossa). Em comparação com uma máquina, por exemplo, podemos dizer que somos limitados por nossas capacidades fisiológicas e filosóficas, de forma semelhante a como as máquinas são limitadas por sua construção e programação. Meu corpo, o mundo que me cerca e o pensamento que elaboro sobre ele se influenciam mutuamente nas capacidades que tenho de perceber e produzir informações. Possuímos um artefato físico, um *design* altamente refinado para atender à produção e decodificação de informação. No entanto, ele é um artefato limitado, e são esses limites que balizam nossa percepção do mundo.

Já para Anne Cauquelin “trata-se de pensar a obra não como resultado acabado de uma prática, e sim como um processo, a obra-processo vindo então se opor à obra-objeto e substituí-la.” (CAUQUELIN, 2011, p. 149). Dessa maneira, as artes interessadas no processo são artes temporais. O processo revela o tempo, sua passagem, todavia, o tempo não é “medido” apenas pela percepção da sua passagem, ele também ocupa espaço, sua caracimete, de sorte que toda arte espacial também é temporal. É notório que a arte processual escancara as relações com o tempo, focando, sobretudo, na ilusão ou em um arranjo que destaque sua passagem. Contudo, toda arte que ocupa um espaço também o faz com relação ao tempo, uma vez que o espaço demanda tempo, que não é uma exclusividade do processo. Consideração semelhante pode ser notada quando o filósofo francês Jean-Luc Nancy postula que “não há arte que não seja cosmológica, porque a técnica produtiva de espaçamento produz o mundo a cada tempo, uma ordenação do mundo, o mundo em todo ou em parte, mas sempre o todo em cada parte a cada momento.” (NANCY, 2013, p. 107, tradução nossa). Pode-se entender que o espaço produz tempo e as alterações no espaço são também alterações temporais. Como modelo, podemos considerar artes ditas mais espaciais do que as outras, isto é, a escultura e as instalações. A partir delas percebemos como a sua interação com o espaço causa uma mudança grande nele, mas essa mudança não se restringe apenas aos objetos tridimensionais.

O crítico e historiador da arte Yve-Alain Bois utiliza as pinturas de Poussin como modelo para propor que “fornecem uma pista: elas incorporam a duração da percepção na sua estrutura estética” (BOIS, 2013, p. 148, tradução nossa). As observações dos dois pesquisadores se complementam e mostram que mesmo estruturas planas modificam o modo como nos comportamos no espaço, no tempo que dispensamos neste lugar. Tudo muda em conformidade com a relação que as obras impõem ao ambiente, alterando nossa percepção de espaço e tempo. Ao incorporar a duração da percepção na estrutura estética de uma obra, Bois nos alerta para o fato de que o tempo, percebido na duração, não é uma exclusividade das artes ditas processuais, uma vez que os objetos de arte — sejam eles tridimensionais ou planos, como uma fotografia, pintura, escultura, instalação ou até mesmo o livro literário — demandam um tempo de percepção, que faz parte da obra, como Duchamp já incorpora na sua proposta do **Coefficiente Artístico**. As obras de arte são feitas para serem percebidas, sua intenção é o outro, quer dizer, essa complementação a partir da percepção faz parte da obra, visto que não existem objetos acabados.

Igualmente notamos que embora essa mudança atue em nossa percepção, ela opera, também, fisicamente, porque a cada vez em que se alteram os arranjos em um lugar, as

configurações espaço-temporais se modificam. Mas, fisicamente falando, é notável que uma obra artística — não importa se ela consiste em uma imagem, uma escultura, uma instalação ou até mesmo um conceito — não possui a massa de um planeta ou uma estrela: comparativamente, as alterações espaciais que provocam são mínimas. Porém, isso não quer dizer que essas mudanças sejam imperceptíveis, além de, muitas vezes, serem mais do que estéticas. O que observamos é que as alterações provocadas por um trabalho de arte atuam em campos múltiplos, articulando mais do que nossas percepções estéticas e memórias em suas propostas. Trata-se de algo manifesto tanto na série de instalações *Forever* de Ai Weiwei, quanto nas diversas versões do *Grande Desfile* de Nelson Leirner. É nítido que alteram o local, atraem pessoas, fazem com que nossas ações não as ignorem, pois se impõem como um marco nitidamente sentido na paisagem da cidade, além do fato de que o sítio da galeria, seu tamanho, multiplicidade, texturas e cheiros criam um magnetismo que repele e atrai ações a elas. O professor norte-americano Jonathan Crary (2012) também nos alerta para as diferenças do olhar biológico para o olhar mecânico da câmera fotográfica. A sinestesia criada pela observação direta não pode ser comprada ao recorte da máquina fotográfica, na qual a distância nos deixa anestesiados das sensações que se conectam durante o ato da visão *in loco*. Ver articula todo um aprendizado socioeconômico e ambiental junto desse contexto em que nos encontramos, assim o contato visual e o fotográfico diferem em vias do último ser intermediado pela ação do corte que secciona o que vejo.

3.5 – A física da percepção

A ideia da fotografia como ruína, fratura ou morte, nos permite percebê-la como um modo de atestar o nosso fim, na medida em que revela a efemeridade da nossa existência. Mas percebê-la como um fragmento do tempo, capaz de congelar, eternizar um momento, é superestimar as capacidades da imagem, uma vez que a fotografia só nos dá a ilusão desse poder. De acordo com a cientista social britânica, Doreen Massey “o que a representação estabiliza [...] não é apenas o tempo, mas o espaço-tempo.” (MASSEY, 2013, p. 119, tradução nossa). Por mais eficaz que sejam em enganar a nossa visão e, por conseguinte, em confundir a nossa percepção e interpretação, as imagens fotográficas jamais “congelam” o tempo, pois como nos lembra Massey, são representações! Se a fotografia faz algo, ela o faz ao testemunhar a passagem do tempo, porque são sempre imagens que nos informam de nosso deslocamento, elas capturam o movimento. Pode-se dizer — excluindo as fotografias que parecem borrões ou abstrações, derivadas da tentativa de capturar objetos em movimento —,

que o argumento que defendo não faz sentido algum, contudo, é inegável que o obturador da câmera fotográfica não pode parar o tempo e é incapaz de fornecer-nos uma imagem estática, o que ocorre simplesmente porque não é rápido o suficiente. Apesar de o segundo ser considerado uma das unidades mínimas de tempo, sabemos que o obturador fotográfico pode ser regulado para capturar imagens em frações de segundo, como 1/8000, 1 segundo fracionado em oito mil partes. Trata-se de uma fração impressionante e suficiente para “parar” as hélices de um helicóptero em pleno voo. No entanto, conforme apontam Alexandre Cherman e Felipe Vieira (2008), a unidade mínima de tempo conhecida na Física é o *crônon*, ou **Tempo de Planck**, corresponde a 10^{-43} s, ou seja:

Isto equivale a dizer que pegamos um segundo (intervalo de tempo que já nos parece pequeno) e o dividimos, primeiro, em um milhão de pedacinhos. Cada pedacinho destes é um microssegundo, que será dividido de novo em um milhão de outros pedacinhos. Se fizermos este processo outras cinco vezes e, por fim, dividirmos o pequeno intervalo final em dez pedaços, finalmente teremos o menor intervalo de tempo: 10^{-43} s. (CHERMAN; VIEIRA, 2008, p. 20-21).

Mesmo que pudéssemos atingir essa fração, não poderíamos “parar o tempo”, pois ela ainda é uma fração do tempo, calculada por Max Planck como o menor intervalo de tempo possível antes de se cair em um domínio “além da Física”. Consequentemente, para “suspender ou anular o tempo”, o obturador fotográfico teria que se movimentar a uma velocidade maior que a da luz, o que sabemos ser fisicamente impossível, já que a velocidade da luz é o limite conhecido com o qual a matéria pode se locomover no espaço. Dessa maneira, as fotografias capturam intervalos de tempo, por menores que sejam, propiciando-nos, portanto, uma fração do tempo e não um tempo, “nulo”. Também seria plausível acreditar que as máquinas fotográficas têm a capacidade de “dobrar o espaço e o tempo” e assim se locomoverem mais rápido do que a luz, o que não seria impossível fisicamente, mas tecnicamente, devido à inexistência de tecnologia para construção de câmeras fotográficas equipadas com motores de “dobra espacial”. Em vista disso, prefiro pensar como o pesquisador Timothy Barker, para quem as fotografias possibilitam uma “assemblagem multi-temporal” (BARKER, 2013, p. 123), o que podemos perceber nas aproximações temporais que conectam — em outros termos, a partir dessa representação que a fotografia propicia, sem que produza uma alteração ou ponte física que ligue o presente ao passado, já que essa conexão se dá pela memória, e não pela construção física das imagens fotográficas. Afinal, mais rápido do que a luz, por enquanto, somente o pensamento, que não possui matéria. As

fotografias, desse modo, não dizem respeito à rigidez da morte, mas sim ao movimento da vida.

A proposta de Barker é baseada na leitura de Michel Serres, filósofo da corrente fenomenológica que acredita que “a montagem só é contemporânea pela assemblagem”. (SERRES *apud* BARKER, 2013, p. 123, tradução nossa). Para o pesquisador, todo objeto ou imagem é criado, ou melhor, é montado a partir da junção de partes, ideias ou processos pré-existentes, assim, a sua existência contemporânea é possível apenas através da apropriação de criações ou montagens já disponíveis e reagrupadas. Um bom exemplo é a série de “paradas” de Nelson Leirner:



FIGURA 21 – LEIRNER. *O Grande Desfile*. 1984. Instalação de múltiplos objetos, MAM-RJ.

Fotografia: Nelson Leirner

Fonte: disponível em <<https://goo.gl/vKW4zB>>. Acesso em 11/12/2016. E disponível em: FARIAS, 1994, p. 121.



FIGURA 22 – LEIRNER. *O Grande Combate*. 1985. Instalação de 700 objetos, Galeria Luisa Strina.

Fotografia: Nelson Leirner

Fonte: disponível em <<https://goo.gl/Q2y3Ph>>. Acesso em 11/12/2016. E disponível em:
FARIAS, 1994, p. 13.

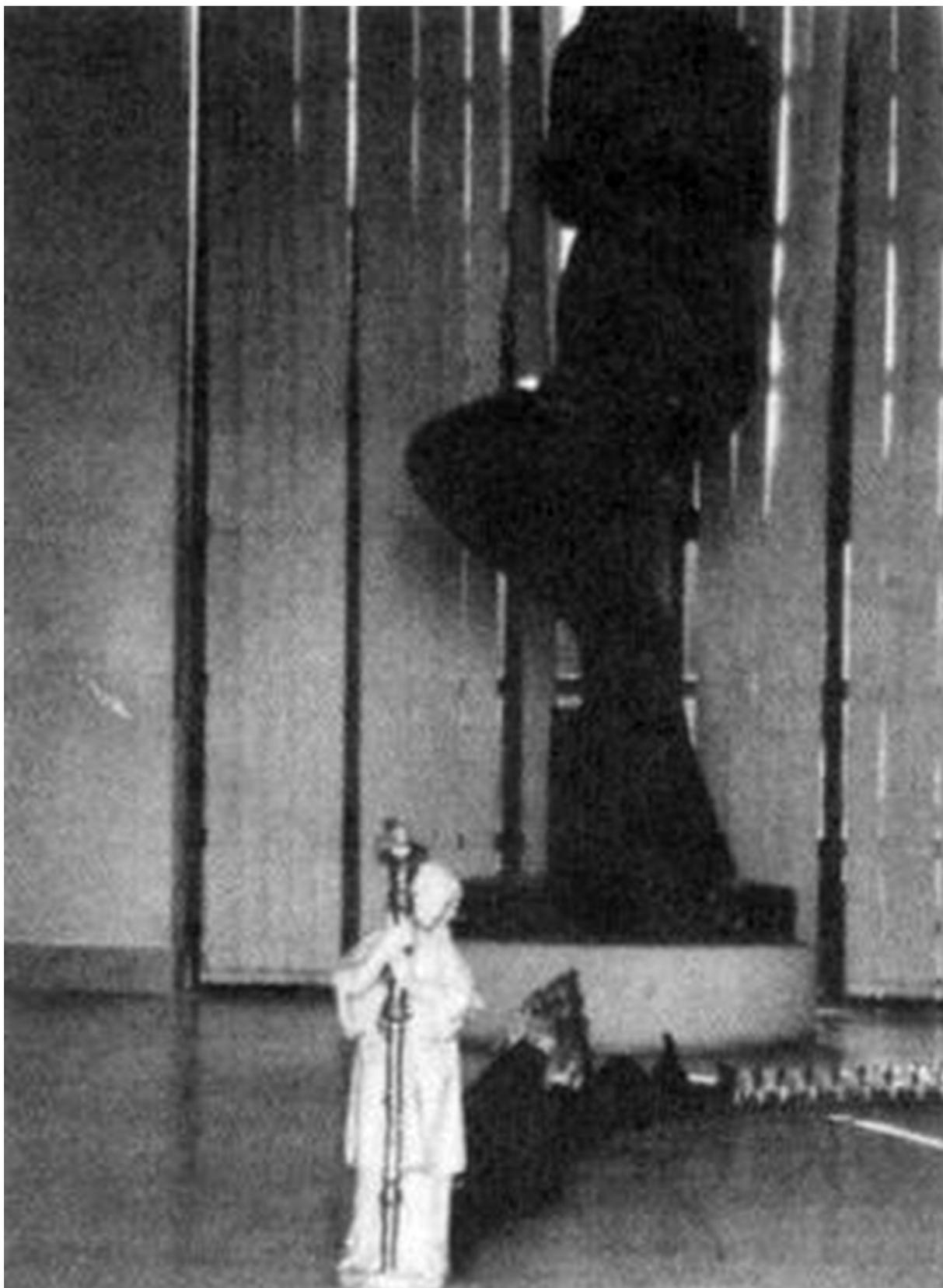


FIGURA 23 – LEIRNER. *O Grande Enterro*. 1986. Instalação de múltiplos objetos, Pinacoteca do Estado De São Paulo.

Fotografia: Nelson Leirner

Fonte: disponível em: <<https://goo.gl/ZjuJHW>>. Acesso em 11/12/2016.

Aqui vemos diversas fotografias da obra de Leirner que atestam, nas diferentes montagens, essas versões de desfiles que atualizam “velhos” personagens através de sua nova atuação contemporânea. Ao serem reagrupados, com sua carga histórica e funções respectivas, nesse novo papel, permitem-nos notar não só a mudança de funções dos objetos ao serem reempregados, como também da própria proposta do artista com a passagem do tempo. Mas, talvez, pudéssemos pensar que um filme fosse mais eficiente em nos passar essa sensação. Sobre esse ponto, Hans Belting alerta que

nós habitualmente pensamos que a fotografia é sobre o espaço, enquanto o filme diz respeito ao tempo [...]. Mas Gilles Deleuze tomou bastante cuidado para nos contar que, mesmo no caso do cinema, a **imagem do tempo** e a **imagem do movimento** são fenômenos separados [...]. A **ilusão do tempo** do filme testemunha contra a **memória do tempo** inerente em uma fotografia. (BELTING, 2013, p. 138-140, grifos no original, tradução nossa).

Para Belting, estamos acostumados a pensar na ilusão do fluir do tempo que a edição de um filme cria, ignorando que a fotografia também diz respeito ao tempo. No caso de Leirner, o artista usa a modificação na montagem dessas instalações para atestar que aquilo que aparentemente é estático, se modifica no tempo. Ele faz uma edição lenta, no intervalo de três anos que separa a primeira da última, para nos atentar para esse componente do tempo. De fato, todo seu investimento nessas paradas é um enorme empreendimento temporal, pois toda a reunião de múltiplos que agrega a elas é uma gigantesca obra em processo, à qual agrega novos capítulos na construção dessa narrativa histórica com o passar dos anos. Embora não siga uma ordem cronológica, esse conto possui marcos reconhecíveis, junto aos títulos que apresenta, que podem ser relacionados a certas fases da vida: *A Primeira Missa* seria um marco inicial, o nascimento; *Terra à Vista* pode ser lido como o porto seguro, a boa terra para fixar residência, o amor; *O Grande Combate* é comparável à luta pela vida, à sobrevivência e ao embate entre os povos; *O Dia em que o Corinthians foi Campeão* podemos entender como as comemorações, as festas e celebrações pelas felicidades da vida; *O Grande Enterro* talvez seja o mais direto ao mostrar a despedida dos que ficam para quem foi ao encontro do destino final, ao abraço da morte. Organizados e lidos dessa maneira, como cenas fotográficas aparentemente independentes, mas que se complementam no todo, esses enormes cortejos narrariam o movimento dessa nossa marcha através da vida.

Já Philippe Dubois assevera que “de forma diferente da pintura, que é eminentemente polimórfica, em que cada traço do quadro constitui uma opção separada do pintor [...]: **na foto tudo é dado de uma só vez.**” (DUBOIS, 2011, p. 98). Diante disso, compreendemos

que Dubois (2011) pensa a pintura como processo e a fotografia como um produto do momento, do instantâneo. O pesquisador se utiliza de um dos **Paradoxos de Zenão**³⁹ para alinhar esse pensamento do instante, de que tudo está fixo, à ideia de um movimento quebrado, que é uma ilusão que existe como uma “ficção de um tempo memorial”, isto é, de um tempo que só acontece na nossa percepção, pois o completamos com nossa memória do passado e nossas previsões para o futuro. O movimento estaria, portanto, na nossa cabeça, já que o real é apenas o flagrante determinado do tempo vivido. Um único instante, sem movimento, porque sem esse deslocamento de “A para B”, o movimento não existe, e a partir do qual Dubois aponta a fotografia e o cinema como modelos teóricos herdeiros do pensamento de Zenão, considerado “o primeiro a pensar todo dispositivo-cinema.” (DUBOIS, 2011, p. 166). No entanto, como Martin Jay nos alerta, “o pensamento grego demonstra como [os gregos] deviam a uma noção destemporalizada da realidade (um alvo central, como veremos, do discurso antiocularcentrista francês, iniciado com a crítica de Bergson a Zenão)” (JAY, 1994, p. 24-25, tradução e inserção nossa). Dessa maneira, o **Paradoxo de Zenão** se prende nesse picotar do espaço, que ignora a duração do tempo e do espaço picotando-os ao infinito. Por conseguinte, poderíamos imaginar que a fotografia e o cinema não se relacionam com o movimento, já que trabalham com essa ilusão da nossa percepção para nos colocar — tomando emprestadas novamente as palavras de Belting — de frente a esse “teatro de ilusões” e enganar o nosso cérebro. Assim, Dubois cria uma separação entre a pintura como processo e a foto como ato do instante, elegendo essa ilusão das circunstâncias criadoras como uma de suas principais diferenças. Sob esse aspecto, considera que a pintura nasce da sobreposição de camadas pictóricas ao longo do tempo e a fotografia é feita no corte, em uma apropriação do instante vivido, feita em forma de imagem instantânea.

Mas uma vez que o corte fotográfico não é rápido o suficiente, como já exemplificado anteriormente, a foto nunca “congela” ou “petrifica” o tempo. Diferentemente da lenda da Medusa, usada como exemplo por Dubois e conforme nos esclarecem Cherman e Vieira ao analisarem um dos **Paradoxos de Zenão**, o filósofo fala do espaço, da distância percorrida, mas sua equação ignora o tempo. De fato, tempo e espaço não possuíam a mesma natureza no século V a.C., portanto, analisá-los separadamente não implicava um “erro”, somente compunha uma proposta, uma charada matemática. O tempo e o espaço só passaram a ter sua realidade física dual comprovada pela ciência no século XX, com a **Teoria da Relatividade**,

39 Os **Paradoxos de Zenão** são uma série de argumentos dialéticos utilizados por Zenão de Eleia para contestar as ideias da escola pitagórica. Para uma explicação mais aprofundada, ver CHERMAN; VIEIRA, 2008, p. 20; JAY, 1994, p. 24-25; E UFVJM. Paradoxos de Zenão. Disponível em: <<https://goo.gl/yyBwzs>> e <<https://goo.gl/SVXw5R>>. Acesso em 13/05/2017.

por Einstein. Com suas observações Cherman e Vieira nos fazem atentar para um fato que contradiz nossa percepção, tendo em vista que assinalam que a foto sempre mostra um movimento, um deslocamento no espaço-tempo, nunca a inexistência ou o congelamento dessas coordenadas, conclusão surgida a partir da análise dessa ilusão de se “parar o tempo” ao fixar a luz no papel ou transformá-la em imagem.

Percebemos o fluir do tempo, do movimento e não as partes, mas para alguns pesquisadores é o instante que implica nesse acontecimento. Tomemos como primeiro exemplo as palavras do poeta brasileiro Alexandre da Costa: “Assim, o ‘presente’, interpretado como o que permanece no surgimento, está [...] intimamente ligado ao conceito do ‘fluir’, do movimento incessante, isso que se entrelaça a uma consciência do fazer poético, tendo a palavra como afirmação de seu instante.” (COSTA, 2001, p. 107). Em consonância com a passagem citada, Gaston Bachelard afirma que para o historiador francês Gaston Roupnel, o “tempo só tem uma realidade, a do instante.” (BACHELARD, 2010, p. 15). Ao aproximarmos as duas linhas de pensamento expostas acima, compreendemos que é o instante que concede realidade ao tempo, o instante do pensamento, o instante do corte, o instante da escrita, o instantâneo fotográfico. O que separa a inexistência da realidade é o instante. Uma vez que se ganha tempo, no instante em que o tempo deixa de ser nulo é que nasce a realidade, ou seja, para se inscrever no mundo é preciso ter tempo. Podemos imaginar essa questão com um exemplo explorado nas aulas de Física, Geometria e Teoria da Forma, o do ponto: um ponto não possui dimensão, não tem altura, largura, nem profundidade, mas ao conectarmos dois pontos e criarmos uma linha, ela passa a ter largura; ao unir quatro pontos, passamos a ter largura e profundidade; ao ligar oito pontos, temos largura, profundidade e altura. Ao diferenciar-se, ao ganhar o espaço, o ponto também adquire tempo, já que passa a existir em múltiplas dimensões.

O instantâneo fotográfico também é um exemplo dessa informação que nasce no mundo em um instante, irrompe porque ganha tempo, porque possui tempo, e não por congelá-lo, por anulá-lo. Para o artista norte-americano Dexter Sinister, “isso leva a um paradoxo final: o tempo só pode ser medido pelo movimento [...]” (SINISTER, 2013, p. 137, tradução nossa). O paradoxo de Sinister diz respeito à dualidade do tempo. Argumentar que o tempo não existe sem o movimento equivale a afirmar que o tempo não existe sem o espaço, que eles nascem e se expandem juntos. Se isso parece, à primeira vista, uma contradição, ganha presença ao pensarmos nos nossos instrumentos de medição da passagem do tempo — nos pêndulos, nos cristais de quartzo ou nos átomos de césio que alimentam os relógios —, que emprestam a sua constância, no fluir de seu movimento, para traduzirmos as medidas do

tempo, seja no deslizar dos ponteiros ou nas constantes mudanças das numerações digitais. Outro exemplo poderia ser recrutado nas constantes mudanças realizadas em cada nova instalação de *Forever* e na série das “paradas” de Leirner. A medida do tempo é dada junto aos deslocamentos que comportam ao serem refeitas, quando claramente destacam as diferenças premeditadas pelos artistas em relação às versões anteriores. Ao inscreverem essas mudanças, comparáveis à lógica fotográfica, em suas histórias, os artistas as tornam como que dispositivos do tempo, nos quais lemos passado, presente e futuro ao imaginarmos o que foi, o que é e como será, no instante em que observamos uma de suas representações e as conectamos a nossas memórias das demais.

Ao encararmos essas novas leituras temporais imaginamos, como Roupnel, que a nossa percepção do tempo é uma sucessão de instantes, em que cada um de seus fragmentos constitui seu todo. Seguindo o entendimento de Bachelard (2010), Roupnel está mais próximo da **Teoria da Relatividade**, pois esses pontos determinados do tempo seriam relativos ao ser que os experimenta, conforme comprovado por Einstein (1999) ao atestar que a posição e a velocidade do observador influenciam diretamente na percepção do espaço-tempo, tanto como os corpos pesados. Einstein propõe que o espaço-tempo é relativo, isso quer dizer que é flexível, reage aos outros corpos e se adapta a essa presença. Pensemos em um exemplo clássico das aulas de Física, em que o professor estica uma malha de *lycra* e começa a colocar bolas de metal, grandes e pequenas, sobre o tecido, que é flexível e, pouco a pouco, vai se moldando, reagindo à presença desses corpos. Essa exemplificação nos mostra como seria o comportamento do espaço-tempo em relação aos corpos que o ocupam. A teoria de Einstein sustenta que o espaço e o tempo não são duros e estáticos, mas moldáveis e plásticos, da mesma maneira com que estou tentando comparar e ver a arte, embora sem defini-la como um corpo pesado no espaço. Quando se lança esse conceito sob a forma de objetos, em um determinado momento e lugar, ele deforma o espaço, fazendo com que outros “corpos” que passem por perto sejam atraídos e passem a orbitá-lo, ainda que apenas momentaneamente.

É pertinente observar que a teorização elaborada por Roupnel parece estar mais diretamente relacionada com a Física Quântica do que com a **Relatividade**, porque para a Teoria Quântica só percebemos um “fluir”, e não as partes que formam o todo. De acordo com a Teoria Quântica se temos, por exemplo, 1000 probabilidades para algo, todas estão certas, mas só percebemos essa pequena porção a transcorrer, a parcela na qual a probabilidade com maior chance de se tornar real é que constitui um elemento do fluir da nossa realidade. Pensemos em um deslocamento simples, como ir até a padaria, percurso que posso realizar a pé, de bicicleta, carro, voando ou por teletransporte. No meu caso a maior

probabilidade é de que eu vá de bicicleta, ou seja, é a alternativa que tem mais chance de ocorrer e ganhar uma existência perceptível. Embora as demais possibilidades também existam e possam acontecer em paralelo, somente a opção que ganhou realidade é que percebemos nesse desenrolar. As probabilidades são também cruzadas, o que nos incita a propor conjecturas. Nessa perspectiva, digamos que, durante o percurso, um carro resolva encostar à direita e eu decida desviar de bicicleta e ultrapassá-lo pela esquerda. Nesse momento, o motorista do veículo opta por fazer o retorno na pista, virando à esquerda, o que resulta na desastrosa colisão entre nós dois. O carro poderia ter ficado parado, eu poderia ter freado e parado atrás, ou até mesmo atravessado ileso por dentro do veículo automotor. Mas a maior probabilidade era de que eu continuasse o caminho e ele virasse à esquerda, o que faria com que, inevitavelmente, colidíssemos. Diante dessa explanação, é possível depreender que nossa existência se processa a partir de configurações de probabilidades, para além de desígnios de um destino superior.

Seguindo essa linha de raciocínio, mesmo que voltássemos no tempo, jamais vivenciaríamos a mesma experiência, pois já somos “outro”. Nossa perspectiva é externa, estamos vendo os acontecimentos de “fora”, como memória ou vislumbre. Ainda que nos encontrássemos no passado, encontraríamos um “outro”: o nosso aprendizado, o lugar que ocupamos e as experiências não são as mesmas. Nossa compreensão do passado e do futuro se dá na mente-corpo; não é possível ter a “mesma” experiência, uma vez que é, invariavelmente, vivenciada de maneira distinta daquela que foi vivida ou da que será experimentada. Nesse sentido, podemos concluir que se pudéssemos ir e voltar no tempo, com imersão total do nosso ser, ainda assim instauraríamos uma experiência diferente, porque repetir não é igualar.

3.6 – A colisão dos gostos

A discussão do gosto — o bom ou mau gosto — que, segundo o filósofo norte-americano Arthur Danto, “era o conceito central na estética do século XVII” (DANTO, 2006, p. 122), não está em questão nesta dissertação. Isso ocorre não somente em razão da distância temporal que a localiza em outro ponto da História, mas também em virtude do interesse de se voltar para a apropriação: uma apropriação como proliferação, que extravasa o próprio campo, ao recrutar a potência de tudo ao seu redor, exagerando o símbolo, invocando-o até a exaustão de si, em uma repetição infinita da mensagem que toma cada artista como uma

singularidade. Trata-se, desse modo, de uma espécie de buraco negro que tem na apropriação a força que suga toda matéria para dentro de si, devolvendo-a como informação.

Conforme o entendimento de Michio Kaku — baseado nas conclusões do físico britânico Stephen Hawking quando este especula sobre o que aconteceria com a informação, caso caísse em um buraco negro —, percebemos que: “se um objeto como um livro cair em um buraco negro, poderá perturbar o campo de radiação emitido, permitindo que a informação se filtre de volta ao universo.” (KAKU, 2008, p. 242, tradução nossa). De acordo com a perspectiva defendida pelo teórico, a matéria não estaria perdida, mas sua forma agora seria a da informação. A comparação dos artistas com tal singularidade espaço-temporal advém dessa prática da apropriação como conversão, dessa absorção histórica, conceitual e material da arte, a partir da apropriação e de seus processos de reconfiguração e conversão em uma outra possibilidade de informação. Na **Teoria M** e na **Teoria das Cordas**, um buraco negro é uma singularidade que une o universo macro e o micro, a **Relatividade Geral** e a Física Quântica. Segundo a **Teoria das Cordas** tudo o que existe no Universo é formado pela vibração da Energia, como se existissem pequenas cordas cuja vibração específica concedesse forma à matéria. Embora essa nova teoria ainda não seja plenamente verificável, pois une Física e Filosofia a partir de especulações, torna-se, por analogia, um espaço perfeito para criarmos conexões múltiplas, como, por exemplo, entre ciência e arte. Nesse sentido a **Teoria das Cordas** diz que existem “multiuniversos”, que seriam como bolhas em que a colisão de um universo com o outro geraria novos universos. Michio Kaku se vale do pensamento do físico mexicano Jacob Bekenstein para nos dirigir a atenção para o ponto de que “uma teoria definitiva não deve se interessar nem pelos campos, nem sequer pelo espaço-tempo, mas sim pelo intercâmbio da informação entre os processos físicos” (BEKENSTEIN *apud* KAKU, 2008, p. 247, tradução nossa). Se pensarmos que, como seres físicos, nossos pensamentos criam, dão forma à realidade, deduziremos que a colisão de pensamentos, de informação, é capaz de produzir novas realidades a partir desse intercâmbio por “choque” de ideias. Assim, trabalhos artísticos, colaborativos, de pesquisa, etc., a todo momento em que “colidem”, estão alterando a realidade, gerando novas e interessantes possibilidades para informá-la.

3.7 – A filosofia da percepção

Vivemos sobre o paradoxo da percepção, o que significa, em outras palavras, que se por um lado o mundo não é como o concebo, por outro não consigo apreendê-lo fora de mim. Por mais que saibamos que o mundo não é como o observamos, somente conseguimos divisá-

lo assim. Para mudar isso é preciso ir além do entendimento, criando ferramentas que supram nossas dificuldades de distinção. Desde o desenvolvimento da escrita, a Engenharia Genética, passando pelos óculos, telescópios, microscópios e uma infinidade de outros exemplos, essas “invenções” buscam suprir e/ou ampliar nossa capacidade de percepção.

Um das dessas maneiras consideradas defasadas de apreendermos a dinâmica temporal consiste em percebermos o tempo como uma passagem, um fluir linear, que vai sempre do passado em direção ao futuro. O escritor argentino Jorge Luis Borges, cuja literatura é caracterizada por ser permeada de reflexões metafísicas, nos oferece uma instigante análise sobre o modo como compreendemos o tempo:

Não é extraordinário pensar que dos três tempos em que dividimos o tempo — o passado, o presente e o futuro —, o mais difícil, o mais inapreensível, seja o presente? O presente é tão incompreensível como o ponto, pois, se o imaginarmos em extensão, não existe; temos que imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro. Ou seja, sentimos a passagem do tempo. Quando me refiro à passagem do tempo, falo de uma coisa que todos nós sentimos. Se falo do presente, pelo contrário, falo de uma entidade abstrata. O presente não é um dado imediato da consciência.

Sentimo-nos deslizar pelo tempo, isto é, podemos pensar que passamos do futuro para o passado, ou do passado para o futuro, mas não há um momento em que possamos dizer ao tempo: “Detém-te! És tão belo....!””, como dizia Goethe. O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro; seria nulo. O presente contém sempre uma partícula de passado e uma partícula de futuro, e parece que isso é necessário ao tempo. (BORGES, 1987, p. 42).

Essa percepção é mental e biológica, estamos presos a ela em razão de nossa condição de seres que se desenvolveram para lidar com um ambiente no qual nos deslocamos no espaço a partir da nossa percepção tridimensional do mesmo. Entretanto, não conseguimos perceber as partes em separado e nos deslocar “livremente” no tempo, apenas somos capazes de acompanhar o seu “fluir”, porque não o vemos como um “rio do tempo” que sofre impactos, bifurca, possui pedras, seca, pode ser “transplantado” ou desviado. O espaço-tempo seria mais do que uma abstração humana, tendo em vista que possuiria uma existência concreta, seria como uma malha em todo o universo, que se deforma quando qualquer objeto entra em contato com ela. Nesse sentido, objetos maiores o alteram mais, induzindo o espaço-tempo ao seu redor a tornar-se mais curvo. Isso faz com que as percepções do espaço-tempo naquele ponto sejam, portanto, diferentes de nos demais. Embora em menor proporção, os objetos menores também o alteram. Dito de outra maneira, o fato de deformarem o espaço-tempo

significa que possuem existência, mesmo que, comparativamente a grandes corpos, essa interferência seja menor.

Existe, portanto, uma quebra no modo como percebemos a nós mesmos e, igualmente, em como percebemos o mundo e os mecanismos de atuação da realidade física. Retomemos, como exemplo, uma formulação clássica: o *Cogito* de Descartes “penso, logo existo”, isto é, penso-sou ou duvido-existo. Embora seja uma afirmação extremamente aceita, já há muito tempo e até mesmo considerada um senso comum, a formulação de Descartes somente consegue atestar nossa existência a partir da própria estrutura do pensamento, ou seja, da imaginação; imagino que existo, portanto, existo. Desse modo, ele nos direciona para uma existência abstrata, seríamos uma ilusão do cérebro, algo como uma ilusão da percepção. Em contrapartida, Deleuze aponta para uma leitura de Kant a qual demonstra que, para o filósofo prussiano, a resposta para o *Cogito* e a existência possuem uma diferença crucial:

Toda crítica kantiana consiste em objetar contra Descartes [...]. A resposta de Kant é célebre: a forma sob a qual a existência indeterminada é determinável pelo Eu penso é a forma do tempo... As consequências disto são extremas: minha existência indeterminada só pode ser determinada **no tempo**. (DELEUZE, 2006, p. 89 e 90).

Ao acrescentar outra variável, podemos entender que a proposta do “*Cogito* Kantiano” seria: “Penso, logo existo no tempo”, ou melhor, penso-sou-estou. Isso assevera que pensamos existir no tempo, mas a variável do tempo, quando conectada a sua percepção linear, torna impossível nos localizarmos. Não podemos precisar o presente, ele é incalculável e fugidivo. Se o vislumbro, projeto-o no futuro. Em contrapartida, se o rememoro, já se converteu, inevitavelmente, em passado. Observemos outra passagem de Kant:

Temos querido provar que todas as nossas intuições só são representações de fenômenos, que não percebemos as coisas como são em si mesmas, nem são as suas relações tais como se nos apresentam, e que se suprimíssemos nosso sujeito, ou simplesmente a constituição subjetiva dos nossos sentidos em geral, desapareceriam também todas as propriedades, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo, e também o espaço e o tempo, porque tudo isto, como fenômeno, não pode existir em si, mas somente em nós mesmos. [...]

Por mais alto que fosse o grau de clareza que pudéssemos dar à nossa intuição, nunca nos aproximaríamos da natureza das coisas em si; porque em todo caso só conheceríamos perfeitamente nossa maneira de intuição, quer dizer, nossa sensibilidade, e isto sempre sob as condições de tempo e espaço originariamente inerentes no sujeito. (KANT, 1995, p. 25).

O *Cogito* constituído a partir das observações de Kant — a luz do tempo e do espaço separados, mas dependente da existência humana — dá um passo além do *Cogito* de Descartes, embora ainda nos prenda a uma existência abstrata, agarrada à nossa percepção tridimensional do mundo e à visão da passagem linear do tempo. Em outros termos, é algo que nos aprisiona no que Deleuze chama de “**EU rachado**”, uma vez que o eu apenas se percebe como representação, à distância, como memória do que passou ou como vislumbre do que será, jamais capaz de parar sobre si o tempo no presente do que é.

O *Cogito* só dará mais um passo quando visto a partir da proposta da **Teoria da Relatividade** de Einstein, segundo a qual o tempo e o espaço são uma única e indissolúvel coisa, o que prova a existência da quarta dimensão como o espaço-tempo. Sob essa perspectiva nossa percepção do tempo seria uma ilusão, e o *Cogito* se converteria em: “penso, logo existo no espaço-tempo”. Assim, o penso-sou-estou passa a ter uma comprovação física e não apenas abstrata, já que, se “penso, logo existo em um determinado tempo e lugar.” Diante disso, se algo existe no tempo, também existe no espaço, desde que passaram a ser comprovadamente a mesma coisa. A partir da conexão entre as variáveis do tempo e do espaço, inerente à proposta de Einstein, arranca-se a existência da sua profunda abstração para dar-lhe um lugar físico. Contudo, como nos é impossível perceber a 4ª dimensão na totalidade do espaço-tempo sem a ilusão da passagem do linear do tempo e dissociada do espaço, continuamos presos a esse engano, enxergando o mundo sempre de uma perspectiva de “fora”, com uma visada externa, como se fôssemos um outro e não nós mesmos. Todavia, também é provável que a totalidade de compreensão do ser, do eu, só se dará quando pudermos interagir com todas as dimensões que formam o universo. Enquanto isso não for viável, ainda viveremos no horizonte desse “**Eu Rachado**” que Deleuze nos conta ter vislumbrado em Kant, o qual não estava errado em suas teorizações se considerarmos que seu conceito é capaz de assimilar nossa ilusão de percepção do mundo, que é descompassada com sua realidade física.

A essa espécie de “paradoxo do eu” também pode se elaborar e aproximar uma condição, a da “esquizofrenia do eu”. De acordo com a leitura sobre a teoria de Lacan do crítico literário norte-americano Fredric Jameson (1985), o esquizofrênico é aquele que tem uma deficiência na linguagem, se prende ao presente, sem conseguir se perceber no passado e no futuro. Isto posto, esse “transtorno mental” seria individual ao aproximarmos o seu entendimento e o estudo do indivíduo às propostas de Lacan. Já observada a partir da proposta de Kant, essa esquizofrenia seria coletiva, uma vez que todos seríamos esse outro, pois nós nos percebemos sempre à distância, na memória e no vislumbre da imaginação. Mas é

compreensível que os estudos de Lacan versem sobre como se dá a nossa associação do tempo a percepção da realidade, combinando-a a nossa construção literária da passagem do tempo. O psicanalista francês não chega a analisar se essa percepção se prende a uma ilusão, relacionando-a às teorias da Física, às do instante de Roupnel ou mesmo às da duração de Bergson (1999) — este último, aliás, objetava contra os cientistas e os filósofos por tratarem de um tempo ilusório; para ele o tempo real englobaria todas as formas de sua construção (o que o tornaria bastante abstrato). Embora Kant não pudesse ter contato com muitas dessas teorias da Física, Lacan o poderia. Assim, mesmo que sua tese seja baseada na percepção humana do tempo, nessa literalidade com a qual foi construída, ao ignorar a ciência, torna o diagnóstico desse transtorno bem problemático, pois se a esquizofrenia for tomada como a falta de capacidade do esquizofrênico de compactuar com essa ilusão coletiva, seria a sociedade como um todo que sofreria dessa desordem psíquica, e não apenas um sujeito isolado. Longe de dizer que Lacan estava errado, uma vez que o meu discernimento advém da assimilação do pensamento de Lacan através da noção genérica apresentada por Jameson, e não de estudos clínicos, o que estou constatando é apenas um ponto, não só problemático, mas interessantíssimo, já que abre a ideia de um “Eu Literário” (*Cogito* Literário) baseado nas nossas ficções da linguagem e na maneira como construímos a oralidade dos tempos verbais. Portanto, Kant e Lacan trabalham e deixam espaço para a concepção da construção do eu enquanto uma ficção.

Ao seguir por essas análises do *Cogito*, cabe destacar que Descartes foi um pensador adepto da dúvida radical, a ponto de colocar em cheque sua própria existência nessa interrogação que, para ele, é o motor de toda compreensão. Dessa maneira seria preciso questionar a si mesmo para chegar a assimilar o eu. Já uma leitura superficial de seu *Cogito* levaria a se postular que ele nega a existência de todo e qualquer outro ser vivo no planeta Terra, reconhecendo somente a humana por meio dessa capacidade de julgamento. Porém, o *Cogito* não é um “atestado da existência física”. Como vimos, ele declara a existência da consciência do eu, do nascimento do discernimento do homem enquanto ser pensante, enquanto indivíduo; no caso do *Cogito* de Descartes e da consciência do eu como um outro, no caso do *Cogito* de Kant. Para este, o reconhecimento da consciência do coletivo, do eu relativo ao outro, demanda a existência da consciência no reconhecimento da existência **do e no** outro. A existência só se torna uma questão física com o *Cogito* pensado a partir do reconhecimento das proposições da **Teoria da Relatividade**.

O “tempo real”, para Henri Bergson, é visto como uma união dos acontecimentos físicos e psicológicos, tendo na duração dessa articulação sua verdadeira forma de percepção,

mas ao mesmo tempo o pesquisador parece assumir uma separação entre a matéria e a imagem. De fato, podemos perceber esse posicionamento quando coloca que:

meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra. Se é matéria, ele faz parte do mundo material, e o mundo material, conseqüentemente, existe em torno dele e fora dele. Se é imagem, essa imagem só poderá oferecer o que se tiver posto nela, e já que ela é, por hipótese, a imagem de meu corpo apenas, seria absurdo querer extrair daí a imagem de todo o universo. (BERGSON, 1999, p. 14).

A partir dessa aparente contradição em seu posicionamento seria possível assumir que, para o filósofo, a coisa dada e sua representação manteriam uma autonomia, mas no seu entendimento o universo não poderia nascer do homem, porque em um corpo finito não é possível abarcar o infinito, uma vez que a existência temporal é sentida nesse duplo do corpo e sua psique. Ao distinguir a alma do corpo, Bergson não se basearia na espacialidade, e sim na temporalidade, para ele a alma é o lugar do passado, e o corpo é o lugar do presente. A alma ou o espírito está sempre ancorada no passado, ela não está no presente: contempla-o estando alojada no que passou. Ter consciência de qualquer coisa é vê-la a partir do que foi, portanto, a sua efigie é o conhecimento. Quando nos limitamos a reagir a um estímulo externo não temos ciência do que estamos a fazer, estamos no lugar do corpo, ou seja, no presente, pois qualquer tomada de consciência envolve um tempo, uma duração entre um estímulo e a resposta. Disso temos lucidez, pois notamos que o espírito está enraizado no passado, no que sabemos. Obtemos o discernimento estando no passado, e é à luz dele que tomamos em vista uma reação apropriada no futuro próximo. A articulação do tempo — passado, presente e futuro — ou do conhecimento, das ações e das suposições faz-se pela união da alma e do corpo. Quanto mais o espírito está embrenhado no passado, mais tomamos consciência. Quanto mais estamos em automatismo, mais estamos no presente, no tempo do corpo. Estamos sempre ou em um ou noutro, embora possamos estar mais em um do que em outro. De acordo com Bergson, a “pessoa impulsiva” suspende a sua consciência e está em automatismo. Para uma verdadeira atenção necessitamos agir com todo o corpo e toda a alma.

Bergson, assim como Lacan, não fornece ferramentas para desenvolvermos a autonomia dos objetos, pois ainda desenvolve seu estudo junto à perspectiva do homem como centro que baliza a experiência no mundo como um todo. A esse ponto podemos contrastar a concepção do professor italiano Emanuele Coccia, para quem “a proibição de reconhecer qualquer autonomia ontológica às imagens é um dos inúmeros mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou.” (COCCIA, 2010, p. 12). Bergson e Lacan, ente outros,

postulam a existência de tudo como um jogo dialógico entre homem-coisa, os quais são dependentes, mas diferentes. Quando Coccia aponta essa visão como um mito, assinala para uma visão homem/coisa, independentes, mas iguais. Coccia aponta para um outro modo de percepção que não tem como base o reconhecimento através do fenômeno motor, ou seja, do corpo. Portanto, podemos concluir que sem essa sustentação talvez não pudéssemos mais reconhecer, só perceber. Sem tal sustentáculo, teríamos que reconectar ou reaprender a *linkar* essas conexões perdidas. Como exemplo, tomemos as consequências do coma, no qual o corpo desaprende a seguir os comandos do cérebro. Depois de um tempo sem uso, essa união entre corpo e mente deve ser reconstruída por aprendizado. O exemplo destaca que tal laço pode não ser fixo e indivisível como sustentado, e o estudo de Coccia — embora não esteja mais assegurando a razão como sustentáculo das diferenças, mas abolindo essa percepção a favor de um entendimento em que não há mais esses nuances entre homem ou coisa — abriu espaço para pensar em um *Cogito* Independente, entendido como uma independência da consciência em relação ao corpo físico e na possibilidade, junto às teorias da informação, da sua tradução e decodificação em dados e posterior reprodução. A postura de Coccia se alinha com a ideia da autonomia da existência, na qual a consciência humana não seria um pressuposto para o ser no universo, algo que parece ir de encontro às propostas da Física, assim como aos estudos filosóficos.

Ao analisarmos as possibilidades sobre o *Cogito* podemos estabelecer algumas aproximações, elencando-as como: *Cogito* Individual (Descartes); *Cogito* Coletivo (Kant); *Cogito* Literário (Lacan); *Cogito* Independente (Coccia); *Cogito* Relativo (Einstein) e *Cogito* Participativo (Wheeler). Sobre o Relativo, poderíamos dizer que é determinado ou objetivo, uma vez que atesta a existência de tudo no espaço-tempo, ou seja, deixaria margem para imaginarmos uma existência fora da consciência do eu. Contudo, essa existência independente do ser não pode ser comprovada com extrema certeza a partir da teoria de Einstein, uma vez que demonstra em suas análises que a percepção do espaço-tempo, sua compressão ou dilatação é relativa à posição e velocidade em que se encontra o observador, ou seja, que é relativo ao eu e ao outro, ao pensamento e à observação física e mental de si em relação a outros corpos.

Portanto, a teoria de Einstein deixa brechas para que seja explorado e proposto uma espécie de *Cogito* Quântico, fundado nas teorias que exploram o universo microscópico, o qual denominamos de *Cogito* Participativo, ao partirmos das leituras do físico Michio Kaku baseadas nas proposições de Wheeler e do físico húngaro Eugene Wigner, o qual firma que “a consciência determina a existência” (WIGNER *apud* KAKU, 2008, p.174, tradução nossa).

Apoiada nas pesquisas dos físicos citados acima, assim como de outros pesquisadores como os alemães Max Born e Werner Heisenberg, além de outros exploradores, como o dinamarquês Niels Bohr e o austríaco Erwin Schrödinger, poderíamos dizer que uma das soluções para o paradoxo da existência presente no **Princípio da Incerteza**⁴⁰ e no problema do **Gato de Schrödinger**⁴¹, é o estabelecimento da observação consciente como certificadora de tudo. Todavia, ao analisarmos a pesquisa do professor Jonathan Crary, notamos que essa não é uma questão restrita a Física contemporânea: ela também concerne diretamente a arte e a **História**:

O problema do observador é o campo no qual se pode dizer que se materializa, se torna visível, a visão na história. [...] Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. (CRARY, 2012, p. 15).

Assim, a existência de algo ou seu estado — se vivo ou morto, quente ou frio, da sua percepção básica até histórica ou como se inscreve no mundo — se deve à observação e medição realizada por um observador consciente, que pode atestar e comprovar a sua contemplação, segundo nossas convenções. Exemplifiquemos: eu existo mediante a comprovação desse outro que me observa, e minha existência influencia na do outro reciprocamente. Essa comprovação pelo outro é o que leva a proposição a ser popularmente conhecida como “teoria do amigo de Wigner”⁴², pois só quem tem “amigos” existiria. Segundo essa proposição da Física Quântica, eu existo perante a consciência do outro: não há como retirá-la da equação, uma vez que é através dela que analisamos todas as questões. Entretanto, esse ramo da ciência atua sobretudo no estudo do universo microscópico, e apesar de funcionar muito bem ao analisarmos partículas subatômicas, no universo macroscópico

40 O **Princípio da Incerteza** de Heisenberg diz respeito à imprecisão de suposições ainda não observadas a nível subatômico. Ver mais em KAKU, 2008, p. 110 e 161 a 166. Wikipédia. Princípio da Incerteza de Heisenberg. Disponível em: <<https://goo.gl/KYGPUv>>. Acesso em 01/06/2017.

41 O **Gato de Schrödinger** é uma experiência mental na qual se procura analisar um paradoxo da Física Quântica. Nela há um gato dentro de uma caixa, sobre o qual não sabemos se está vivo ou morto. A única forma de ter certeza seria abrindo a caixa e observando-o diretamente. Para detalhes ver KAKU, 2008, p. 166 a 169. Wikipédia. Gato de Schrödinger. Disponível em: <<https://goo.gl/OCTl3w>>. Acesso em 01/06/2017.

42 O experimento de Wigner é uma proposta mental, semelhante à do **Gato de Schrödinger**, na qual convida um amigo para testemunhar sobre seu estado físico-mental, se vivo ou morto, triste ou feliz, enquanto Wigner está ausente de uma sala. O amigo só teria a resposta conclusiva quando Wigner retornasse à sala. Antes disso poderia apenas supor um dos estados ou a simultaneidade dos mesmos. Para ler mais a respeito, ver KAKU, 2008, p. 174; ScienceBlogs. O Amigo de Wigner. Disponível em: <<https://goo.gl/dSmcTm>>. Acesso em 01/06/2017. Wikipedia. Amigo de Wigner. Disponível em: <<https://goo.gl/BxqMaU>>. Acesso em 01/06/2017.

encontramos outros problemas. Dentro do domínio dessa ciência, eu existo perante a consciência do outro, mas existe um “observador” interno, na forma da minha consciência. Isso é algo que também podemos concluir após todas essas análises. Mais do que um observador à distância, somos protagonistas de nossas vidas, nós experienciamos a nossa existência, de maneira que a existência determinada no tempo e no espaço pelo outro deve ser conjunta a uma existência determinada no eu. De fato, isso leva a pensar que a existência é dual, interna e externa, macro e micro, física e psíquica: ela precisa atuar nos dois planos para existir. Seu *Cogito* seria o M, que buscaria amarrar todas essas *Teorias de Cordas* para a compreensão do ser.

No entanto, a *Teoria M* não está finalizada, seus fios não foram amarrados e muito do que foi divulgado são apenas hipóteses e especulações que, mesmo no que se tem comprovado no modelo teórico, ainda necessitam de maiores confirmações por experimentações concretas. Desse modo, transcrever a consciência determinando-a numericamente é um feito ainda distante, entretanto, é um campo múltiplo que une muitas das pesquisas dos físicos, historiadores e filósofos, como os apontados neste texto, à de linguistas como o norte-americano Noam Chomsky — ver *Linguagem e Mente* (1998) —, junto também às de artistas como o brasileiro Eduardo Kak, a exemplo da sua obra de telepresença *Rara Avis* (1996), ao lado de domínios científicos inteiros como o da robótica. Outro exemplo é o da pesquisadora brasileira radicada na Espanha, Claudia Giannetti, no seu livro *Estética Digital* (2006), no qual tece extensas conexões entre a arte, a ciência e a tecnologia que acrescentam muito para a compreensão histórica das relações entre essas áreas do conhecimento. Retomando a questão acima, talvez a solução esteja na singularidade cósmica e da informação, dentro desses tão distantes buracos negros ou ainda nos recônditos do nosso ser, talvez na criação da vida, no caso de aprendermos a construí-la e não só a originá-la, tanto na condição da máquina quanto na dos universos, quando pudermos produzir mecanismos pensantes ou no instante em que dermos início a outros universos. Logo, uma vez que a vida não é uma tradução das teorias, as respostas pertencem à nossa experiência no tempo, cabendo às teses apenas essa tentativa de interpretá-la.

CONTRIBUIÇÕES

No percurso da pesquisa, falar de outros muitas vezes exige uma estratégia de afastamento, de reconhecer-se ou colocar-se no papel daquele que olha e analisa de longe o fazer, ao mesmo tempo em que temos a sensação de nos olharmos no espelho: mesmo reconhecendo que o reflexo não trata de nós mesmos, ainda assim podemos nos distinguir, ali, nem que seja enquanto imagem. A personificação especular se conecta a nós e, mesmo sendo um recorte, nos faz discernir a nós mesmos, assim como em um autorretrato. Admiro muito quem consegue afastar-se de si e falar sob a perspectiva desse outrem que analisa criticamente o fazer desse seu distinto eu reflexivo. Contudo, a estratégia, para mim, não funcionou. Distanciar-me na escrita me pareceu cultivar uma espécie de esquizofrenia do eu, na qual finjo não estar aqui, não compartilhar, não transitar entre essa distância, esse afastamento e, simultaneamente, no reconhecimento desse meu eu em reflexão. Ir e voltar no tempo, transitando entre as memórias e os vislumbres do futuro, ir e voltar nesse meu eu e nesse meu outro, junto aos caros pares, é uma tentativa de buscar o próprio caminho, me encontrar entre os seus fragmentos e tecer as interpretações sobre essa trilha escolhida a partir dessas experiências alheias. Portanto, ainda que eu não consiga me localizar ou precisar meu eu, posso reconhecê-lo a partir desses diversos ensaios daqueles que considero próximos e parto do princípio de que eu existo, de que não sou fruto da imaginação nem pura informação, mas que meu ser é impregnado de matéria e informado não só por ela, senão também pelo conhecimento que geramos, e que ambas camadas atuam conjuntamente no mundo que me cerca, produzindo significados.

Parafraseando Leibniz, aponto que, às vezes, duvido de nossa existência, às vezes tenho plena certeza de que existimos aqui e agora mesmo, como nos lembram os artistas Matthew Buckingham e Joachim Koester ao mencionarem que “o presente é sempre o momento mais fugidio da história.” (BUCKINGHAM; KOESTER, 2013, p. 103, tradução nossa). Meu corpo me informa de que estou aqui, nele, o tempo acontece como um todo e não somente como um instante fugaz, principalmente quando me encontro em meio a esses outros que me fazem perceber, por meio de seus trabalhos, o lugar em que se encontram e, com isso, onde posso me localizar. Afinal, não vejo como me afastar de mim, para isso o ato da escrita teria que pertencer a um outro, que não reflita o meu reflexo, mas sim escreva a partir de sua autonomia como indivíduo.

O caminho da pesquisa me levou a compreender, assim como o professor Mario Laranjeira, que “cada poeta é um leitor e um crítico de si mesmo e de seus pares.”

(LARANJEIRA *apud* COSTA, 2001, p. 41). Dessa maneira, o ato de apropriar inicia-se com a apropriação de si mesmo a partir desses outros com os quais me identifico e aprendo. Essa intratextualidade e intertextualidade apresentada por Ai Weiwei e Nelson Leirner ao comporem suas propostas na terceira e na primeira pessoa me obrigou a voltar ao passado, utilizando essas mesmas táticas da narrativa para descrever o que e como entendo o que foi realizado, demonstrando-as quase como outras realidades que se repetem, embora diferentes, através da narrativa escrita ou fotográfica. Já a percepção de como a apropriação foi utilizada no tempo, a partir do diálogo com o pensamento dos comentaristas dos artistas e outros pesquisadores recrutados, levou à compreensão de que as raízes desse método se aprofundam junto da própria história, e mais do que uma ferramenta amplamente empregada e reconhecível na prática de diversos artistas, dentro do contexto da arte contemporânea, entendemos que ela se conecta com a própria construção do conhecimento e sobrevivência humana ao longo do tempo. Logo, cada leitura levou a outras construções, de obras ou trabalhos, que tecem nossa percepção nessa costura dissertativa dos fios do tempo. Por conseguinte, o problema da pesquisa foi tratado como um *time lapse*, um salto ou “nó” no tempo, no qual estamos presos, obrigando-nos a reconstruir a realidade através dessa diegese, até desatá-lo ou admitir sua “insolução”, aprisionando-nos nessa outra linha temporal.

O estudo da fotografia levou à constatação de como o seu modelo foi fundamental para a construção do método da apropriação na arte contemporânea, assim como a forma com que sua metodologia se tornou uma base para o pensamento de diversos artistas, além de se difundir como uma das práticas artísticas mais populares e de maior alcance na atualidade. O avanço das tecnologias de comunicação foi fundamental para a consolidação dessa realização. A internet, em conjunto com o desenvolvimento dos aparelhos fotográficos, a atualização da noção do instantâneo, assim como o dos aparelhos celulares, levou a produção das imagens fotográficas a um estágio da circulação de informação no qual a própria comprovação da existência se confunde com o ato de postar imagens, a exemplo das táticas de Ai Weiwei e Nelson Leirner, em que é perceptível uma espécie de paródia nessa possibilidade de atestar o ser ao passo de um “*Cogito* Fotográfico”, no qual existo enquanto imagem. Esta é tomada como documento da minha realidade, mesmo sendo um simulacro que confirma sua ficção. A construção, o acesso e a “existência” nesse universo virtual abriu uma nova maneira de assimilarmos o mundo, permitindo-nos destrancar essa fronteira na qual a ontologia, no “real”, perde sua soberania ao estar sobreposta por múltiplas camadas.

Em relação a Ai Weiwei e Nelson Leirner, embora muitas vezes se apropriem das redes de informação, físicas ou virtuais, de maneira um pouco diferente, a ironia acaba

conectando-os, pois é através dela que elevam a crítica, distorcendo os usos e percepções comuns até imergirem o público nesse novo lugar, através do olhar que distorce o senso comum da realidade. Ao atacarem esses chavões, eles dessacralizam a matéria histórica da arte e das produções humanas, confirmando o tempo como algo “vivo”, ao invés de vê-lo como mera herança do passado atualizada no presente. Já ao recrutarem e incutirem um pensamento crítico no público, retiram-no de sua passividade contemplativa e demonstram que a História e seus produtos não são algo fixo e congelado, mas algo que se transforma nos usos ao longo do tempo. A contestação pela arte desse olhar viciado, alinha-a diretamente com a desmitificação do conhecimento pela ciência. Como exemplo comparativo, podemos destacar uma fala de Michio Kaku, ao ser entrevistado em 2005 pelo apresentador escocês Gavin Esler, durante o programa *Hardtalk Extra*⁴³, da rede britânica BBC, quando comenta que: “estamos lidando com as questões cósmicas da existência e do significado.” Ao nos depararmos com esse pensamento, notamos que, enquanto o cosmólogo observa as profundezas do universo e tenta encontrar explicações para a sua existência, o artista olha para seu âmago, buscando encontrar as respostas para a existência do universo. Assim, seja através do fazer da arte ou no da ciência, estamos todos engajados em instigar a dúvida no pensamento, para desanuviá-lo e gerar oportunidades diferentes para o saber, mantendo-o alinhado a essa histórica busca por criar sentido para tudo aquilo que toca a vida.

A proposta *Forever* (2003) de Ai Weiwei e a das diversas “paradas” de Nelson Leirner nos ajudaram a compreender como o tempo é fundamental nas artes processuais, e que mesmo que uma dessas obras possa ser vista isoladamente, destaca e deixa sinais dessas suas outras existências pontuadas ao longo da carreira dos artistas. Através do estudo desses trabalhos, foi possível observar como as mudanças que ocorrem ao longo do tempo nos fazem sempre olhar-nos como um reflexo no qual não encaro meu ser como um todo, mas como um recorte. Outro ponto que a análise das referências me levou a colocar em evidência é que enxergar e perceber não podem ser tomados como simples sinônimos: nós não enxergamos as coisas simplesmente como elas são. O ato da percepção é algo que envolve toda uma imersão histórica, biológica, física, psíquica e filosófica, de modo que observar é uma ação que recruta todo nosso ser e que demanda uma localização espaço-temporal, um aprendizado, dessa nossa existência, junto a outras, para atuarmos no mundo.

Essa demanda de encontrar-se levou à formulação de diversas propostas sobre o estudo do *Cogito*. Nelas, o estudo do ser foi encarado como algo que nos baliza na própria

43 Para ter acesso a toda a entrevista ver: You Tube. Entrevista com Michio Kaku. Disponível em: <<https://goo.gl/dQ4pKj>>. Acesso em 01/04/2017.

existência e pelo qual demonstrou-se seu entendimento não como algo que é fixo, mas sim passível de um questionamento que se alinha com o do próprio universo. Embora essa coexistência seja bem plausível, aqueles que advogam por uma existência autônoma entre o ser e as coisas também possuem argumentos extremamente lógicos e potentes. É preciso ser claro e dizer que esse embate não levou a uma conclusão, uma vez que responder a uma questão que acompanha a humanidade desde seus primórdios não caberia nessas poucas linhas. De fato, talvez não seja traduzível em todas as linhas disponíveis no universo, ou ainda, parafraseando Kaku, quem sabe em algum momento alcance a essência com tamanha elegância a ponto de caber numa simples linha. Mas o aprendizado se deu de maneira farta o suficiente para alinharmos suas propostas em diversos campos de estudos, proporcionando um entendimento múltiplo e dinâmico que foi e pode ser requisitado para extrapolar as fronteiras específicas da arte e conectar o conhecimento.

Por fim, o discurso foi tratado como me foi ensinado pelo pesquisador Alexandre Rodrigues da Costa, através da sua leitura do poema *Cisne* de Orides Fontela, na qual ele toma a palavra “como pista de um assassinato, uma vez que a humanidade deve se expressar pela memória, pelas sobras daquilo que um dia foi o cisne e agora nos serve apenas como referência de que um dia existiu algo assim.” (COSTA, 2001, p. 71). A utilização dos vocábulos “pista” e “assassinato” levam ao entendimento de que é necessário analisar a linguagem ao modo de um detetive, apurando as fontes como em uma investigação, na tentativa de verificar e conectar todos esses vestígios ao elaborar uma compreensão das dramatizações humanas. Ao propor a memória como um indício desse drama, o professor Alexandre a destaca como uma representação que está conectada com o movimento de retorno ao passado de nossas experiências, ou seja, nos trata como observadores de nós mesmos e deixa entender que a nossa existência também é uma construção memorial.

REFERÊNCIAS**BIBLIOGRAFIA**

AGAMBEN, Giorgio. *Time and history: critique of the instant and continuum*. In: *Infancy and History: on the destruction of experience*. Translation Liz Heron. London: Verso, 2007.

AMBROZY, Lee; WEIWEI, Ai. *O blogue de Ai Weiwei: escrito, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

AMARAL, Aracy. O Modernismo Brasileiro e o Contexto Cultural dos Anos 20. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 94, p. 9-18, jun./jul./ago. 2012.

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1970.

ARISTÓFONES. *As nuvens; Só para mulheres; Um deus chamado dinheiro*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BAHIA, Dora L. *Do campo a cidade*. 2010. Tese (Doutorado em: Artes Visuais) - Faculdade de Comunicações e Artes. USP. São Paulo 2010.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. Campinas: Verus Editora, 2010.

BARKER, Timothy. *Recomposing the digital present*. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

BASTIAN, Heiner; DALLMANN, Antje; MÖSSINGER, Ingrid. *Andy Warhol: death and disaster*. Bielefeld: Kerber, 2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. The use value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades). In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Translation: Allan Stoekl, with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. Minneapolis: UMP, 1985.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. The theatre of illusion. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Poro Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOIS, Yves-Alain. Slow (fast) modern. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BONAFoux, Pascal. Portraits of the artist: the self-portrait. In: *Painting*. New York: Skira/Rizzoli, 1985.

BONANOS, Christopher. *Instant: the story of polaroid*. New York: Princeton Architectural Press, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *A new refutation of time*. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Tradução de Ramos da Silva, Maria Rosinda. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras Inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Globo, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação. Organização de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani*. 8. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. Deejaying and contemporary art. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art. In: *Art After Conceptual Art*. Cambridge: MIT Press, 2006.

BUCKINGHAN, Matthew; KOESTER, Joachim. Points of suspension. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

BURTON, Johana. Subject to revisio. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

BUSE, Mark. STRANG, Veronica. *Ownership and Appropriation*. Oxford: Berg, 2011.

CARROLL, Lewis. *Alice através do espelho*. Tradução de Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. 2010. Relatório (Pós Doutorado em: Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marco Mandolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.

CHERMAN, Alexandre; VIEIRA, Fernando. *O tempo que o tempo têm*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CHOMSKY, Noam. *Linguagem e Mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas*. Tradução de Lúcia Lobato. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COSTA, Alexandre R. da. *A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela*. 2001. Dissertação (Mestrado em: Letras) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2001.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Revisão de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2011.

EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade geral e especial*. Tradução de Carlos Alberto Nogueira de Freitas. São Paulo: PUCSP, 1999.

EVANS, David. *Appropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

EVANS, David. Introduction: seven types of appropriation. In: *Appropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

FARIAS, Agnaldo; LEIRNER, Piero; SCHWARCZ, Lilia M. *Nelson Leirner: a arte do avesso*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012.

FARIAS, Agnaldo. *O fim da arte segundo nelson Leirner*. In: *Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994.

FILIPOVIC, Elena. This is tomorrow (and others modernist myths). In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

FIERSTEIN, Ronald K. *Triumph of Genius: Edwin Land, Polaroid and the Kodak Patent War*. Chicago: ABA, 2015.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONTES, Flavio; Aline, MAIA; Cynthia de, MEDEIROS. *O Conceito de Sintoma na Psicanálise: uma introdução*. In: *Estilos da Clínica*, São Paulo, n. 17(1), p. 44-61, 2012.

FRANCASTEL, Pierre. The destruction of a plastic space. In: *Art history: an anthology of modern criticism*. New York: Wylie Sypher, 1963.

FRANK, Pat. *Alas, Babylon*. Logan: Perfection Learning, 2005.

GARCIA, Helena. *A ruína, o tempo e a alegoria na representação fotográfica*. 2014. Dissertação (Mestrado em: Design e Cultura Visual, especialização em Estudos de Fotografia) – Instituto de Arte, Design, e Empresa - Universitário. Universidade Europeia, Lisboa, Portugal, 2014.

GIANNETTI, Claudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Tradução de Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRAW, Isabelle. Fascination, subversion and dispossession. In: *Apropriation Art*. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

GREENBERG, Clement. A crise da pintura de cavalete. In: *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac Nayf, 2013.

GROOM, Amelia. Introduction: we're five hundred years before the man we just robbed was born. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

GROOM, Amelia. *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

GUSTAVSON, Todd. *Camera: a history of photography from daguerreotype to digital*. New York: Sterling Publishing, 2012.

HANN, Chris. Foreword. In: *Ownership and Appropriation*. Oxford: Berg, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Ícone Editora, 2000.

IGLESIAS, Fábio. *Comportamento em filas de espera: uma abordagem multimétodos*. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia). Instituto de Psicologia – UNB, Brasília/DF, 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós modernidade e sociedade de consumo*. In: *Novos Estudos CEBRAP*. Tradução de Vinícius Dantas. São Paulo: CEBRAP, n. 12, 1985.

JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century*. Berkeley: University of California Press, 1994.

KAKU, Michio. *Universos paralelos: los universos alternativos de la ciencia e el futuro del cosmos*. Traducción Patricio Barros y Sergio Barros. Vilaur: Editorial Atalanta, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão Pura*. Tradução de J. Rodrigues de Menege. São Paulo: Ediouro, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures past*. Translation by Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LEIRNER, Piero. Qual a sua graça monalisa? In: *Nelson Leirner: a arte do avesso*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012.

LÜTTICKEN, Sven. The feathers of the eagle. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

MASSEY, Doreen. Some times of space. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

MERCER, Kobena. Maroonage of the wandering eye: Keith Piper. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIJUSKOVIC, Slobodan. Discourse in the indefinite person. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

MORGADO, Lenir, VENTRELLA, Roseli. *Nelson Leirner: arte e matemática*. São Paulo: Moderna, 2007.

NANCY, Jean-Luc. The technique of the present. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

OBRIST, Hans U. *Ai Weiwei entrevistado por Hans Ulrich Obrist*. Tradução de Diogo Henrique de Freitas. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIRCE, Charles S. Semiótica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter P. *A cidade vivente: subjetividade, socialidade e meio ambiente na cidade contemporânea*. Belo Horizonte: Movimento Instituinte de Belo Horizonte, Engendra, Instituto Felix Guattari, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. Tradução de Sérgio Nunes Melo. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

PURANEN, Jorma. Imaginary homecoming. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Abingdon: Routledge, 2006.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & CIA*. 7. ed. São Paulo: Atica, 2003.

SERRES, Michel. Science and the humanities. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

SILVA, Gilbert Daniel da. *Piolho Nababo: uma etnografia da antigaleria de arte*. Curitiba: CRV, 2016.

TAVARES, Mônica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. In: *ARS*, vol. 1, n. 2. São Paulo: 2003.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SCHWARCZ, Lilia M. Quando o tempo pede tempo: Nelson Leirner ou das vantagens de ser 2000. In: *Nelson Leirner: a arte do avesso*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012.

SINISTER, Dexter. A note on the Time. In: *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUTTER, Lucy. The collapsed archive: Idris Khan. In: *Apropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

TAVARES, Mônica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. In: *ARS*, vol. 1, n. 2. São Paulo: 2003.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

WELCHMAN, John C. *Global nets: Appropriation and Postmodernity*. In: *Appropriation*. Cambridge: MIT Press, 2009.

WETERING, Ernst Van de. *A corpus of Rembrandt paintings IV: the self-portraits*. Holanda: Springer, 2005.

WOODHARD, Richard B. *Andy Warhol: polaroids 1958-1987*. Alemanha: Taschen, 2015.

VERGARA, Luiz; FARIAS, Agnaldo. *Nelson Leirner: por que museu?* Niterói: MAC, 2006.

FILMOGRAFIA

The Genius of Photography. Inglaterra, BBC, 2007. Documentário. 6 ep., son., color.

Assim É, Se lhe Parece. Direção: Carla Gallo. Brasil, Itaú Cultural e Lua Azul, 2011. Documentário. DVD, son., color. 70 min., *fullscreen*. 2016.

Steins Gate. Direção: Hiroshi Hmasaki e Takuya Satō. Japão, White Fox, 2011. Animação. 24 ep., son., color.

Time Zero: the last year of polaroid film. Direção: Grant Hamilton. Fullframe, 2012. Documentário. Son, color., 135 min.

Teoria das Cordas. Direção: Michio Kaku. [S.l.]: EUA. 2014. Documentário. You Tube, son, color., 4 min.

Ai Weiwei: Never Sorry. Direção: Alison Kalyman. United Expression Media e Muse Film & Television, 2012. Documentário. Dvd, son., legendado, colorido, 91 min., *fullscreen*, 2013.

X-Men: Apocalypse. Direção: Brian Singer. EUA, 20Th Century Fox, 2016. Longa metragem. Película, son., color., 147 min.

WEB-SITES

Archive.org. The Genius of Photography. Disponível em: <<https://goo.gl/N2iFU5>>. Acesso em 01/04/2017.

Altervista. Ai Weiwei. Disponível em: <<https://goo.gl/kPBgHm>> acessado em 30/03/2017.

Anatel. Dados. Disponível em: <<https://goo.gl/I4AKWn>>. Acesso em 29/03/2017.

Correio do Brasil. Disponível em: <<https://goo.gl/hKryj8>>. Acesso em: 18/10/2016.

Designboom. Ai Weiwei. Disponível em: <<https://goo.gl/1zm3kX>>. Acesso em 11/12/2016.

Facebook. Bicicletinha Pirata. Disponível em: <<https://goo.gl/Hz2BaA>>. Acesso em 18/10/2016.

Folha de São Paulo. Cotidiano. Disponível em: <<https://goo.gl/B9O4fg>>. Acesso em: 29/03/2017.

Forever Co. About. Disponível em: <<https://goo.gl/pF6jvB>>. Acessado em 11/12/2016.

History by Zim. Charles Radbourn Giving the Finger. Disponível em: <<https://goo.gl/Gr9Ml6>>. Acesso em 01/04/2017.

Jus Brasil. Artigos. Disponível em: <<https://goo.gl/nwaUV0>>. Acesso em: 29/03/2017.

Kaza Vazia. Kaza Vazia 11. Disponível em: <<https://goo.gl/QUvsI8>>. Acesso em 13/01/2017.

MAC RS. Como pensar em artes visuais sem acesso às obras? Disponível em: <<https://goo.gl/408aoD>>. Acesso em 11/12/2016.

Mundo Fotográfico. História da Fotografia Digital. Disponível em: <<https://goo.gl/Ldwr6k>>. Acesso em 29/03/2017.

Nelson Leirner. Exposições coletivas. Disponível em: <<https://goo.gl/epps5H>>. Acesso em 11/12/2016.

Nelson Leirner. Anne Guedes. Disponível em: <<https://goo.gl/RgV35u>>. Acessado em 30/03/2017.

Nelson Leirner. A Premira Missa. Disponível em: <<https://goo.gl/ji3eeU>>. Acesso em 11/12/2016.

Nelson Leirner. Futebol. Disponível em: <<https://goo.gl/Q4nwWD>>. Acesso em 11/12/2016.

Nelson Leirner. O Grande Combate. Disponível em: <<https://goo.gl/Q2y3Ph>>. Acesso em 11/12/2016.

Nelson Leirner. O Grande Desfile. Disponível em: <<https://goo.gl/vKW4zB>>. Acesso em 11/12/2016.

Nelson Leirner. O Grande Enterro. Disponível em: <<https://goo.gl/ZjuJHW>>. Acesso em 11/12/2016.

Nelson Leirner. Site. Disponível em: <<http://www.nelsonleirner.com.br/>>. Acesso em 11/12/2016.

New York University. Lee Ambrozy. Disponível em: <<https://goo.gl/I0ZTCR>>. Acesso 13/01/2017.

Nexo Jornal. Disponível em: <<https://goo.gl/3UyuW3>>. Acesso em 18/10/2016.

O Globo. Nelson Leirner. Disponível em: <<https://goo.gl/cXxNCH>>. Acesso em 11/12/2016.

One Drive. Disponível em: <<https://goo.gl/ZpohbV>>. Acesso em 01/04/2017.

Red Bull. Mercado. Disponível em: <<https://goo.gl/5dGGW5>>. Acesso em: 29/03/2017.

Revista Fórum. A Vez da Bicicleta. Disponível em: <<https://goo.gl/tV05LN>>. Acesso em: 29/03/2017.

RTVE. Ai Weiwei. Disponível em <<https://goo.gl/3i2C1A>>. Acesso em 11/12/2016.

ScienceBlogs. O Amigo de Wigner. Disponível em: <<https://goo.gl/dSmcTm>>. Acesso em 01/06/2017.

Super Animes. Steins Gate. Disponível em: <<https://goo.gl/AqBZbQ>>. Acesso em 18/10/2016.

Teleco. Telefonia Celular. Disponível em: <<https://goo.gl/HpxnIm>>. Acesso em 29/03/2017.

The New York Times. Polaroid v. Kodak. Disponível em: <<https://goo.gl/UTrL2k>>. Acesso em 01/02/2017.

The Nomos of Images. Felix Gonzales-Torres. Disponível em: <<https://goo.gl/RZPL80>> Acesso em 23/11/2016.

The Seen journal. Ai Wewei: Disponível em: <<https://goo.gl/6W4WUc>>. Acesso em: 18/10/2016.

This is Colossal. Ai Weiwei. Disponível em: <<https://goo.gl/knh3X9>>. Acesso em 11/12/2016.
Tranb 300. Ai Weiwei. Disponível em: <<https://goo.gl/3ZhtXi>>. Acesso em 18/10/2016.

Tubulocity. Ai Weiwei. Disponível em: <<https://goo.gl/LMOjxm>>. Acesso em 11/12/2016.
USP. Metamorfoses em Tradução. Disponível em: <<https://goo.gl/2FhaQk>>. Acesso em 13/01/2017.

UFVJM. Paradoxos de Zenão. Disponível em: <<https://goo.gl/yyBwzs>> e <<https://goo.gl/SVXw5R>>. Acesso em 13/05/2017.

USP. Metamorfoses em Tradução. Disponível em: <<https://goo.gl/2FhaQk>>. Acesso em 13/01/2017.

Vermelho. China. Disponível em: <<https://goo.gl/b3xawR>>. Acessado em 11/12/2016.

Wikipedia. Amigo de Wigner. Disponível em: <<https://goo.gl/BxqMaU>>. Acesso em 01/06/2017.

Wikipédia. Calendário Gregoriano. Disponível em:<<https://goo.gl/9WZ3l>>. Acesso em: 01/04/2017.

Wikipédia. Calendário Juliano. Disponível em:<<https://goo.gl/uu1R3o>>. Acesso em: 01/04/2017.

Wikipedia. ENIAC. Disponível em: <<https://goo.gl/WQDt3S>>. Acesso em 29/03/2017.

Wikipedia. Gato de Schrödinger. Disponível em: <<https://goo.gl/OCTl3w>>. Acesso em 01/06/2017.

Wikipédia. Kodak. Disponível em: <<https://goo.gl/iinZqK>>. Acesso em 01/04/2017.

Wikipedia. Medusa. Disponível em: <<https://goo.gl/tSgtj2>>. Acesso em 13/01/2017.

Wikipedia. Perseu. Disponível em: <<https://goo.gl/8mrPq3>>. Acesso em 13/01/2017.

Wikipédia. Fotografica Film. Disponível em: <<https://goo.gl/KOCsNy>>. Acesso em 01/04/2017.

Wikipedia. Polaroid Land Camera 1000. Disponível em: <<https://goo.gl/S1ELZh>>. Acesso em 29/03/2017.

Wikipedia. Polaroid SX-70. Disponível em: <<https://goo.gl/WFxTXk>>. Acesso em 29/03/2017.

Wikipedia. Sismo de Sichuan de 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/WSYdqJ>>. Acesso em: 18/10/2016.

Wikipedia. Princípio da Incerteza de Heisenberg. Disponível em: <<https://goo.gl/KYGPUv>>. Acesso em 01/06/2017.

Wikipedia. Tiananmen Square. Disponível em: <<https://goo.gl/ihdXbk>>. Acesso em 01/04/2016.

Worldometers. Bicycles. Disponível em: <<https://goo.gl/p8EJ5y>>. Acesso em 29/03/2017.

You Tube. Entrevista com Michio Kaku. Disponível em: <<https://goo.gl/dQ4pKj>>. Acesso em 01/04/2017.

You Tube. Gestalt theory: figure-background. Disponível em: <<https://goo.gl/LDSOAQ>>. Acesso em 30/03/2017.

You Tube. Helena Garcia: *A Ruína, o Tempo e a Alegoria na Representação Fotográfica*. Disponível em: <<https://goo.gl/yT4DXX>>. Acesso em 02/09/2017.

You Tube. Kerry Decker: Polaroid vs Kodak Lawsuit (1986). Disponível em: <<https://goo.gl/oh8HBV>>. Acesso em 01/04/2017.

You Tube. Michio Kaku. Disponível em: <<https://goo.gl/kVYiA0>>. Acesso em 13/01/2017.

You Tube. Olhar Digital. Disponível em: <<https://goo.gl/XX1wGG>>. Acesso em 29/03/2017.

You Tube. Teoria das Cordas. Disponível em: <<https://goo.gl/kVYiA0>>. Acesso em 13/01/2017.

You Tube. What is Pareidolia. Disponível em: <<https://goo.gl/1xHOMf>>. Acesso em 30/03/2017.

You Tube. Texture Tile: Ernst 02. Disponível em: <<https://goo.gl/9NwYRd>>. Acesso em: 30/03/2017.

You Tube. X-Men: Apocalypse. Disponível em: <<https://goo.gl/GPqkbK>>. Acesso em 18/10/2016.