

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

FLÁVIA SANGIORGI DALLA BERNARDINA

**REFLEXÕES SOBRE AUTORIA E APROPRIAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA: DE ADRIAN PIPER A ZOE LEONARD**

VITÓRIA
2020

FLÁVIA SANGIORGI DALLA BERNARDINA

**REFLEXÕES SOBRE AUTORIA E APROPRIAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA: DE ADRIAN PIPER A ZOE LEONARD**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gisele Barbosa Ribeiro.

VITÓRIA
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

S225r Sangiorgi Dalla Bernardina, Flávia, 1979-
Reflexões sobre autoria e apropriação: de Adrian Piper a Zoe Leonard / Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina. - 2020.
119 f. : il.

Orientadora: Gisele Barbosa Ribeiro.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Autoria. 2. Apropriação. 3. Arte Contemporânea. 4. Alegoria. 5. Adrian Piper. 6. Zoe Leonard. I. Barbosa Ribeiro, Gisele. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

FLÁVIA SANGIORGI DALLA BERNARDINA

**REFLEXÕES SOBRE AUTORIA E APROPRIAÇÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA: DE ADRIAN PIPER A ZOE LEONARD**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Aprovada em de de 2020.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Gisele Barbosa Ribeiro - Orientadora.
PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr^a. Angela Grando - Membro interno.
PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Aline Maria Dias - Membro externo.
DAV - Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

Meus pais geradores da vida, orientadores pelo exemplo, me impulsionando em todos os vetores. Agradeço o apoio que manifestam pelo simples fato de existirem presentes em minha vida. Ao meu irmão que me ensina imensamente sobre a relação de parceria e amor incondicional.

Leonardo Gava, Enrico e Isadora, meu marido e filhos, que estão nessa jornada mesmo sem ter escolhido, e ainda sim, me oferecem um chão para pisar em beijos, abraços e afetos, que me confirmam quando eu mesma duvido de mim.

À minha orientadora Gisele Barbosa Ribeiro, mãe e mulher, pela sensibilidade e escuta, por entender os tempos e processos da pesquisa e escrita que nem sempre seguem a cronologia do relógio.

Às minhas amigas da vida Maria, Carol, Pilar, Mariana, Bárbara, Fernanda por me acolherem sempre que preciso.

À bailarina Gabriela Camargo e ao pesquisador Carlos Queiróz, meus parceiros de arte e de vida no Coletivo Movedor, criado e movido durante os meus meses como mestranda.

À Sandra Matias e Lara Brotas pelos encontros e projetos tecidos dia a dia, há tantos anos, que tem a arte como bússola.

À Luciana Bowen, Douglas Salomão, Ligia Quintanilha, Maria Celeste Faria e Renata Vescovi, psicanalistas e membros da Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória, pessoas fundamentais no processo de ampliar minha escuta e exercitar a minha fala.

À Aline Bernardi, artista, que propôs encontros virtuais no seu projeto Lab.Corpo.Palavra que aceitei de pronto, manifestando trocas muito ricas e essenciais na fase final da pesquisa.

À Richard Hoey, artista visual, pela amizade e pelo carinho nas traduções do inglês para o português.

Ao grupo de extensão em Curadoria coordenado pela Professora Ananda Carvalho e Daniel Hora, que me oportunizaram trocas e práticas sensíveis ao longo desse período na universidade.

Por fim, agradeço ao PPGA, aos colegas de turma e aos professores que enriqueceram a minha existência, ampliaram a minha visão de mundo e me tornaram um ser mais espaçoso.

Meia lágrima

Não,
a água não me escorre
entre os dedos,
tenho as mãos em concha
e no côncavo de minhas palmas
meia gota me basta.

Das lágrimas em meus olhos secos,
basta o meio tom do soluço
para dizer o pranto inteiro.

Sei ainda ver com um só olho,
enquanto o outro,
o cisco cerceia
e da visão que me resta
vazo o invisível
e vejo as inesquecíveis sombras
dos que já se foram.

Da língua cortada,
digo tudo,
amasso o silêncio
e no farfalhar do meio som
solto o grito do grito do grito
e encontro a fala anterior,
aquela que emudecida,
conservou a voz e os sentidos
nos labirintos da lembrança.

(Conceição Evaristo, Poemas da Recordação)

Costuro o infinito sobre o peito.
E no entanto sou água fugidia e amarga.
E sou crível e antiga como aquilo que vê:
Pedras, frontões, no Todo inamovível.
Terrena, me adivinho montanha algumas vezes.
Recente, inumana, inexprimível.
Costuro o infinito sobre o peito.
Como aqueles que amam.

(Hilda Hilst, Da noite, VIII)

RESUMO

Trata-se de dissertação de Mestrado em Artes Visuais cujo objetivo é discutir a autoria e a apropriação na arte contemporânea, com enfoque na produção de duas artistas norte-americanas: Adrian Piper e Zoe Leonard. Para analisar suas práticas artísticas, iniciamos o percurso refletindo sobre a apropriação na arte moderna a partir das relações entre representação e poder, para depois avançar no estudo da apropriação em procedimentos alegóricos e em *site-specific* na contemporaneidade, sem perder de vista a crítica institucional e as questões identitárias que estão imbricadas nos processos artísticos analisados. Ao mesmo tempo, examinamos o percurso da autoria na contemporaneidade, tomando como norte as noções trazidas por Marcel Duchamp em seu “ato criador”, na “morte do autor”, de Roland Barthes e no “autor como função”, de Michel Foucault, bem como questões relativas às vozes de mulheres, a partir da escrita feminista de Nelly Richard e da noção de lugar de fala no feminismo negro de Djamila Ribeiro. Ao adentrar o recorte da pesquisa, passamos à análise de algumas obras das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard, que atualizam questões da apropriação e da autoria em suas práticas artísticas e colocam em debate questões relevantes ao fazer artístico contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: autoria; apropriação; crítica institucional; arte e espaço público; Adrian Piper; Zoe Leonard.

ABSTRACT

This is a master's dissertation in Visual Arts whose purpose is to debate authorship and appropriation in contemporary art, with a focus on the production of two North American artists: Adrian Piper and Zoe Leonard. In order to analyze their artistic practices, we begin the journey analyzing appropriation in modern art from the relations of representation and power, and then moving forward in the study of appropriation in allegorical and in site-specific procedures in contemporary times, without losing sight of institutional criticism and identity issues that are intertwined in the artistic processes analyzed. At the same time, we analyze the path of authorship in contemporary times, taking as a guideline the notions brought by Marcel Duchamp in the "creative act", in "the death of the author", by Roland Barthes and in the "author as a function", by Michel Foucault and the voice of the women, from Nelly Richard's feminist writings and Dijamila Ribeiro's place of speech of black feminism. When entering the research cut, we started to analyze some works of the artists Adrian Piper and Zoe Leonard, who update questions of appropriation and authorship in their artistic practices and debate relevant issues when making contemporary art.

KEYWORDS: *authorship, appropriation; institucional critique; art and public space; Adrian Piper; Zoe Leonard.*

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Marcel Duchamp, <i>Roda de Bicicleta</i> , 1913	22
Fig. 2 - Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q</i> , 1919	24
Fig. 3 - Robert Rauschenberg, <i>Erased de Kooning Drawing</i> , 1953, SFMOMA	27
Fig. 4 - Barbara Kruger, <i>Untitled (You delight in the loss of others)</i> , 1982	29
Fig. 5 - Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>A grande odalisca</i> , 1814.....	31
Fig. 6 - Guerrilla Girls, Museu Metropolitan, 1989.....	31
Fig. 7 - Guerrilla Girls, MASP, 2017	32
Fig.8 - Walker Evans, <i>Alabama Tenant Farmer Wife</i> (1936) e Sherrie Levine, <i>After Walker Evans</i> , 1979	37
Fig. 9 - Sherrie Levine, <i>After Egon Schiele</i> , 1982	38
Fig. 10 - Adrian Piper, <i>The Mythic Being</i> , 1973-1975	40
Fig. 11 - Adrian Piper, <i>Decide who you are #25: How to handle black people: a beginners manual</i> , 1991	40
Fig. 12 - Adrian Piper, <i>Pretend #2</i> , 1990.....	41
Fig. 13 - Michael Asher, <i>The Art Institute of Chicago</i> , Chicago, Illinois, U.S.A., <i>73rd American Exhibition</i> , June 9—August 5, 1979	44
Fig. 14 - Fred Wilson, <i>CabinetMaking</i> , 1992, Maryland Historical Society, Baltimore, Maryland, U.S.A	47
Fig. 15 - Fred Wilson, <i>Metalwork (1793-1880)</i> , 1992, Maryland Historical Society, Baltimore, Maryland, U.S.A	47
Fig. 16 - Zoe Leonard, <i>Analogue</i> , 1998-2009	49
Fig. 17 - Zoe Leonard, <i>Analogue</i> , 1998-2009	50
Fig. 18 - R. Mutt, <i>Fonte</i> , 1917	55
Fig. 19 - <i>Fresh Widow</i> , Copyright Rose Selavy, 1920.....	58
Fig. 20 - Adrian Piper, <i>The Mythic Being: I Embody Everything You Most Hate and Fear</i> , 1975	76
Fig. 21 - Adrian Piper, <i>The Mythic Being. Village Voice Ads</i> , 1973-1975.	77
Fig. 22 - Adrian Piper, <i>Convite para Funk Lessons</i> , 1984.....	79
Fig. 23 - Adrian Piper, <i>Funk Lessons</i> , fotografias do vídeo de 15 minutos e 17 segundos, 1983.....	79
Fig. 24 - Adrian Piper, <i>Vote/Emote</i> , 1990.....	82
Fig. 25 - Adrian Piper, <i>Vote/Emote</i> , 1990.....	83

Fig. 26 - Adrian Piper, <i>Decide Who You Are #21: Phantom Libs</i> , 1992.....	84
Fig. 27 - Adrian Piper, <i>Thwarted Projects, Dashed Hopes, A Moment of Embarrassment</i> , 2012.....	86
Fig. 28 - Zoe Leonard, <i>1961</i> (2002)	88
Fig. 29 - Zoe Leonard, <i>You see I am here after all</i> , 2008.....	89
Fig. 30 - Zoe Leonard, <i>Analogue</i> , 1998-2009	90
Fig. 31 - Zoe Leonard, <i>Sem título</i> , instalação da IX Documenta de Kassel, 1992	91
Fig. 32 - Zoe Leonard e Cheryl Dunye, <i>The Fae Richard Photo Archive</i> , 1993-96	94
Fig. 33 - Zoe Leonard e Cheryl Dunye, <i>The Fae Richards Photo Archive</i> , Whitney Museum of American Art, New York, 1993-1996	95
Fig. 34 - Zoe Leonard, <i>You see I am here after all</i> (detalhe), 2008	96
Fig. 35 - Zoe Leonard, <i>The Tipping Point</i> , 2016.....	97
Fig. 36 - Adrian Piper, <i>The Mythic Being</i> , na exposição <i>A Synthesis of Intuitions</i> , MOMA, 2018	99
Fig. 37 - Adrian Piper, <i>Vote/Emote</i> , em <i>A Synthesis of Intuitions</i> , MOMA, 2018	103
Fig. 38 - Adrian Piper, Anotações no caderno da obra <i>Vote/Emote</i> , em <i>A Synthesis of Intuitions</i> , MOMA, 2018	103
Fig. 39 - Adrian Piper, <i>Pretend not to know what you know</i> , em <i>A Synthesis of Intuitions</i> , MOMA, 2018	104
Fig. 40 - Zoe Leonard, <i>You see I am here after all</i> , na exposição <i>Survey</i> , 2018..	107
Fig. 41 - Zoe Leonard e Cheryl Dunye, <i>The Fae Richard Photo Archive</i> , 1993-96, em <i>Survey</i> , 2018	109
Fig. 42. - Zoe Leonard, <i>Analogue</i> , 1998-2009	110

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	10
II. APONTAMENTOS SOBRE A APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA .	17
II.1. Apropriação, representação e poder	17
II.2. Apropriação em procedimentos alegóricos	34
II.3. Apropriação e o <i>site-specificity</i>	42
III. CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORIA	52
III.1. Autoria no ato criador	54
III.2. Autoria e a morte do autor	59
III.3. Autoria como função	67
IV. APROPRIAÇÃO E AUTORIA EM ADRIAN PIPER E ZOE LEONARD	73
IV.1. Cor e corpo em Adrian Piper.....	74
IV.2. Ativismo e repetição em Zoe Leonard.....	87
IV.3. Articulações entre apropriação, autoria e as práticas de Piper e Leonard	99
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

I. INTRODUÇÃO

A pesquisa que propomos aqui tem como objetivo discutir a autoria e a apropriação na arte contemporânea, com enfoque na produção de duas artistas norte-americanas: Adrian Piper e Zoe Leonard. E, inicialmente, antes de avançar nas questões introdutórias que me levaram a esta investigação e os caminhos que seu desenvolvimento tomou, cumpre ressaltar o meu lugar de fala.

Desde 2007 atuo como advogada em propriedade intelectual, especializada em direitos autorais e na produção e gestão curatorial junto à galeria Matias Brotas Arte Contemporânea. Na prática da advocacia, as questões atinentes à autoria sempre se apresentaram de alta relevância para se confirmar o que se chama “direito de exclusiva”, garantindo para esta ou aquela parte, os direitos morais e patrimoniais de autor.

Na prática, outras questões também surgem, como por exemplo o que é considerado original na criação, e, portanto, garantidor do direito de exclusiva no que diz respeito ao direito autoral, levando-se em consideração o contributo mínimo para sua concessão, em paralelo às regras sobre domínio público.

Desde então, os assuntos relativos à autoria permearam minhas pesquisas acadêmicas e profissionais, inicialmente junto ao GEDAI/UFPR – Grupo de Estudos em Direitos Autorais e Industriais, do qual sou membro desde 2015, e que me levaram a este Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES.

Nesse sentido, o interesse primordial na minha prática profissional é criar conexões entre o Direito e as Artes, trabalhando nas lacunas e intersecções entre saberes para construir pontes viáveis a uma interlocução entre esses dois campos de estudo.

E o caminho que pavimenta esse percurso de entrelaçamento entre direito e arte e que fornece a base do meu interesse para realizar esta pesquisa é justamente os estudos sobre a autoria.

Muito embora esta dissertação não seja palco para o enfrentamento direto de questões jurídicas que afetam o mundo da arte contemporânea, estas comparecerão, ainda que tangencialmente, como por exemplo quando Douglas Crimp, no capítulo introdutório de *Sobre as Ruínas do Museu*, cita o embate entre o senador Jesse Helm frente à obra de Robert Mapplethorpe, que em 1989, através da emenda a uma lei de

controle dos recursos federais para as artes (NEA – National Endowment of Arts), “equiparava implicitamente o homoerotismo à obscenidade e à exploração sexual de crianças” (CRIMP, 2005, p. 7).

Como dito, não nos deteremos nos detalhes jurídicos que envolvem este ou outros casos analisados eventualmente ao longo da pesquisa. Entretanto, não nos esquivaremos de tratar das críticas sociais e culturais que as práticas artísticas evidenciaram – sobretudo a crítica feminista da representação – através de procedimentos artísticos de apropriação.

Assumir o meu lugar de fala implica também em afirmar a limitação do meu campo de ação na pesquisa em questões como a negritude e a homossexualidade, por exemplo, sendo uma mulher branca, de classe média, heterossexual.

Entretanto, tais limitações não devem servir de empecilho para o enfrentamento de tais questões, como bem endereça Djamila Ribeiro, no livro *Lugar de Fala* (2019), uma das referências bibliográficas desta dissertação. A autora reforça a relevância da interseccionalidade das lutas, a partir da decolonização do conhecimento enquanto um debate estrutural, pautado por experiências coletivas e não meras afirmações de experiências individuais (RIBEIRO, 2019, p. 60).

A partir dessa visão coletiva ou comum, poderia-se localizar os grupos sociais nas relações de poder e a partir daí desvelar os usos das identidades enquanto lugares de opressão ou privilégio. Vale citar Djamila Ribeiro:

O que se quer com esse debate, fundamentalmente é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades (RIBEIRO, 2019, p. 31).

Feitas essas considerações, para alcançar o recorte da pesquisa que se situa temporalmente na contemporaneidade, nas práticas das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard, é preciso olhar para as implicações críticas da prática da apropriação, a partir dos sistemas de representação vigentes.

Partindo dos desvios inaugurados por Marcel Duchamp no início do século XX, das colagens produzidas pelas vanguardas, avançando na Pop Art com Robert Rauschenberg, bem como nas posteriores práticas da crítica institucional, nas obras de artistas como Michael Asher e Fred Wilson e em seguida da crítica feminista da representação por artistas como Louise Lawler, Barbara Kruger e Sherrie Levine, iniciamos a trajetória da análise da apropriação e da autoria na arte contemporânea,

com o objetivo de alcançar a produção das duas artistas contemporâneas, que são o recorte dessa pesquisa: Adrian Piper e Zoe Leonard.

Cada uma a seu modo, vale-se da apropriação de imagens, do corpo, da história e do território para reposicionar questões contemporâneas, atualizando-as para uma leitura no tempo presente, sendo um deles a própria noção de autoria na contemporaneidade enquanto ativadora de discursos passíveis de desierarquização para o diálogo.

Nesse ponto, é importante olhar para a autoria ao longo da história moderna até os dias atuais. Crimp sinaliza que o sujeito criador seria uma ficção necessária para compreensão da estética moderna, e que em dado momento, seu lugar fora ocupado pelo discurso institucional, enquanto um sistema discursivo (CRIMP, 2005, p.14).

Veremos que a exposição *Public Vision* (Nova York, 1982) será um marco nas práticas de mulheres artistas e atualizará o lugar discursivo da crítica feminista da representação.

A autoria, enquanto uma construção histórica, estaria intimamente ligada à relação de individualização e de poder e, portanto, de propriedade, que se manteve firme até o modernismo. Michel Foucault no texto que é referência para os estudos da autoria - *O que é um Autor?* - diz:

Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe foi dado, a partir de que momento, por exemplo, pôs-se a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, em que momento começou-se a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica "o homem-e-a-obra", tudo isso certamente mereceria ser analisado (FOUCAULT, 2001, p. 267).

Foucault descreditará noções como originalidade e tinha como aspecto mais importante e radical de suas pesquisas a exploração dos sistemas de representação como aparatos de poder.

Nesse contexto, a apropriação tomaria outros usos e sentidos sob a premissa de que tudo seria passível de resignificação, onde a própria lógica da história passaria por uma revisão no tempo presente.

Consideramos as práticas de artistas como Robert Rauschenberg, Michael Asher, Louise Lawler, Fred Wilson e Sherrie Levine, para citar alguns, que lidam com a sobreposição de discursos de poder a fim de lhes conferir outras leituras. E para tanto se valem de procedimentos de apropriação, como a alegoria e o *site-specificity*

para conceber suas estratégias.

A prática desses artistas, entretanto, extravasariam tais enquadramentos e lidariam com as imagens para expô-las como instrumento de poder. Não apenas eles investigam as mensagens ideológicas codificadas, mas, também as estratégias por onde essas imagens garantiriam autoridade em nossa cultura.

Assim, a análise da apropriação sob esse viés é relevante não somente para a pesquisa sobre a autoria – que ao questionar as ferramentas de persuasão e domínio cultural, revisitam a sua noção clássica – como também questões de representação e poder que são questionadas e revistas a partir da apropriação na arte, em procedimentos alegóricos e no *site-specificity*.

Tais considerações são essenciais para avançar em direção ao recorte da pesquisa, visto que o mesmo pretende analisar as conexões e tensões entre a apropriação e a autoria, problematizados a partir das artistas norte-americanas Adrian Piper e Zoe Leonard, que se valem da apropriação como estratégia crítica para pensar temas contemporâneos como negritude, feminismo, gênero e sexualidade.

O olhar, a sensibilidade e as vozes de mulheres enquanto autoras que são convocadas a abordar temas a partir de uma crítica da autoridade concentrada na ideia moderna de autoria.

Em Piper, isso se refletiria em trabalhos que lidam com o que denominamos “cor e corpo”¹, no qual o corpo se coloca em disponibilidade para o improviso, em *Funk Lessons* (1983-1984), ou para as experimentações da artista como um homem, na performance *Mythic Being* (1973). Já questões da negritude, que envolve o termo “cor”, permeiam quase toda sua produção artística, como na série *Pretend not to know what you know* (1990), na instalação *Black Box* (1992), na série *Everything* (2003), e mais recentemente na obra *Thwarted Projects* (2012).

Em Zoe Leonard, vemos a apropriação operar através da série de postais *You see I am here after all* (2008), onde estão evidenciados a alegoria da globalização e seus efeitos, bem como funciona para tratar de questões de gênero e da negritude, na obra *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996), realizada em parceria com a cineasta Cheryl Dunye.

Em obras como *Chastity Belt* (1990-1993) e *Gynecological Instruments* (1993), Leonard se ocupa de deslocar objetos de uso exclusivo em mulheres para o âmbito

¹ Ver subcapítulo IV.1 com esse título. Cf. p.74.

do espaço expositivo, evidenciando com mais força a questão de gênero e sua submissão à autoridade patricarcal que imperou e ainda impera na cultura atual.

Na análise teórica das obras, para tratar da apropriação e suas relações com a representação e poder trazemos o livro de Craig Owens, *Beyond Recognition, Representation, Power, and Culture* (1994), concentrados especificamente nos textos Representation, Appropriation and Power. Nas práticas da apropriação na arte contemporânea recorreremos aos seguintes textos do livro de Owens: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, parte 1 e 2, além de pontuações do autor sobre a artista Sherrie Levine no texto Sherrie Levine at A&M Artworks e em The Discourse Of Others: Feminists and Post Modernism.

Ainda sobre apropriação e montagem na arte contemporânea, com enfoque nos procedimentos alegóricos, nos valem do texto de Benjamin Buchloh, Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea (2000). Para investigação da apropriação e sua relação com a crítica institucional, lidamos com o já comentado livro *Sobre as ruínas do museu* (2005), de Douglas Crimp.

Na investigação da apropriação na arte contemporânea tratamos de algumas obras do artista Robert Rauschenberg, como *Erased de Kooning* (1953). Também são estudadas algumas obras de artistas da crítica institucional, como Michael Asher em *73rd American Exhibition*, (June 9 - August 5, 1979), Fred Wilson em *Mining the Museum* (1992) e Sherrie Levine, em *After Walker Evans* (1981), que se valem de procedimentos alegóricos, do arquivo e do *site-specificity* – não necessariamente nessa ordem – para engendrar as operações de apropriação em suas obras, e assim questionar as relações de poder das instituições, da memória e de gênero.

Para a sustentação teórica sobre o *site-specific* nos apoiamos em textos como *The functional site; or the transformation of site-specificity* (1997), de James Meyer, e Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity, de Miwon Kwon (1980). O texto de Walter D. Mignolo, *Museus no Horizonte Colonial da Modernidade: Garimpando o Museu* (1992), sobre a obra de Fred Wilson (2018), também servirá na reflexão em torno da apropriação como prática crítica contemporânea envolvendo o pensamento decolonial.

Os debates sobre identidade que são relevantes para adentrarmos na análise das obras de Piper e Leonard terão o suporte teórico de pesquisadoras como Rosalyn Deutsche, no texto *Agraphobia* (1998) e o *O olhar opositor: mulheres negras espectadoras*, publicado originalmente em 1987, por bell hooks.

Para tratar das questões atinentes à autoria, nos valem do texto *O ato criador* (1965), de Marcel Duchamp, *A morte do autor* (1977), de Roland Barthes, *O que é um autor?* (2001), de Michel Foucault e também de textos das escritoras Nelly Richards, Gloria Anzaldúa, Grada Kilomba e Djamila Ribeiro para abordar questões feministas e de gênero, sobretudo relativas às vozes de mulheres e seus lugares de fala.

Ao avançar para o recorte sobre autoria e apropriação na arte contemporânea, analisamos as práticas das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard por meio de uma seleção de obras que consideramos mais relevantes para nosso debate. No caso de Piper, nos centramos nas performances *The Mythic Being* (1973) e *Funk Lessons* (1983), na série *Decide who you are* (1992) e na instalação *Vote/Emote* (1990). Já no caso de Leonard, partimos de *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996) – realizada em com autoria com a cineasta Cheryl Dunye –, de *You see I am here after all* (2008), *Analogue* (1998-2009), entre outras.

Nesta abordagem, tomamos como referência também catálogos como *A Synthesis of Intuitions 1965-2016* (2018) – que contém textos e obras da recente retrospectiva da artista Adrian Piper, no MOMA, de Nova York –, *Survey* (2018) – com textos críticos e obras da artista Zoe Leonard – e *The Fae Richards Archive* (1996) com imagens do projeto realizado em co-autoria junto à cineasta Cheryl Dunye.

A pesquisa aqui apresentada se divide, portanto, em três capítulos. No primeiro, discutimos a apropriação, subdividindo-o em duas partes: a apropriação na arte contemporânea, no qual tratamos da mesma e suas relações com a representação e a propriedade, e por conseguinte, com o poder. Abordamos aqui também a ideia de alegoria nas práticas artísticas que se valem da apropriação na contemporaneidade. No segundo subcapítulo, tratamos da relação da apropriação com o *site-specificity*, refletindo sobre obras que tratam especificamente da apropriação em espaços institucionalizados da arte, e como seus discursos atuam no âmago de questões identitárias, apresentando uma crítica institucional que abrange questionamentos sobre autoria na contemporaneidade.

No segundo capítulo, tratamos das noções sobre a autoria inicialmente a partir das obras e teorizações de Marcel Duchamp, Roland Barthes e Michel Foucault, subdividindo-as em três análises: (i) em Duchamp, no texto *O ato criador* (1965), pela sua descrição acerca do coeficiente artístico, onde o mesmo trataria da perda que se opera entre o que o artista pensa e o que efetivamente executa da obra, sendo essa

espécie de vazio, a porta de entrada do espectador; (ii) na tese de Barthes, que consideraria a autoria enquanto um espaço neutro, onde a identidade é perdida. Para ele, na medida em que algo é narrado, a voz que narra perde sua origem e o autor enfrentaria a sua própria morte; (iii) os estudos de Michel Foucault e sua teoria sobre a autoria enquanto função, função essa fundadora de possibilidades diversas de discursividade. Em seguida, a partir da perspectiva das escritoras Nelly Richard e Gloria Anzaldúa abordamos as questões de uma escrita feminista, discutindo a resistência das mulheres enquanto autoras, bem como a não neutralidade das vozes, a partir das visões de lugar de fala de Djamila Ribeiro e Grada Kilomba.

No terceiro e último capítulo, adentramos o recorte da dissertação pela análise das trajetórias e de algumas obras das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard, e a articulação com o problema central da pesquisa, ou seja, o modo como nelas operam a apropriação e a autoria, e como problematizam essas noções na contemporaneidade.

Na conclusão, pretendemos tecer interlocuções entre as práticas de apropriação das artistas em determinadas obras e a relação com a autoria na contemporaneidade, sobretudo, enquanto uma construção de um campo comum para evidenciar apagamentos, esquecimentos e invisibilidades, para a reivindicação de uma voz própria.

II. APONTAMENTOS SOBRE APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Para nos aproximarmos do debate sobre apropriação e autoria na produção artística de Adrian Piper e Zoe Leonard, partimos do percurso sobre a apropriação por dois caminhos: no primeiro subcapítulo, a partir das reflexões sobre a apropriação e suas relações com a representação e o poder e, no segundo subcapítulo, para tratar da apropriação sob os recortes da alegoria e do *site-specificity*.

Nesse sentido, no primeiro subcapítulo tratamos da apropriação e suas relações com a representação e a propriedade, e por conseguinte, com o poder, bem como dos impulsos alegóricos na pós-modernidade, essenciais para compreensão de seus reflexos na crítica institucional, que avançaram em direção à crítica da representação feminista e outros discursos em torno de movimentos identitários na arte contemporânea.

No segundo subcapítulo abordaremos a apropriação na contemporaneidade, tomando como ponto de partida as práticas dos artistas da crítica institucional, passando a questões da apropriação que avançam pela alegoria até chegarmos no terceiro subcapítulo, no qual tratamos da relação entre apropriação e *site-specificity*.

II.1. Apropriação, representação e poder

Ainda que possamos considerar a ideia de apropriação como uma questão na arte de diversas maneiras em muitos períodos artísticos, na relação entre a produção moderna e contemporânea ela aparece de modo contundente, fazendo com que o debate sobre apropriação seja incontornável para uma reflexão crítica sobre a prática contemporânea. Neste sentido, a produção duchampiana é colocada com frequência como marco de abertura desse espaço de discussão.

Foi com os *readymades* que Duchamp, no início do século XX, que se iniciaria um processo de descredenciamento filosófico do que é arte, tal como era reconhecida pela crítica e pelas instituições na modernidade, a partir do deslocamento de objetos de uso comum, utilitários e produzidos em série para o âmbito dos salões, movimento que ganharia outro fôlego com a *Pop Art*, na década de 1960, nas obras de artistas como Robert Rauschenberg e Andy Warhol.

Uma voz crítica de tais práticas artísticas foi Craig Owens, nascido em 1950 e que se debruçou extensivamente sobre temas como a fotografia, o pós-modernismo

o feminismo, a sexualidade e a causa *Gay*, e morreu de AIDS em 1990, deixando um conjunto de artigos importantes para os estudos da representação, da apropriação e do poder – publicados em *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* (1994) – fonte de pesquisa nesta dissertação.

Na esteira da produção artística dos anos 1970 e 1980, Owens produzirá uma série de reflexões sobre as práticas de apropriação no período, e como esta reposicionaria a problemática da representação. Isso porque, o que num primeiro momento foi considerado como um retorno à representação, após um longo período da abstração moderna, teria sido, na verdade, “uma tentativa de utilizar a representação contra si mesma, para desafiar sua autoridade, sua reivindicação de possuir alguma verdade ou valor epistemológico” (OWENS, 1994, p.88).

Owens reflete a partir da crítica pós-estruturalista, o que ele chama de corpo crítico, alinhada a pensadores como Michel Foucault, Louis Marin e Jacques Derrida, que entenderiam o modo da sociedade ocidental representar o mundo como um exercício de poder e controle. Segundo ele, tal entendimento estaria incompatível com a visão revisionista e tradicional da história da arte, que tomaria a representação como uma atividade neutra e desinteressada (OWENS, 1994, p. 88).

Em outras palavras, na noção do sistema clássico de representação, que se estenderia até o sistema moderno, aquele que representava o mundo se posicionava como alguém que se apropriava da realidade, e, ao se apropriar, a dominava. Craig Owens cita nesse sentido:

Nós podemos entender este processo como aquele onde o sujeito se inscreve como centro do mundo e o transforma em coisas ao transformar coisas em *suas* representações. Tal sujeito tem o direito legítimo de possuir coisas porque as substituiu por seus sinais, que as representam adequadamente – de tal modo que a realidade é exatamente equivalente ao seu discurso (MARIN apud OWENS, 1994, p.104, tradução nossa).

Nesse sentido, a representação não poderia ser considerada neutra e, portanto, seria definido como apropriação aquilo que constituiria um aparato de poder:

[...] representação comunica com poder por meio da posse (uso, entretenimento). Assim, podemos identificar os motivos da história da arte, como uma disciplina humanística: o desejo por *propriedade*, que convém ao senso do homem de seu “poder sobre as coisas” um desejo de propriedade, um padrão de decoro baseado no respeito pelas relações de propriedade; um desejo por um nome próprio, que designa a pessoa específica que é invariavelmente identificada como sujeito da obra de arte; finalmente, um desejo por *apropriação* (OWENS, 1994, p. 96, tradução nossa, itálicos no original).

A construção da noção de autoria, a partir do surgimento da imprensa no século XVI, e da visão kantiana de uma autonomia da arte, no século XVIII, criariam as estruturas ao longo desses períodos para firmar a relação de poder que passaria a ser estabelecida entre o sujeito da obra de arte – enquanto um nome próprio, um autor – e seu desejo por propriedade – enquanto apropriação de um representação, noções essas que perpassariam séculos para alcançar a arte moderna, em meados do século XX.

Para uma discussão teórica e para compreender as questões levantadas pela arte contemporânea, interessa a esta pesquisa a leitura segundo Owens, da análise da crítica pós-estruturalista e da investigação do sistema representacional como aparato de poder, como ato fundante de poder em nossa cultura, para assim, alcançarmos as questões atinentes às práticas de apropriação e suas correlações com a autoria na arte contemporânea:

Investigar os sistemas representacionais como aparato de poder não se trata de estudar suas apropriações por aqueles que estão no poder por motivos políticos ou de propaganda – embora a história da arte e da arquitetura serem compostas primordialmente por tais monumentos à autoridade. Não se trata de decifrar as mensagens ideológicas codificadas (...) Foucault e Marin não interpretam obras de arte, pois interpretá-las se trata de atribuir sentido. Eles estão interessados menos no que os trabalhos de arte dizem e mais no que eles fazem (OWENS, 1994, p.91, tradução nossa).

Esse raciocínio crítico trataria especificamente – nos termos da arqueologia de Michel Foucault – da rejeição à divisão do trabalho intelectual em áreas de conhecimento específicas, operando essencialmente na não especialização, investigando a representação não como uma manifestação de poder, mas como parte dos processos sociais de diferenciação, exclusão e incorporação das regras.

Para Owens, a história da arte enquanto disciplina humanística seria identificada por um desejo que perpassaria as relações de propriedade – atrelada a um nome próprio – que designaria uma pessoa específica como sujeito da obra de arte. Essa visão da apropriação pela pintura consideraria, portanto, a representação como uma substituição: a imagem é tratada como um substituto de alguém que nunca aparecerá (OWENS, 1994, p. 95-96).

Ainda segundo Owens, por essa visão, é possível dizer que o pensamento historicista definiria a representação com essas duas atividades – a substituição ou a imitação – e que elas correspondem à representação – enquanto uma atividade simbólica – e à apresentação, no sentido teatral. No primeiro, a imagem seria

concebida como substituto, uma forma de compensação pela ausência. Na segunda, seria definida como uma réplica da experiência visual, onde o artista promoveria a ilusão do tangível, presença física dos objetos que representa (OWENS, 1994, p. 97).

É nesse sentido que o esforço da crítica de arte, enquanto um saber das humanidades, seria o de articular e desarticular as contradições internas da ordem cultural e social dominante; a história da arte enquanto a história da arte da Europa Ocidental:

A atual crise econômica e política do Ocidente – a emergência das nações de Terceiro Mundo, o movimento das mulheres, nas crescentes restrições da vida socioeconômica, as catástrofes ecológicas... – começaram a expor um caráter excludente do discurso humanista; a crítica pós estruturalista trabalha para articular essas pressuposições básicas, e para desarticulá-las também, expondo suas contradições internas e sua cumplicidade com a ordem social e cultural dominantes (OWENS, 1994, p. 92, tradução nossa).

Uma atribuição, uma interpretação seriam, portanto, uma relação de propriedade para com o objeto de estudo e o pensamento historicista na arte, na sua origem, concebida como uma ciência de atribuições, cuja função seria resgatar obras para restituí-las aos seus autores. A partir da atribuição, se estabeleceria a relação da obra de arte com um sujeito humano específico, e assim a relação de propriedade sobre a obra (OWENS, 1994, p. 95).

Não por coincidência a necessidade de regramento jurídico com relação ao direito de autor, nasce junto à construção da própria noção de autoria, com o surgimento da imprensa no século XV, quando a reprodução em série de textos e sua valorização econômica requeriam atribuição a um proprietário, a um autor.

Essa necessidade vigora com força até a modernidade. Virgínia Cândido Ribeiro argumenta que a arte moderna é permeada pela indicação da singularidade autoral, inscrita na obra através de um nome próprio, e que remete à questão da autenticidade, de uma espécie de garantia de origem (RIBEIRO, 2009).

É nesse sentido que Owens reforça, junto aos argumentos de pensadores como Foucault e Louis Marin, o pressuposto de convencionalidade das obras de arte e suas tendências a conformar com certas especificações institucionais, o que se oporia ao interesse de se demarcar a individualidade e singularidade das obras de arte em certos períodos.

Douglas Crimp retoma o ponto de Owens quando discorre sobre a fotografia no final do modernismo e defende que o sujeito criador seria uma ficção necessária para a estética moderna, onde a arte foi apresentada como autônoma, alienada às suas

dinâmicas internas destinadas para a instituição museu (CRIMP, 2005, p. 14).

Vale aqui ressaltar que as relações entre a arte e as instituições, os usos da fotografia na pós-modernidade, a apropriação na arte e a crítica institucional foram temas que Crimp se debruçou ao longo de sua vida acadêmica. Falecido em julho de 2019, além de teórico, Crimp militava ativamente na luta contra a AIDS, filiando-se ao coletivo ACT UP em 1987, e por políticas sexuais e de gênero dentro da arte, a partir de suas próprias vivências.

Ao assinalar que a crítica pós-moderna descreditará as noções de originalidade e singularidade, Crimp aponta sobre o aspecto mais importante e radical de suas pesquisas, a transformação dos sistemas de representação enquanto aparatos de poder, da transformação da representação a serviço de interesses particulares e suas relações com classes e instituições. Citando Crimp, nesse particular:

A arqueologia de Foucault pressupunha a substituição das unidades do pensamento historicista tais como tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação (CRIMP, 2005, p. 44).

Portanto, o que pensadores como Foucault e Derrida propõem a respeito do sistema clássico de representação – concebido no século XVII, sistema esse que atravessa o modernismo e chega ao século XX – seria uma visão crítica de conceitos e definições historicistas, como o de ausência e presença, de substituição e imitação.

Quando Foucault aborda o problema da representação visual no livro *As palavras e as coisas* (1966), ele trabalharia para tornar visível, aquilo que está implícito, as estratégias e táticas invisíveis: “não há interesse no que a representação revela, mas no que ela esconde” (OWENS, 1994, p. 99).

Esse ponto é fundamental para as práticas artísticas endereçadas pela crítica institucional a partir do final da década de 1960, mais intensamente nas décadas de 1970 e 1980, pelos artistas engajados em processos artísticos reinsertos num contexto em que as questões feministas, decoloniais, dos gays e da negritude são enfrentadas de maneira crítica e aberta em relação às contingências sócio-culturais do momento.

Voltando um passo atrás para avançar em direção ao recorte temporal da pesquisa, propomos uma breve reflexão sobre dois momentos relevantes da relação da arte produzida no século XX com a representação, através de práticas de apropriação: a dos artistas Marcel Duchamp e Robert Rauschenberg.

No início do século XX, mais precisamente em 1913, Marcel Duchamp tomaria posse de um objeto de uso cotidiano – uma roda de bicicleta – e o exporia como obra de arte, deslocando a problemática do processo criativo para dar evidência ao olhar do artista em direção ao objeto, evidenciando, dentre outras questões, a desimportância da habilidade manual.



Fig. 1 - Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*, 1913.

Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/

Do ponto de vista histórico, o debate sobre apropriação e seu enquadramento como uma questão emergiria com força com as vanguardas modernistas, nas colagens cubistas de Picasso e Braque, a partir de 1912 e nas operações dadaístas de montagem. Recortes de jornais, pedaços de madeira, rótulos de garrafa e outros materiais eram agregados à superfície das telas, enfatizando que aquilo era de fato uma estrutura bidimensional e não uma janela para o mundo, como instaurado na arte renascentista.

O crítico Ronaldo Brito aponta que as vanguardas modernas, enquanto parte de um projeto paradoxal de “matar a arte para salvá-la”, tinham um ponto em comum, no sentido de desnaturalizar e descentralizar o olho e o olhar, abrindo um abismo na contemplação e questionando, dentre outros pontos, a fragilidade do visível (BRITO, 2005, p.75-76).

É justo nesse sentido que Duchamp antecipa nos *readymades* – termo cunhado pelo próprio artista – o que se instauraria decisivamente como a

problemática da apropriação no campo artístico, através da incorporação de signos da cultura de massa e consumo ao trabalho de arte, além de objetos e materiais de uso comum – a exemplo da roda de bicicleta e do urinol² – traindo a “pureza” e a suposta autonomia do projeto modernista, que teve como expoente a crítica de Clement Greenberg.

Em sua *Teoria da Vanguarda* (2012), Peter Bürger afirma que nesta operação Duchamp nega a categoria de produção e criatividade individual, ao imprimir uma assinatura, que não é a do seu nome – como uma âncora que retém a individualidade da obra – num produto de massas qualquer:

Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado de arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte (BURGER, 2012, p.100).

Ainda em Bürger, interessa mencionar que a efetividade desta manobra empreendida por Duchamp, dirigida contra a instituição social da arte como tal, não se dá na totalidade da forma, mas “a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por uma lado, e assinatura e exposições de arte, por outro” (BURGER, 2012, p. 101).

Em suas considerações acerca da passagem do moderno ao contemporâneo, chamado por ele de “outro novo”, Ronaldo Brito aponta Duchamp como o precursor da contemporaneidade, justamente por perceber e atacar os limites dos fetiches da arte, através do contato crítico com a instituição arte. É nesse sentido que, segundo o autor, os trabalhos contemporâneos perpassariam pela desconexão da instância genealógica da história da arte, possibilitando a abertura de um espaço para a densidade e complexidade da consciência crítica (BRITO, 2005, p. 84).

Outro exemplo emblemático do artista é a apropriação do ícone da história da cultura e da arte, a *Mona Lisa* (1503), de Leonardo Da Vinci. Na obra *L.H.O.O.Q* (1919), Duchamp reproduz mecanicamente a obra renascentista, eivada de singularidade e originalidade, para confiscar e reinscrever a obra num contexto explicitamente mercadológico – “uma configuração que existe como texto apenas em sua performance fonética” (BUCHLOH, 2000, p.181).

² Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917.



Fig. 2 - Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Fonte: <https://www.eba.ufmg.br/museologia/duchamp/index.html>.

Tais apropriações, segundo Benjamin Buchloh (2000), indicariam uma produção alegórica do artista, como veremos no subcapítulo seguinte. Nos diz Buchloh:

Com os *readymades* de Duchamp parece que a tradicional separação do processo pictórico ou escultórico em procedimentos e materiais de construção, significante visual e significado não tem mais lugar ou, antes, os três se fundem no gesto alegórico de apropriação do objeto e de negação da construção real do signo. Ao mesmo tempo, essa ênfase no significante manufaturado e sua muda existência revelam os fatores ocultos que determinam o trabalho e as condições sob as quais ele é percebido (BUCHLOH, 2000, p. 181).

Segundo Buchloh, essas condições incluem desde os modos de apresentação e estrutura institucional às regras de atribuição de sentido no interior da arte (BUCHLOH, 2000, p. 181).

Bürger, Crimp e Brito tem visões diversas a respeito dos resultados dos movimentos da vanguarda, que incluem os cubistas, dadaístas e surrealistas, categorias em que Duchamp de uma forma ou de outra foi enclausurado pela história da arte tradicional.

O primeiro afirma que as obras de arte continuaram a ser produzidas, mostrando a resistência da própria instituição arte ao movimento, e que, aquilo que ele denomina neovanguarda seria a institucionalização da vanguarda enquanto arte, e esse seria justamente o seu fracasso (BÜRGER apud CRIMP, 2004, p. 21).

Já Crimp – embora questione se suas reflexões tratam de uma teoria do pós-modernismo ou do fim do modernismo – entende que os artistas contemporâneos, por volta da década de 1970, aplicavam as lições das vanguardas históricas teorizadas por Bürger, desafiando a arte como instituição de maneira mais explícita, nos trabalhos de artistas como Michael Asher e Sherrie Levine, do que nas manifestações dadaístas e surrealistas. Argumenta que, ao mesmo tempo, “a capacidade da instituição de cooptar e neutralizar tais desafios também é reconhecida, tanto na arte como na crítica” (CRIMP, 2004, p. 21).

Brito aponta que a vanguarda por si só nada tem de tradição, mas sim é marcada pela sua descontinuidade. Ao investir contra os papéis instrumentais e institucionais que a arte moderna propunha, a arte investia contra ela mesma. Esse atrito oportunizaria a abertura de um espaço no interior da própria arte, “ainda que precário e ambíguo”, para o exercício e atuação da crítica. Vale a citação:

Esse espaço crítico precário, essa distância polêmica, as vanguardas criaram a golpes de lúcida loucura. Pode-se tomá-los como seu verdadeiro trabalho, para além das obras e ideologias específicas. Aí residiu rigorosamente falando, o Território da Vanguarda, seu valor e delimitação históricos. Depois desse momento, fala-se em vanguarda num sentido figurado, ou de fato equivocado. Como o termo Vanguarda implica e explica ela significou um momento em que a produção estava radicalmente à frente do local onde operava – a instituição arte. Ora, um descompasso radical só pode sê-lo uma única vez – no momento mesmo em que é denunciado. A defasagem entre a produção e a instituição segue em curso no seu conturbado universo cultural, mas agora sob o paradoxal signo da continuidade do descompasso. Nomeá-la vanguarda, a rigor, é desconhecer a realidade atual ou abusar do termo: não pode haver tradição da Vanguarda a não ser como contrafação (BRITO, 2005, p.77).

Em meio à tais dissonâncias, Buchloh ressalta que a partir da segunda metade do século XX, nas práticas de artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, o legado pós-cubista, do Dada e do construtivismo é retomado, reemergindo os paradigmas centrais da vanguarda histórica de 1913 (BUCHLOH, 2000, p. xxiii).

Neste cenário, surge a produção de Robert Rauschenberg, artista norte americano que frequentou a Black Mountain College e considerado um membro que tangenciava o grupo dos expressionistas abstratos, que atuava no que ele próprio denominava como “lacuna entre arte e vida” (KAREN *apud* GONZAGA, 2010, p.864).

Rauschenberg relata que nas fases iniciais de seu trabalho, não iria à loja de tintas, mas “dava uma volta no quarteirão, se não conseguisse material suficiente para começar a trabalhar, dava outra” (GRANDLUND *apud* GONZAGA, 2010, p. 864).

Walter Benjamin, alguns anos antes, ratificou a descrição de Baudelaire sobre a natureza de sucateiro própria do artista, como aquele que registra e coleciona aquilo que a cidade despreza e destrói. Isso afastaria definitivamente o artista do ideal de herói criador ou gênio romântico.

É no início da década de 1950 que Rauschenberg bate à porta de Willem de Kooning, artista já consagrado do expressionismo abstrato, para formalizar sua ideia: a de materializar o apagamento.

Importante notar que o expressionismo abstrato posicionava-se na fronteira da história da arte com um suposto novo paradigma: expressar a “verdade interior” de seus autores, não por meio da representação de suas fisionomias, mas pela própria experiência de sua realização. Subsumiria, assim, as noções de singularidade, dos materiais e todos os limites impostos pela teoria modernista, além da noção romântica de autoria, concebida na genialidade autoral (GONZAGA, 2010, p. 861-862).

Rauschenberg, portanto, visava o apagamento da obra de um artista renomado, da arte reconhecida como Arte, uma resposta irônica às profundidades e genialidades propostas pela arte modernista.

A ideia de Rauschenberg ressoou em De Kooning, que ao procurar o desenho para ser apagado, teria decidido que seria um que ele deveria sentir falta, mas não somente isso: ele queria escolher algo que fosse difícil de apagar³. Na tela eleita havia sido utilizado carvão vegetal, pintura à óleo e crayon, o que teria tomado cerca de um mês para a conclusão do completo apagamento. Nos diz Buchloh:

Após o cuidadoso exercício de apagá-lo, deixando vestígios de lápis e a impressão visível das linhas desenhadas como pistas para o reconhecimento visual, o desenho foi colocado numa moldura dourada. Uma placa de metal gravada, fincada à moldura, identificava o desenho como um trabalho de Robert Rauschenberg, intitulado *Erased de Kooning Drawing*, e datado de 1953 (BUCHLOH, 2000,p.182).

³ Canal do youtube do San Francisco Museum of Modern Art: <https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do&t=17s>.



Fig. 3 - Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, SFMOMA. Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>.

Ao esvaziar o conteúdo criativo inscrito por De Kooning em seu desenho, Rauschenberg não somente apaga, mas antes se apropria. O que resta não é somente um quadro apagado, mas também a intangibilidade do traço original. Uma resposta – irônica – às interioridades e profundidades da noção, não só do que seria pintura, mas também do que seria arte pelo olhar modernista.

O apagamento da obra de De Kooning teria sido a largada da relação de Rauschenberg com artistas de movimentos distintos que o precederam, tratando a apropriação na pintura como um lugar a partir da superfície da tela.

Inclusive essa prática – a apropriação na arte –, nota Douglas Crimp, sempre ocorreu também através da remissão a precedentes artístico-históricos. A arte contemporânea manteria tal prática ativa, com transformações substanciais no seu endereçamento, que levariam a questionamentos epistemológicos no interior da própria arte, avançando para críticas mais contundentes de questões sociais como os debates em torno do gênero e da sexualidade (CRIMP, 2005, p. 45).

À parte as dissonâncias teóricas que envolvem a passagem do modernismo à contemporaneidade, nos interessa menos as nomeações dos períodos artísticos que o debate sobre a apropriação que as práticas artísticas contemporâneas convocaram em termos de reflexão crítica.

Neste sentido, o debate deste trabalho visa as práticas das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard justamente pelo uso e discussão da apropriação do ponto de vista crítico.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas por artistas e críticos que se ocuparam de ampliar os sentidos e significados para além do autoritarismo de certezas e verdades essenciais propostos pela estética moderna e patriarcal, sobretudo a partir de um olhar que quando enquadra o passado mira nas contingências e ansiedades de um tempo presente.

Um exemplo que marca essa investida é a exposição *Public Vision*, em 1982, que reuniu doze artistas mulheres como Louise Lawler, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Nancy Dwyer e Sherrie Levine num espaço alternativo do Soho, em Manhattan, para uma exposição pequena, curta e sem registros, que anunciaria a chegada de uma crítica feminista à representação visual.

Em seu texto *Agoraphobia*, Rosalyn Deutsche discorre sobre a exposição no subcapítulo *Public Visions*, que segundo a autora tem a qualidade de um manifesto, já que no início dos anos 1980 as teorias conhecidas como pós-modernistas teriam se mantido indiferentes às reivindicações de grupos subalternizados e às questões sobre sexualidade e gênero. As artistas que participaram da exposição eram consideradas expoentes dos debates pós-modernistas, e, na ocasião, ampliariam sua releitura a partir de um manifesto feminista, desafiando a doutrina modernista enquanto uma verdade absoluta, assentada numa pureza visual, superior, autêntica e supostamente separada do seu objeto (DEUTSCHE, 1996, p.294).

No final da década de 1960/1970, alguns artistas como Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Daniel Buren, entre outros, já demonstravam que o sentido de uma obra de arte não residiria no trabalho em si, mas em relação a um ambiente externo, o que o mobilizaria para uma modificação conforme as contingências. Vale a citação de Deutsche:

De fato, a designação de um objeto como obra de arte depende das suas condições de enquadramento, incluindo o aparato físico que lhe dá suporte, discursos que prevalecem sobre a arte e a presença dos espectadores. A significância de uma obra de arte não é simplesmente dada ou descoberta, mas é produzida. Os artistas engajados no que ficou conhecido como crítica institucional investigaram esse processo de produção, tornando o contexto das exposições de arte como objeto de seu trabalho, demonstrando assim a inseparabilidade da obra de arte de suas condições de existência (DEUSTCHE, 1996, p. 295).

As obras apresentadas na exposição *Public Vision* atualizariam as estratégias da crítica institucional e das primeiras críticas feministas, ao denunciar a posição desigual ocupada por homens e mulheres na história da arte, e por desafiar suas suposições sobre o espectador, caminhando para além da ideia de uma estabilidade de significados, para produzir, a partir das instabilidades, imagens críticas.

Segundo Deutsche, as artistas de *Public Vision* foram para além da abordagem positiva-negativa, de neutralidade visual – assentadas numa suposta estabilidade dos significados e apreendidas por espectadores preconstituídos – para produzir o que chamariam de “imagens críticas”. As obras avançariam em direção ao espectador liberando-o de seu modo habitual de recepção, propondo que o sentido venha à tona no espaço de interação entre o espectador e a imagem, “mas não entre espectadores ou imagens preexistentes” (DEUTSCHE, 1996, p. 296).

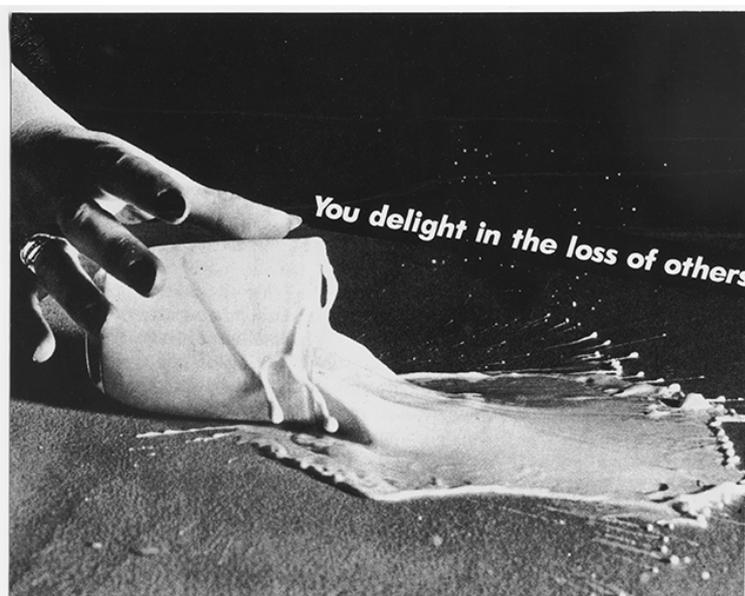


Fig.4 – Barbara Kruger, *Untitled (You delight in the loss of others)*, 1982. Fonte: <https://www.glenstone.org/artist/barbara-kruger/>.

Na obra *You delight in the loss of others* (1982), de Barbara Kruger para *Public Vision*, a frase que é o título da obra se impõe na imagem de um copo de leite sendo derramado pela mão de uma mulher.

O que Deutsche aponta é que a frase destacada na imagem interrompe a sua retórica imposta ao observador. Haveria um certo prazer na observação da imagem como a de um *voyeur* – aquele que vê mas não é visto – e que detém algum controle da cena.

O texto de Kruger inserido na imagem falaria como uma voz feminista que desestabiliza a segurança dessa estratégia, convocando a identidade do observador para a cena, não enquanto uma pessoa real, mas constituído pela imagem. “Sua imagem ‘vê’ o observador, colapsando a distância entre ambos” (DEUTSCHE, 1996, p. 300).

É nesse intervalo entre espectador e imagem, e nas suas respectivas constituições e renovações a partir da contingência do encontro, que as práticas artísticas revisitadas na exposição *Public Vision* deram conta de apontar invisibilidades. Diz Deutsche:

...essas artistas exploravam o papel da visão na constituição do sujeito e mais, na contínua reprodução desse sujeito por formas sociais de visualidade. Elas não confinavam suas análises das políticas da imagem pelo que aparecia dentro da moldura, dentro do campo visual. Ao invés, dirigiam sua atenção para o que era ali invisível – as operações que geram espaços aparentemente naturais entre a imagem e o espectador. Com isso, essas artistas tratavam a imagem enquanto uma relação social e o espectador como um sujeito construído por esse mesmo objeto, do qual afirmava distanciamento (DEUTSCHE, 1996, p. 296).

Na década de 1980, Nova York já havia se consolidado como centro geográfico de produção artística, permitindo-se o descentramento, pela ausência de fronteiras. Nesse contexto, em 1984, as Guerrilla Girls, um grupo de artistas feministas anônimas vestidas com máscaras de gorilas, atuavam numa camada da crítica institucional para questionar o eurocentrismo, o privilégio branco, masculino, heterossexual e sobre a necessidade de abertura para o discurso das mulheres nas instituições de arte, de modo que suas vozes sejam ouvidas de forma singular, a partir de suas ideias, desejos e culturas.

O coletivo se posiciona de maneira contundente frente à imposição de valores pelos mesmos grupos dominantes nas decisões estéticas no mundo da arte, o que impediria a sua pluralidade de manifestações, bem como contribuiria para a construção de uma história do poder. O anonimato é uma das estratégias que o coletivo se vale para questionar.

Em reiteradas ações em diversos países, ao longo de 30 anos, o coletivo atua em instituições como o MOMA, Metropolitan *Museum*, Guggenheim e mais recentemente, em 2017, na primeira exposição no Brasil realizada no MASP, denunciando questões discriminatórias das mulheres no mundo da arte.

Apropriando-se da imagem de *A grande odalisca*, do pintor Jean-Auguste Dominique Ingres, expoente do neoclassicismo francês do século XIX, remetem à

mesma imagem para lançar a questão “As mulheres precisam estar nuas para entrar nos Museus”?

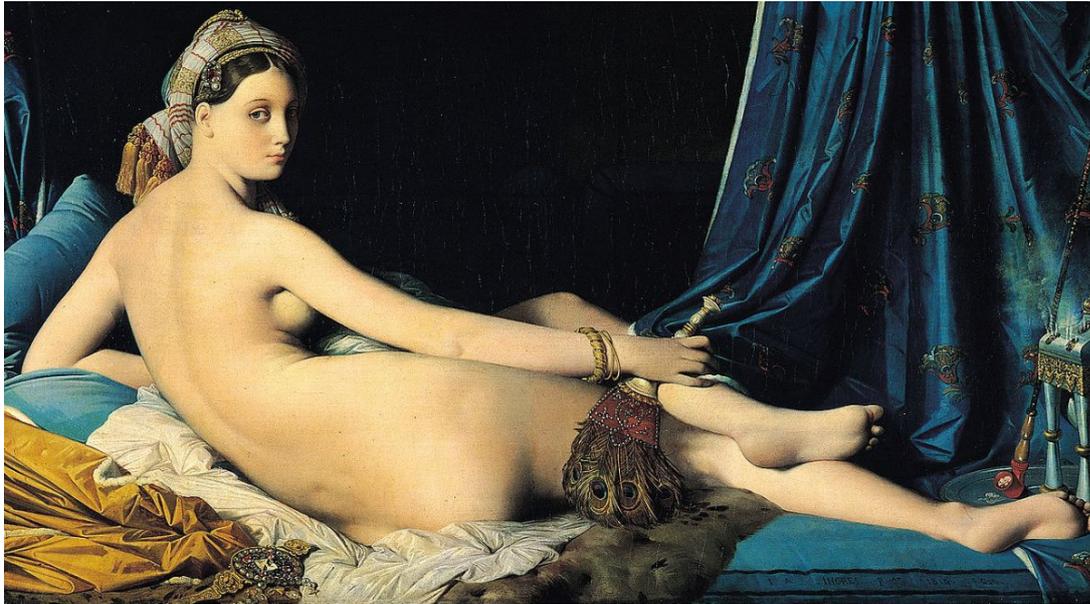


Fig. 5 – Jean-Auguste Dominique Ingres, *A grande odalisca*, 1814. Fonte: <https://www.apollo-magazine.com/closer-look-ingres-impossible-ideals/>.



Fig. 6. – Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Museu Metropolitan, 1989. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>.



Fig. 7. Guerrilla Girls, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?*, MASP, 2017. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=guerrilla+girls>.

A segunda imagem acima exposta no *Metropolitan Museum*, em 1989 é revisitada na exposição do MASP, “História da Sexualidade”, em 2017 – ocasião em que apresentaram uma retrospectiva com mais de cem obras – e reiteraram a pergunta para constatar que as proporções não se alteraram de forma significativa da década de 1980 para 2017: no *Metropolitan*, em 1989, 5% do acervo em exposição eram de artistas mulheres e 85% dos nus eram femininos; em 2012 esses dados para a mesma instituição eram de 4% e 76%, respectivamente; no MASP em 2017, de 6% e 60%.⁴

A produção artística da década de 1980 dispunha-se a falar abertamente das questões atreladas a grupos subalternizados, valendo-se de sua produção para trazer à tona discursos feministas, homossexuais e étnico-raciais, justamente num momento em que a humanidade enfrentava a descoberta do vírus da AIDS, em 1981.

Nesse contexto, Crimp aponta Robert Mapplethorpe, artista norte-americano, gay, que morreu de AIDS⁵, como uma voz crítica que expõe em suas obras as relações de poder e que rompe com o que seria aceitável em termos da tradição homosocial ocidental – o que ele mesmo admite não ter observado quando

⁴ Após a retrospectivas das Guerrilla Girls no MASP, em 2017, a instituição adquiriu 296 obras de artistas mulheres para compor o seu acervo. Dados obtidos em <https://masp.org.br/exposicoes/querrilla-girls-grafica-1985-2017>.

⁵ Assim como Craig Owens e Michel Foucault.

comparava as práticas de apropriação nas fotografias de Mapplethorpe e naquelas que a artista Sherrie Levine fez das imagens de Edward Weston (CRIMP, 2005, p.8).

Sua mudança de posição se deve, como ele mesmo discute na introdução do livro *Sobre as ruínas do museu* (2005), aos eventos em 1989, nos quais as fotografias de Mapplethorpe foram alvo de um debate acirrado nos Estados Unidos. As intensas manifestações em torno do *Portfolio X* culminaram no cancelamento de sua exposição individual na *Corcoran Gallery*, e na promulgação de uma emenda proposta pelo senador Jesse Helms a uma lei de recursos da *National Endowment for the Arts* (Fundação Nacional para as Artes, dos EUA), além da acusação – e posterior absolvição – do *Cincinnati Contemporary Arts Center* e seu diretor, por supostamente, promoverem obscenidade e utilizarem menor em obras voltadas à nudez.

Os detalhes do embate jurídico não são o objetivo desta pesquisa, a não ser pelas argumentações que se valeu a defesa, que reinserem as obras do artista dentro do discurso do museu, justamente para absolvê-las de uma condenação. Através do testemunho de especialistas, as obras de Mapplethorpe foram defendidas tanto pelo viés psicológico atribuído à excentricidade de um artista supostamente transtornado, quanto pela linha da preocupação estética, das qualidades formais, da redução das mesmas a abstrações. Qualidades formais que a promotoria insistia em reforçar as finalidades obscenas.

Crimp se debruça sobre esse embate em torno da obra de Mapplethorpe a fim de rever aquilo que não conseguiu observar quando da escrita do artigo “Apropriando-se de apropriação”, datado de 1982, quando tratou da obra do artista como um alinhamento a uma tradição de superioridade estética (CRIMP, 2004, p. 8).

Nesse ponto, é interessante que o crítico admite que o próprio senador conservador que propôs a emenda – Jesse Helms – enxergava na obra de Mapplethorpe, o que ele, enquanto um crítico de arte, não via: a ultrapassagem da fronteira, nessas fotografias, entre “o tranquilamente homosocial e o perigosamente homossexual...” (CRIMP, 2004, p. 10).

Os argumentos que a defesa se apegaria para defender juridicamente a obra do artista, evitando-se assim a condenação de instituições de arte e diretores, seria exatamente aquele que esvaziaria o sentido de suas obras.

É de suma importância as pontuações que Crimp tece acerca da objetificação de identidades subalternizadas, e que as tentativas de adequá-las aos discursos

vigentes esvaziariam sua potência transformadora de autorrepresentação. Vale a citação:

Em praticamente nenhum momento do amplo debate público sobre a censura à expressão artística foi pedido que alguém falasse em nome da subcultura que a obra de Mapplethorpe retratava, e à qual, talvez se dirigia. E, tendo morrido de Aids, Mapplethorpe estava incapacitado de falar por si (CRIMP, 2004, p.12).

A crítica da representação procede de maneira similar para minar o status referencial da imagem visual (JAMESON *apud* OWENS, 1994, p.111). E muitos dos trabalhos de artistas que operavam na crítica da representação lidavam com imagens apropriadas – sobretudo originárias da mídia ou da história da arte – e buscavam a sua exposição enquanto instrumentos de poder, não somente investigando as mensagens ideológicas codificadas, como também as estratégias por onde tais imagens garantem um status de autoridade na cultura. Nas palavras de Owens:

Se tais imagens devem ser ferramentas efetivas de persuasão cultural, então seus suportes materiais e ideológicos devem ser apagados para que, neles, a realidade se revele para falar. Através da apropriação, manipulação, paródia, estes artistas trabalham para tornar visível os mecanismos invisíveis por onde tais imagens garantem sua transparência putativa – uma transparência que se origina, como na representação Clássica, da aparente ausência de um autor (OWENS, 1994, 111).

Em um interessante texto – uma entrevista imaginária – onde ele mesmo faz as perguntas e as responde, Craig Owens aponta que é a crítica à representação, e não aos meios de produção, que fura a lógica produtivista que aliena os artistas de sua própria prática, assim como evidencia a capacidade das instituições em absorver e tolerar seus opositores.

Essa é a política da crítica à representação que é colocada em pauta em práticas contemporâneas que se valem da apropriação a partir de meados da década de 1970, justo pelo grupo de artistas que avançam na crítica institucional, a partir de discursos feministas, das questões de gênero e da negritude. Como nos aponta Owens:

“Tais artistas desafiam a atividade de representação em si, ao negar seu discurso, sua consciência, sua habilidade de se autorrepresentar, para manter as evidências da representação enquanto agente principal de dominação” (OWENS, 1994, p. 262, tradução nossa).

II.2. Apropriação em procedimentos alegóricos

A partir da apropriação que questionaria a noção de representação na arte,

enquanto um espaço neutro, isento de influências e discursos, passemos, então, ao seu estudo a partir de dois vieses: a apropriação em procedimentos alegóricos e em *site-specificity*.

Muito embora as práticas de apropriação tenham se dado ao longo da história da arte, como notado, contundentemente, ao menos desde os primórdios do modernismo, foi a partir do início do século XX que teríamos a instauração da prática como problema, sobretudo com as vanguardas modernistas, que empreenderiam estratégias de montagem e colagem, reconhecendo seu caráter alegórico de confiscação, superposição e fragmentação.

Em resposta às restrições da liberdade de expressão, os artistas “falavam nas entrelinhas”. Benjamin H. D. Buchloh no artigo “Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem” cita as recordações de George Grosz:

Em 1916, quando nós, John Hartfield e eu, inventamos a fotomontagem, não poderíamos prever as imensas possibilidades nem a controversa, porém promissora carreira que aguardava aquela nova invenção. Sobre um pedaço de cartão, colávamos uma confusão de anúncios publicitários de cintas para hernias, de cadernos de música para estudantes, de comida para cachorro, de rótulos de Schnaps e de garrafas de vinho, de fotos recortadas de uma revista ilustrada, para dizer, em imagens, o que seria descartado pelos censores se nós o disséssemos com palavras (GROSZ *apud* BUCHLOH, 2000, p.179).

As operações alegóricas surgiram, então, no início do século XX, momento de mudança na percepção dos objetos materiais com sua transformação em mercadoria, sobretudo a partir da mecanização do modos de produção, introduzida pelo capitalismo. Essa transformação afetaria sobremaneira a experiência dos indivíduos, através da desvalorização dos objetos e sua divisão em valor de uso e valor de troca, sendo este último, o valor que ganharia força e que derradeiramente transformaria os objetos em mercadoria (BUCHLOH, 2000, p.181).

É nesse contexto social e econômico que a produção artística da época já percebia as mercadorias como emblemas, a exemplo dos já citados *readymades* de Duchamp e das colagens de Schwitters, e se valiam de procedimentos alegóricos, na montagem, justaposição e fragmentação, para desvalorizar os significantes da linguagem e imagem a serviço da publicidade:

A mente alegórica se põe à parte do objeto e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizando-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redime (BUCHLOH,

2000, p. 180).

Embora cite os *readymades* de Duchamp como procedimentos notadamente alegóricos, Buchloh considera que tais empreendimentos – assim como as obras da Pop Art americana, incluindo Robert Rauschenberg – teriam falhado ao expor suas condições de enquadramento e reificação como arte no interior dos museus, da ideia preconcebida de modernismo e de mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 182).

Buchloh, na introdução do livro *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, afirma que é por volta de 1968, culminando em meados dos anos 1970, que testemunharíamos a emergência de posições artísticas como nos trabalhos de Michael Asher e Daniel Buren, Marcel Broodthaers e Haans Haacke, que se desvinculariam das vanguardas históricas (BUCHLOH, 2000, xxiii).

Considerando a crítica de Buchloh aos *readymades* e à Pop Art, ele sugeriria que, somente a partir do final dos anos 1960, uma base de intervenções críticas radicalmente diferentes tomaria lugar nas molduras discursivas e institucionais, determinando a produção e a recepção da arte contemporânea, gerando propostas de recepção do espectador e críticas institucionais completamente distintas dos modelos críticos invocados por Peter Bürger, em sua teoria da vanguarda.

Seriam artistas como Barbara Kruger, Louise Lawler, Martha Rosler, Michael Asher e Hans Haacke, para citar alguns, que passariam a endereçar suas práticas artísticas levando em consideração o lugar e a função das instituições modernas, voltando-as para o exterior da moldura institucional, através da linguagem da televisão, da publicidade e da fotografia.

Segundo Craig Owens, a alegoria funcionaria como um palimpsesto, onde um texto seria lido através de outro, e suas relações seriam estabelecidas de forma fragmentada e intermitente. Ao transpor para obras de artes visuais, a imagem alegórica seria a própria imagem apropriada:

O alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Sobre um significante cultural, ele opera como um intérprete e em suas mãos a imagem se torna outra coisa (OWENS, 1992, p.54).

O significado da palavra alegoria – *allos* (outro) e *agorei* (falar) – remete ao caráter suplementar que configura, adicionando significado não para resgatar um sentido original que supostamente teria sido perdido, mas para adicionar e substituir o que já existe, suplantando o antecedente (OWENS, 1992, p.54).

Nesse sentido, Owens nos aponta para o que chama de primeiro *link* que pode ser feito entre alegoria e arte contemporânea, que se daria através da apropriação de imagens. Cita as práticas de artistas como Troy Brauntuch e Sherrie Levine, que gerariam imagens através da reprodução de outras imagens (OWENS, 1992, p.54).

Trazemos com mais enfoque a artista Sherrie Levine que marca sua reputação como apropriadora de imagens. Em trabalhos como *After Walker Evans* (1979), ela esgota a condição de mercadoria de fotografias de artistas como Walker Evans, e repete o mesmo procedimento nas fotografias de Edward Weston, Andreas Feininger e Eliot Porter. Ao refotografá-las pela segunda vez, Levine reiteraria o estatuto fundamental das fotografias como imagens reproduzidas técnica e mecanicamente (BUCHLOH, 2000, p. 190).



Fig.8 - Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936) e Sherrie Levine, *After Walker Evans*, (1979). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284685> e <https://whitney.org/collection/works/10247>.

Segundo Rosalyn Deutsche, quando Levine apropria-se da imagem de um pintor expressionista (*After Egon Schiele*, 1982), ela romperia com o autoritarismo da imagem moderna enquanto uma construção confinada em si mesma, do artista que busca se expressar, enquanto uma evidência de manifestação autêntica e pictoricamente não mediada, de uma identidade interior que não pode ser alienada (DEUTSCHE, 1996, p. 297).



Fig. 9 – Sherrie Levine, *After Egon Schiele*, 1982. Fonte: <https://walkerart.org/collections/artworks/after-egon-schiele-1-18>.

A importância da crítica da artista ao expressionismo estaria localizada numa investigação muito mais ampla das representações culturais da alteridade e das funções que tais representações operam.

Ao contextualizar as obras e apresentá-las como socialmente codificadas e reproduzidas pela cultura visual, a artista promoveria um momento de deslocamento e desidentificação para o espectador enxergar para além do que estaria visível:

Neste momento, a identificação do espectador com a imagem – solicitada por imagens cujo sentido parecem ser simplesmente naturais – foram confiscadas. Espectador e imagem foram deslocados. Mais do que uma identidade autônoma expressa em obras de arte, o eu expressionista aparece como uma construção produzida pela cultura visual da representação. A re-representação de Schiele por Levine aponta para uma ambivalência nesta construção, uma ambivalência que desestabiliza a ideia de que o sujeito é autônomo (DEUTSCHE, 1996, p. 297).

Sherrie Levine foi duramente criticada por Benjamin Buchloh, que consideraria seu trabalho “melancólico e autocomplacente com o fracasso”, bem como que sua obra “apresenta risco de estabelecer, em última instância, uma secreta aliança com as condições estáticas da vida social, como aquelas que refletem em uma prática artística que só se interessa pela condição de mercadoria da obra e pela inovação de sua linguagem de produto” (BUCHLOH, 2000, p. 186-188).

A despeito das críticas, Buchloh reconhece que ao se valer de procedimentos alegóricos, Levine priva objetos históricos de sua autenticidade, sua função e seu significado pela segunda vez, questionando, assim, a verdade social de seus objetos de apropriação (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Já Owens entende que tal caracterização da atividade da artista determina a sua importância, ao mesmo tempo que sua redução a uma simples crítica duchampiana do impulso criativo é insuficiente, negligente, visto que a artista opera na variedade de suas estratégias estéticas e na persistência de suas preocupações temáticas (OWENS, 1992, p. 114).

Na verdade, Owens aponta que Levine atuaria menos como uma apropriadora e mais como uma desapropriadora de imagens – “ela desapropria os apropriadores” – numa estratégia de desrespeito à função paterna a partir de imagens apropriadas do Outro, mulheres, natureza, crianças, os pobres (OWENS, 1992, p. 182).

É importante notar que esse tipo de apropriação/desapropriação é atribuído por Owens não apenas ao trabalho de Levine, mas a outras produções artísticas feministas. Conforme argumenta Crimp, Owens criticaria – em O Discurso dos Outros: Feministas e Pós-Modernismo (1994) – “vários teóricos do pós-modernismo por ‘evitarem’ o conteúdo feminista nas leituras que faziam do trabalho de diversas artistas” (CRIMP, 2005, p.5).

Neste sentido, a artista Adrian Piper - expoente da crítica institucional e suas relações para com o mundo – se vale de apropriações, na medida que segue atuante em sua prática, em resposta à frequentes experiências de racismo e sexismo.

Iniciando sua produção num cenário patriarcal de Nova York da década de 1960, direciona sua produção para um crescente engajamento político, valendo-se de estratégias conceituais da alegoria para interrogar questões como raça, gênero e sexualidade.

A artista marca seu discurso sobre raça e identidade, através de suas próprias experiências de feminismo, negritude e alteridade, em *The Mythic Being* (1973-1975), uma apropriação do seu alter ego masculino performado pelas ruas de Nova York ao longo desses anos e que resultaram em séries de desenhos e colagens com reflexões e slogans políticos publicado em anúncios de jornal, e que endereçam questões de gênero e estereótipos ligados à sexualidade negra.



Fig. 10 - Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973-1975. Fonte: <http://moussemagazine.it/adrian-piper-mythic-mamco-geneva/>.

Apropriando-se alegoricamente da identidade de um outro – um homem heterossexual que compartilha a identidade racial e as memórias da artista – a artista vivencia uma experiência social e política completamente diferente.

Na série *Decide who you are*, cada trabalho consiste em fotografias de revistas e jornais emoldurados entre dois painéis de imagens, que se repetem ao longo da série – à direita a imagem de Anita Hill, uma jovem advogada afrodescendente que testemunhou ter sido abusada sexualmente pelo também afrodescendente Clarence Thomas, nomeado para a Suprema Corte norte americana; e à esquerda, os Três Sábios Macacos (*see no evil, hear no evil, speak no evil*).

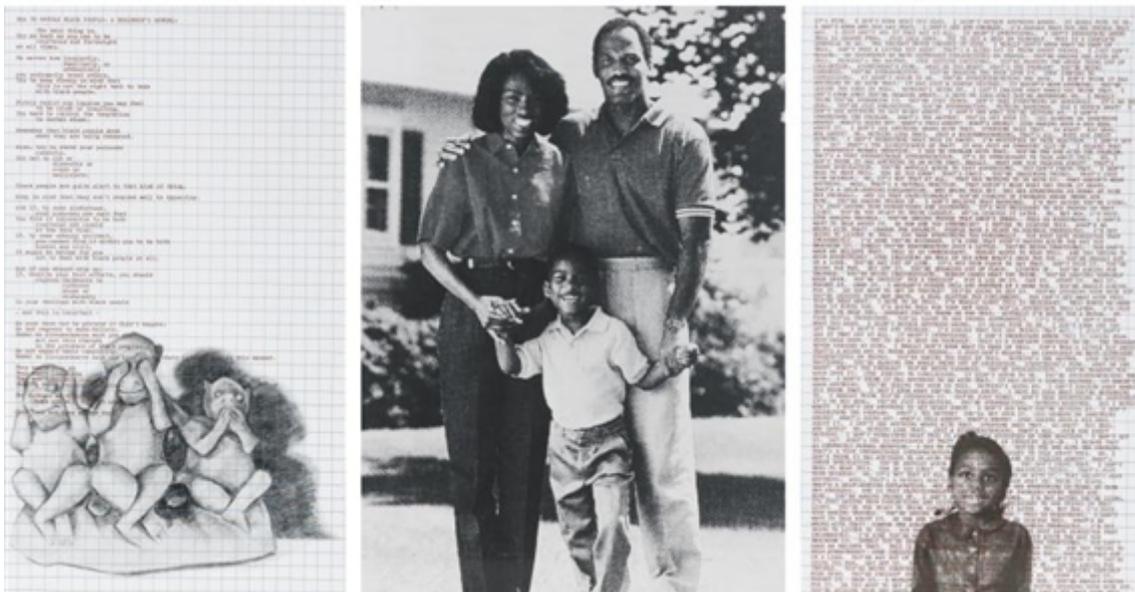


Fig. 11 – A. Piper, *Decide who you are #25: How to handle black people: a beginners manual*, 1991.
Fonte: <http://www.artnet.com/artists/adrian-piper/decide-who-you-are-25-how-to-handle-black-people-IQcxpgz-X5J64OHWAXGxg2>.

Estas séries e outros trabalhos da artista marcam o discurso de racismo e xenofobia da década de 1990. Através das imagens apropriadas e dos textos sobrepostos às mesmas em caixa alta, convoca o espectador a se posicionar e a escolher uma voz para se alinhar, sendo que o silêncio não é uma das opções – “como decidimos quem somos?” (PIPER, 2018, p. 64).



Fig. 12 – Adrian Piper, *Pretend #2*, 1990.
Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/146706>.

A alegoria nas imagens apropriadas e posicionadas em contraste por Piper é percebida não no sentido da restituição de um significado originalmente perdido, mas ao endereçamento da contingência apreendida no presente. A figura feminina abraçando seu filho na imagem ao centro – uma mulher branca – parece desconhecer a realidade das figuras femininas que também abraçam seus filhos – uma mulher negra à esquerda e uma asiática à direita, evidenciando os desequilíbrios econômico e social do mundo, bem como a necessidade de se pensar a interseccionalidade nos discursos feministas.

O texto destacado em vermelho se sobrepõe às imagens apropriadas, *Pretend not to know what you know*, conectam e implicam o observador na cena. Como diz Deutsche, o pronome *you*, possui uma identidade, um gênero, e trazem à tona a disrupção da relação entre imagem e seus observadores, para invocar as relações de alteridade reprimidas (DEUTSCHE, 1996, p. 301).

A justaposição de dois sistemas representacionais – o visual e o verbal – trazem a tona a própria experiência da artista – enquanto mulher afrodescendente – sobre a

necessidade do outro em categorizá-la racialmente antes de dizer quem acham que ela é. A raça enquanto um critério prévio para acesso a pessoa.

A sobreposição de imagens e textos de que se vale a artista opera através da própria lógica de um realismo – do mito moderno da fotografia enquanto transparência e objetividade – em contraposição à apropriação de imagens e textos do mundo como ponto de partida para evidenciar invisibilidades e abrir espaço para o diálogo.

O afastamento da artista da abstração a conduz para endereçar suas práticas diretamente aos espectadores, que passam a estruturar diversos trabalhos, como veremos adiante no capítulo 3, como forma de resistência sobretudo às questões da negritude, e suas representações totalizantes, que contaminam as estruturas discursivas na contemporaneidade.

A presença da alegoria em práticas como as de Piper seria constantemente atraída pelo fragmento, pelo imperfeito, pelo incompleto, um progressivo distanciamento da origem, como forma de questioná-la de maneira crítica, para conferir outros usos e sentidos, outros olhares.

Como vimos pelo próprio significado da palavra alegoria - *allos* (outro) e *agorei* (falar) – a alteridade é constitutiva do ato alegórico, e como tal, deve ser considerada como um convite a transformação das lógicas de poder enraizadas, e que nos levam a crer se tratar de algo completamente externo, para, como disse bell hooks, “interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos” (hooks, 2019, p.217).

II.3 Apropriação e *site-specificity*

A relação da apropriação com o *site-specific* teria início em resposta aos paradigmas impostos pela arte moderna, num momento em que a análise da moldura institucional tornou-se possível, a partir da abertura para o questionamento das ilusões que culminariam na autonomia da obra de arte e que possibilitariam e facilitariam a sua circulação enquanto mercadoria, preceitos caros à história e à arte moderna.

O *site-specific*, em seu tempo, seria um movimento que visaria uma crítica ao cubo branco como um lugar supostamente neutro, para expor seus limites e a incondicional falta de liberdade do trabalho artístico sujeito a uma moldura

institucional, dos suportes e dos materiais que prescreviam o que era e o que não era arte.

Segundo Miwon Kwon, em *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, inicialmente as obras *site-specific* focavam no estabelecimento de uma relação indivisível entre o trabalho de arte e sua localização, que demandaria a presença física do espectador para se completar. As aspirações de extravasar as limitações das linguagens como a pintura e a escultura, de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências do seu contexto e o desejo de resistir à economia de mercado, foram um dos apegos da arte à realidade do *site* (KWON, 2008, p.168).

A partir do Minimalismo, que devolveria um corpo ao espectador, vários artistas desenvolveram outras práticas de *site*, questionando a noção de um espectador universal, do *site* enquanto um lugar físico e espacial, mas também, das instituições culturais enquanto agentes ativos na construção da estrutura cultural. Nesse sentido, as práticas *site-specific* migrariam para um teor crítico-institucional que lidariam com questões de classe, gênero, raça e a sexualidade do espectador. Nos diz Miwon Kwon:

Mas se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) pela via de suas instituições foi a “grande questão”, um impulso de práticas dominantes para o *site*, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte). Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito social, seja para reendereçar (num sentido ativista), problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, AIDS, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias (KWON, 2008, p. 171).

Para Kwon, o que ela denomina ao final de seu texto de obra *site-oriented* seria aquela em que o *site* não preexiste à obra, mas é criado a partir e junto dela, considerando a formação discursiva existente. A relação se daria entre o trabalho de arte e a sua localização, mas também em como as condições sociais da moldura são subordinadas a um *site* determinado discursivamente, que pode ser um evento sazonal, um problema político, um conceito teórico, ou mesmo formações particulares do desejo (KWON, 2008, p.171).

James Meyer também se debruça sobre as obras *site-specific* e as denomina de obras *functional site* ou *mobile site*, enquanto um processo, uma operação que

acontece entre *sites* (MEYER, 1997, p.31). Descolando da necessidade de pertencimento, ou das especificidades de um determinado local, o *site-specific* é operado como uma função. Diz Meyer:

(...) Certamente não privilegia este lugar. Ao invés, é um processo, uma operação entre sites, um mapeamento institucional e textual de filiações e corpos que se movem entre si (sobretudo o do artista). É um site informacional, um palimpsesto de textos, fotografias e gravações de vídeos, espaços físicos e coisas (MEYER, 1997, p.25).

A partir das breves contextualizações acima, discutiremos três obras, em recortes temporais diversos, que trazem as questões da apropriação e do *site-specific*.

Em 1979, o artista Michael Asher removeu dos degraus da entrada do Art Institute Of Chicago uma estátua de bronze de George Washington, de autoria de Jean-Antoine Houdon, do final do século XVIII, e a reinstalou dentro das galerias dedicadas à pintura e escultura europeias.

Neste ato de apropriação *site-specific*, o artista proporcionou, talvez pela primeira vez, que os visitantes daquela instituição notassem – pela ausência – a existência daquele monumento.



Fig. 13 - Michael Asher, *The Art Institute of Chicago*, Chicago, Illinois, U.S.A., *73rd American Exhibition*, June 9—August 5, 1979. Fonte: <https://www.afterall.org/online/michael-asher.2#.X5wJb1NKg0o>.

Do mesmo modo, os visitantes da galeria 219, onde Asher instalou temporariamente a escultura, poderiam ver o trabalho de Houdon contextualizado com outras obras século XVIII.

São palavras do próprio Asher: “O uso da escultura não foi um uso autoral, mas aquele que pretende desvinculá-lo de sua apropriação anterior” (OWENS, 1992, p. 133, tradução nossa).

Nesta empreitada, Michael Asher propõe um confronto com o próprio museu, tornando palpável o modo como a instituição se apropria e dota de sentido as obras nele inseridas, pela mera localização física do trabalho. Ao removê-lo do seu contexto, o museu generaliza e naturaliza a produção de Houdon para servir à sua própria finalidade discursiva (do museu).

Miwon Know aponta esse deslocamento engendrado por Asher como de precisão cirúrgica, que faria avançar o conceito de *site* para abranger dimensões históricas e conceituais:

Na 73rd American Exhibition no Art Institute of Chicago (1979), Asher revelou os locais da exposição ou mostra como sendo situações culturalmente específicas e geradoras de expectativas e narrativas particulares no que diz respeito à arte e à história (KWON, 2008, p.170).

A prática desconstrutiva do artista procede através do deslocamento, onde elementos são movidos ou removidos de seus contextos originais para que as contradições venham à tona e possam ser examinadas. Nesse sentido, Owens discorre sobre a prática artística de Michael Asher:

Asher trabalha somente com dados espaciais e temporais de uma situação, raramente adicionando algo a elas, frequentemente subtraindo algo delas; ele refere-se a esse procedimento como ‘retirada material’ (OWENS, 1992, p. 133).

Crimp traria corpo a tal discussão ao tratar da instituição museu enquanto uma estrutura discursiva que substituiria o sujeito-autor-criador essencial na estética moderna, e se refere a ele – o museu – como um emblema dessa sistema, que se “expõe para se esconder”, instalando o sujeito criador em seu lugar (CRIMP, 2005, p. 14).

Hal Foster em sua análise sobre a neovanguarda – como o movimento artístico que colocaria em prática o projeto da vanguarda histórica – afirma que o nexos galeria-museu, são retomados por artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Michael Asher, que se ocupavam de investigar as relações da exposição e o nexos institucional,

“seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos (FOSTER, 1996, p. 39).

Para Miwon Kwon, o desprendimento do *site* de um lugar físico para um campo intertextual, um vetor discursivo fluido e desenraizado, traria à tona o caráter nômade das narrativas engendradas, cujo percurso seria articulado pela passagem do artista. Uma transformação que textualizaria espaços e espacializaria discursos (KWON, 2008, p.172).

Nesse degrau conceitual, Fred Wilson enfrenta o extravasamento da noção literal de *site-specific*, mas que também não deixa de estar atrelada ao museu. Não exatamente um museu específico, mas a instituição museu, com suas paredes e obras devidamente dispostas para atender uma narrativa específica: a dos vencedores.

Wilson já teria notado essa diferença invisibilizada quando em viagem à África e não teria sido visto nem como branco, nem como negro, revelando o que Walter Mignolo define como a lógica do conhecimento e do ser (MIGNOLO, 2004, p.319).

Segundo bell hooks, o olhar foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo, o que ela denomina de “olhar opositor”, que se pautaria, basicamente, por essa ânsia de olhar, pelo olhar crítico, que politiza as relações para, a partir dele, criar novas formas de resistir (hooks, 2019, p. 214).

Em *Mining the Museum*, realizado em 1992, no Maryland Historical Society (Sociedade Histórica de Maryland), em Baltimore, o acervo da instituição foi submetido a camadas de “garimpo” pelo artista. Num primeiro momento, a exploração, seguida da seleção de representações pouco mostradas como históricas, para reapresentar outra narrativa que derrubou as representações existentes, funcionando como um território propício à visão descolonialista do artista.

Walter Mignolo (2018), em um texto de 2004 sobre a obra de Wilson, no qual questiona o papel dos museus no século XXI, analisa algumas obras da exposição de Fred Wilson e o impacto que as mesmas causam: “... como uma bofetada na cara” (2018, p.315) dos visitantes. Em “Marcenaria” (1992), quatro cadeiras do século XIX são exibidas como se para convidados assistirem um recital de piano ou de poesia.

Ao invés disso, no palco montado pelo artista foi colocado um tronco de açoite, peça do museu, cuja legenda o indica como um presente do Conselho Prisional da Cidade de Baltimore para a Sociedade Histórica da Cidade.



Fig. 14 – Fred Wilson, *Cabinet Making*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore, Maryland, U.S.A. Fonte: <https://www.mdhistory.org/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>.

Em outra obra, *Metalwork* (Trabalhos com Metal) 1793-1880, Wilson coloca copos e jarros de prata ornamentados ao lado de um par de grilhões de ferro utilizados em pessoas escravizadas.



Fig. 15 – Fred Wilson, *Metalwork (1793-1880)*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore, Maryland, U.S.A. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Fred-Wilson-Mining-the-Museum-Metalwork-1793-1880-Garimpando-o-Museu_fig2_335084044.

Para Mignolo, o elemento principal e mais poderoso da obra de Wilson é a declaração decolonial – do conhecimento e do ser – que o mesmo opera no interior do museu, uma instituição imperial/colonial (MIGNOLO, 2018, p.316).

Mignolo deixa claro sua perspectiva do conceito de descolonialidade, como aquela que desconstrói o que denomina de “sintaxe subjacente” – a própria colonialidade, enquanto reprodução das relações hegemônicas existentes – que afetaria todo o sistema sócioeconômico e da formação do sujeito a que estamos submetidos, o que inclui a instituição museu (MIGNOLO, 2018, p. 323).

Segundo o autor, Fred Wilson usa o museu como ponto de articulação para descolonizar o conhecimento e o ser, trazendo à superfície os silêncios, “os demônios”, os esquecimentos:

Mining the Museum (assim como Site Unseen: Dwelling of the Demons) é justamente isso – um movimento em direção à descolonialidade do ser e do conhecimento que, por um lado, revela os pressupostos subjacentes na própria instituição e, por outro lado, usa a instituição para revelar o que foi escondido nas histórias coloniais de escravidão e também as consequências do racismo. Um ato de desobediência epistêmica e estética em seu melhor estilo (MIGNOLO, 2018, p. 318).

Sob essa perspectiva, na esteira das análises propostas pelos trabalhos de Michael Asher, Fred Wilson opera na crítica da instituição museu como *site-specific* discursivo – ao mesmo tempo dentro e fora, para deslocar, reenquadrar e expor códigos institucionais da arte, da história e da sociedade, desviando a narrativa para reconfigurar as posições dos atores em jogo – artistas, obras, instituição e espectador⁶.

Nas práticas artísticas das últimas décadas, artistas contemporâneos tem ampliado a noção do que é *site-specific*, apostando na mobilidade própria dos non-sites, em compasso com a subjetividade nômade, a exemplo de Mark Dion, Andrea Fraser e Rikrit Tiravanija, para citar alguns.

Embora Miwon Kwon faça algumas críticas à narrativa nômade⁷, que convoca o artista para o lugar de narrador protagonista – autor de significados, mesmo quando a autoria é questionada na obra – ou como se o lugar específico a ser explorado já tivesse uma identidade *a priori*, ainda assim, há uma potência discursiva que precisa

⁶ Vale lembrar que Miwon Kwon questiona a repetição do trabalho de Wilson no *Seattle Museum*, em 1993, não por reiterar a escavação ao acervo pelo artista, mas pelo movimento da instituição, enquanto um “aparato autopromocional”, que se atenta à grande movimentação de público e crítica que o projeto causa em Baltimore, um ano antes (KWON, 2008, p.178). A repetição funcionaria aí, segundo ela, como um enfrentamento à nostalgia, ao saudosismo em se atrelar um *site* a um lugar específico – o que Kwon aponta até como uma questão de sobrevivência – e o reconhecimento para o fato de que mais que um lugar, o *site* expõe histórias étnicas reprimidas, causas políticas, grupos de excluídos sociais (KWON, 2008, p. 183).

ser atualizada, senão repetidas, dadas as diversas camadas que sedimentam e enrijecem as narrativas vigentes.

Neste sentido, vale observar a obra *Analogue (1998-2009)* da artista Zoe Leonard – cuja produção faz parte do recorte desta pesquisa – exposta em sua recente retrospectiva *Survey*, realizada em junho de 2018, no Whitney Museum, em Nova York.

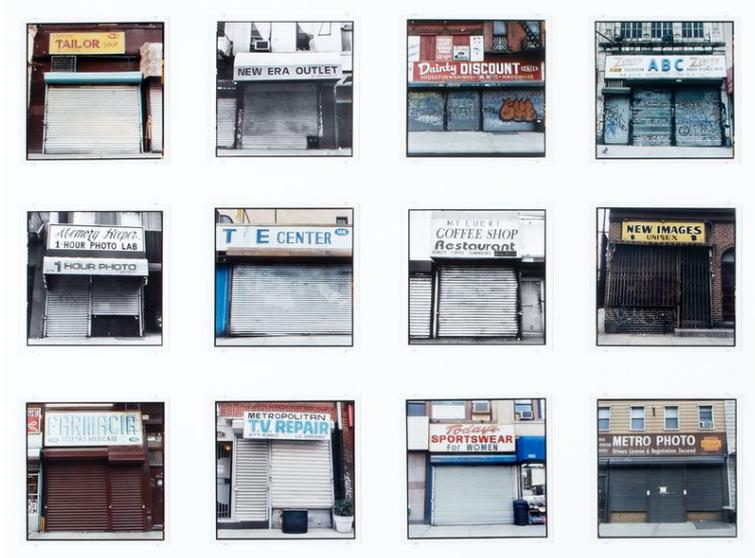


Fig. 16 - Zoe Leonard, *Analogue*, 1998-2009.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/171295/>.

Nesta série, a artista exibe 412 fotografias coloridas e preto e branco, feitas ao longo de 11 anos (1998-2009), gerando, a partir da apropriação, um arquivo da paisagem urbana do século XX.

A artista evidenciaria nestes registros a alegoria da globalização e seus efeitos, como a gentrificação, a homogeneização de localidades geográficas diversas no século XXI, bem como o desaparecimento de tudo o que não é tecnológico. Para tanto, fotografa fachadas de lojas, camisetas usadas, colchões e sapatos.

Tais imagens são obtidas ao longo do projeto em locais como Nova York, Cuba, África, Oriente Médio, Leste Europeu e México. Nenhuma das imagens é datada ou possui sua localidade identificada.

Uma lógica do *nonsite*, da mobilidade do lugar é evidenciada na obra, além do processo de pasteurização da cultura e sua relação com as imagens fotográficas. Uma latinha de coca-cola que poderia ser de Nova York também seria de Cuba, um sapato preto que poderia ser do Leste Europeu ou do México e colchões empilhados que seriam de todos os lugares - ou de nenhum.

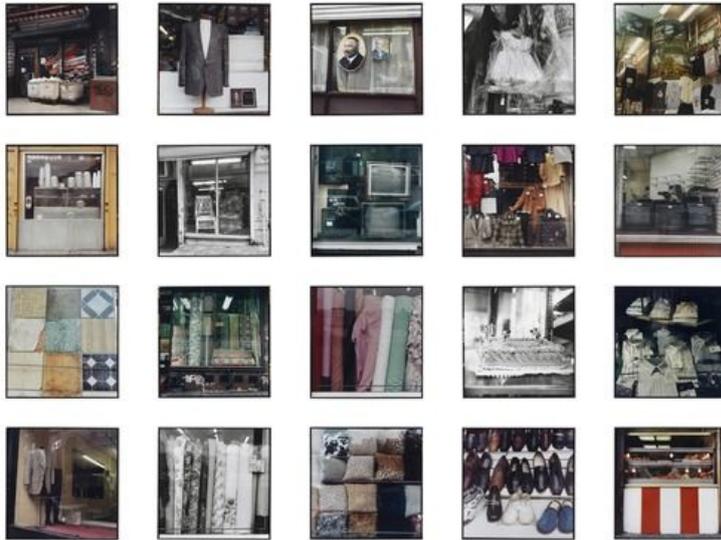


Fig. 17 - Zoe Leonard, *Analogue*, 1998-2009. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/171292>.

Na discussão proposta por Leonard, o foco da crítica sai do museu para o papel, do lugar para o discurso, de uma identidade marcada para uma subjetividade deslizando, através de imagens que evidenciam criticamente o deslocamento cultural da arquitetura e urbanismo, enquanto principais meios de expressar a visão e distinções das cidades para o marketing e para a publicidade.

Pareceria-nos que tanto Asher quanto Wilson, na mobilidade da arte *site-specific*, e posteriormente Zoe Leonard, atuando no nomadismo das práticas *site-oriented*, operariam em perspectivas concomitantes, cada um em seu tempo. Práticas de apropriação que se revelariam como estratégias para evidenciar histórias reprimidas, dar visibilidade a grupos marginalizados, redescobrir lugares e transformações da sociedade até então ignorados pela cultura dominante.

Importante a fala de Mignolo, quando reforça a importância de tais construções na instituição museu – inclusive a sua repetição se faz necessária, considerando que a lógica da modernidade seria que as coisas mudem para permanecer as mesmas, pois Wilson é reconhecido por outra coisa que não a desconstrução da lógica que o reconhece. Nos diz Mignolo:

Daí a necessidade da construção de narrativas e quadros conceituais que, embora admita o reconhecimento oficial de Wilson, o traz de volta ao terreno de sua luta: o pensamento descolonial (MIGNOLO, 2004, p. 322).

A produção de Zoe Leonard atuando na lógica *non-site* conseguiria captar o eixo histórico, que não funcionaria como âncora atrelada a uma narrativa, a uma

identidade, a um local, mas que transita horizontalmente, daqui para lá e logo para outro lugar.

Kwon fala de uma dupla mediação na arte *site-specific* contemporânea, enquanto uma proposta de trânsito entre a mobilidade e a especificidade, o que descreve como estar “*fora de lugar com pontualidade e precisão*” (KWON, 2008, p. 183).

Um aprofundamento por essa via que poderia se dar na apropriação e na repetição, como se nelas se tornasse possível reinventar o choque entre a horizontalidade dos deslocamentos e a profundidade das narrativas propostas, conferindo-lhes além de outros usos e outros sentidos, a possibilidade de desvelar invisibilidades.

III. CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORIA

“O mestre é aquele que de repente aprende” (Guimarães Rosa)

Quando Jorge Luis Borges foi questionado sobre as influências sofridas por sua obra, sua resposta foi categórica: “o problema não está em imitar ou não imitar alguém, a questão é ser inimitável” (COELHO, 2011, p.178). À primeira vista, esta frase nos remeteria às relações de autoria e propriedade, estabelecidas entre autor e obra.

Enquanto Borges parece tornar irrelevante o fato de imitar para determinar ou não a autoria de certa obra, supomos que ele assumiria a carga de influências que o torna autor de seus textos, a ponto de se emaranhar num tecido distante de qualquer origem determinada, para então tornar-se original o suficiente para ser inimitável.

Trazemos o pensamento labiríntico de Borges como introdução para tratarmos das questões atinentes à autoria. É sabido, que a autoria tal como foi construída ao longo da história, esteve por muito tempo atrelada às noções de originalidade e autenticidade. Não por acaso, quando em pesquisa sobre a acepção da palavra autoria, significantes como invenção, fundação, criação comparecem para conferir sentido à mesma.

É possível notar, todavia, que nem sempre foi assim no curso da história da arte. Na Europa renascentista, alguém se tornava autor “quando era capaz de pintar ou desenhar ou gravar ou esculpir *exatamente* como um dos mestres consagrados” (COELHO, 2011, p. 177).

Ou seja, quando o aprendiz conseguia reproduzir manualmente a obra dos que eram considerados “mestres” é que ganhava identidade e tinha sua autoria reconhecida. Todavia, para avançar em sua trajetória, ter seu nome assinado em suas obras e continuar a ser um autor, precisaria tornar-se um modelo imitável, e, para tanto, deveria ser capaz de ultrapassar a cópia perfeita para ganhar seu próprio traço, que o diferenciaria dos demais.

Segundo Teixeira Coelho, nesse avanço, o aprendiz passaria à condição de mestre para assinar suas obras. Vê-se que, a assinatura representaria um papel significativo no reconhecimento da autoria e no papel do autor, uma espécie de garantia de autenticidade e de origem.

Em meados do século XVIII, com a constituição de um campo específico para a arte, desdobrada em história da arte, crítica e estética, a noção da singularidade do autor permanece intimamente ligada à de genialidade e originalidade. De acordo com Glória Ferreira:

... sua valorização (da arte) tem como consequência a originalidade, no sentido moderno, do que é simultaneamente “novo” e “único”. Processo no qual se enfatizam a crescente individuação dos artistas e sua valorização como aqueles que introduzem rupturas, diferenças em relação ao ambiente (FERREIRA, 2009, p.64).

Com a crise da representação, ainda no romantismo, e com questionamentos aos cânones clássicos, iniciam-se outras reflexões acerca da ideia de autor. A partir da reprodutibilidade técnica prenunciada por Walter Benjamin, sobretudo com o advento da fotografia e do cinema e o enfrentamento da perda da aura da obra de arte, a noção de autenticidade e originalidade passariam por revisões semânticas, e por consequência o sujeito criador também enfrentaria contestações.

Do ponto de vista político, embora sua obra não seja abordada com mais profundidade nesta pesquisa, entendemos que Walter Benjamin trata sobre as questões do autor, na primeira metade do século XX, em textos como O Narrador (1936) e O autor como Produtor⁸ (1994).

No primeiro texto, Benjamin discorre sobre a perda da experiência no ato de narrar, e por consequência, do tracejo de um laço, de uma memória comum, que passaria através de histórias orais, por narradores anônimos. Segundo Benjamin, essa extinção da capacidade de narrar teria seu início com a invenção da imprensa, no século XV, e a reprodutibilidade de textos, o que nos afastaria das tradições orais para operar na lógica dos romances a partir de um indivíduo que fala de um lugar segregado e isolado.

No texto O Autor como Produtor, Benjamin discorre sobre uma espécie de ausência de autonomia do autor contemporâneo, afastado do que ele chamaria das práticas do escritor burguês – que se ocuparia de obras palatáveis e divertidas – e que deveria obedecer à uma discursividade que reflita sobre sua posição no processo produtivo (BENJAMIN, 1994, p.134).

Para Benjamin, os artistas não poderiam se valer do aparato produtivo, alheios à tentativa de modificá-lo. É nesse sentido que Craig Owens aponta a crítica à representação como importante forma de investigar a subalternização de grupos

⁸ Conferência pronunciada no Instituto pra o Estudo do Fascimo, em 27 de Abril de 1934.

como mulheres, negras e negros, indígenas, homossexuais, travestis, transgêneros, entre outros.

A partir dessas considerações preliminares, vamos avançar no tema da pesquisa através de algumas reflexões fundamentais em torno da autoria: o ato criador, em Duchamp; a morte do autor, em Roland Barthes; as considerações da crítica institucional dos anos 1970 e 1980 e a correspondente argumentação de Craig Owens sobre a suposta morte do autor; a função-autor por Michel Foucault, tangenciados por comentários de Giorgio Agamben acerca da autoria, e, por fim, a crítica feminista de Nelly Richards e suas reflexões sobre o gênero e a escrita.

Tais discussões nos conduzirão ao terceiro capítulo para uma análise mais aprofundada e contemporânea da autoria nas obras das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard, frente às práticas de apropriação na arte contemporânea.

III.1. Autoria no ato criador

No início da segunda década do século XX, Marcel Duchamp, propôs substituir a pintura-pintura, tal como é reconhecida pela história da arte, pela pintura-ideia, que chamaria de olfativa, devido ao cheiro da terebintina, e por ser eminentemente retiniana.

Através dos *readymades*, Duchamp materializaria e anteciparia aquilo que Roland Barthes chamaria de restaurar o lugar do leitor – para nós, a recepção ou o público. Uma obra sem obras, assentada sobre *readymades*, gestos e silêncios (PAZ, 2002, p. 10).

No seu texto *Apropos of ReadyMades*, publicado em 1961, Duchamp reforça a falta de originalidade dos *readymades*, cuja execução artística estaria sob o domínio primordial da escolha que estaria desvinculada da esfera estética, do manual, do visual e da noção de gosto (DUCHAMP, 1973).

Quando esses objetos de uso comum, com funções utilitárias e cotidianas, essencialmente originários da indústria, são deslocados para espaços institucionalizados de arte, Duchamp não só restitui o lugar do espectador, como também subverte a noção de autoria e do que é arte.



Fig. 18 – R. Mutt, *Fonte*, 1917. Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>.

Como exímio enxadrista que era, Duchamp causaria evidente desconforto no mundo da arte, tanto é que teóricos e críticos reconhecidos como Clement Greenberg e Giulio Carlo Argan questionariam criticamente sua produção, enquanto arte. O próprio Argan assim se manifesta:

Duchamp expôs um mictório, assinando-o com um nome qualquer, Mutt. No entanto, ao colocar *uma* assinatura, ele quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumia-o a partir do juízo formulado por um sujeito. Todavia, como ele o formula, se já não dispõe de modelos de valor? Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a uma função prática: desambienta-o, desvia-o e o conduz por uma via morta. Retirando-o de um contexto em que, por serem todas as coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o numa dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude de *diferente* em relação à realidade (ARGAN, 1992, p.358).

Para o artista, entretanto, havia certas regras específicas para esse procedimento e nem todo objeto poderia ser um *readymade*. Duchamp afirma, em *Apropos de readymades*, que:

A escolha desses *readymades* nunca foi determinada pelo deleite estético. A escolha baseou-se numa reação de indiferença visual e ao mesmo tempo numa total ausência do bom ou mau gosto [...], na verdade, uma completa anestesia (DUCHAMP, 1973).

Um movimento certo que reverberaria com mais força ainda na segunda metade do século XX, e que para muitos seria considerado como o fim da arte. Nesse

particular, Hubert Damisch citado por Nicolas Bourriaud trata como uma lamentável confusão entre ‘fim do jogo’ e ‘fim da partida’, a partir das transformações dos contextos sociais. Duchamp renunciaria essas transformações na arte como uma nova partida dentro do mesmo jogo: “A arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas” (BOURRIAUD, 2009, p.26).

Quase quatro décadas após embaralhar as cartas no jogo da arte, em 1957, Marcel Duchamp discorre no texto *O ato criador* sobre o que chama de *coeficiente artístico*, uma espécie de operação que produz arte em estado bruto. Diz Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização; e uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte (DUCHAMP, 2004, p. 73).

Através dessa declaração, Duchamp assumiria que entre as intenções e realizações, o que o artista prevê e o que de fato faz se daria a partir de uma série de reações subjetivas que culminariam numa espécie de espaço, de vazio, de uma diferença. E esse hiato seria onde opera a recepção, enquanto a obra se manteria ilocalizável, permitindo uma recepção sempre mutante, considerando que os contextos histórico-social-institucional mudam. O observador assumiria nessa manobra, um papel fundamental, complementando o próprio artista. Nos diz Duchamp:

O ato não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (DUCHAMP, 2004, p.74).

Para Duchamp, a ideia de fabricação cai por terra com esse encontro, e essa seria uma premissa elementar do modernismo que é dragada nessa queda. *The ready made is an already made-object*, nos diz Thierry de Duve, e admiti-lo enquanto um objeto de arte nos leva a eliminar o pressuposto que o autor fez esse objeto com suas próprias mãos (DUVE, 1996, p. 394).

O que significa dizer que caberia ao público refinar essa relação matemática entre o que foi expresso não intencionalmente e o que permanece não-

expresso, ainda que intencionalmente. É nesse vácuo que é reconhecido o lugar do observador – figura análoga, no nosso entender, ao leitor do texto mencionado por Barthes, e que veremos no subcapítulo seguinte. Como nos diz Tânia Rivera, com seu olhar psicanalítico:

Mas o próprio ato é esburacado; o que o faz artístico é o conflito, o hiato que o constitui. Ainda nas palavras do grande artista, há uma “falha”, uma “inabilidade”, necessária do artista em “expressar integralmente sua intenção”, e nesse descompasso entre o que se queria realizar e o que se produziu reside o “‘coeficiente artístico’ pessoal contido na obra”. Se tal coeficiente é “pessoal”, ele não confirma, contudo, a pessoa do artista, muito pelo contrário: ele despersonaliza, na medida em que desbanca a intenção e a expressão do artista. O ato criador mostra-se então hi-ato: descontinuidade entre intenção e ação do artista que se reproduz, em ato, no “olhador” da obra (RIVERA, 2005, p.67).

Na análise das imagens críticas produzidas pelos artistas da crítica institucional, das décadas de 1970 e 1980, Rosalyn Deutsche reforça a questão do deslocamento do modelo modernista de neutralidade visual, numa relação onde o sentido surgiria no espaço interativo e mutante entre o espectador e as imagens. Ao mover sua atenção para o que não estaria dado nos limites da moldura, mas para as invisibilidades, Deutsche afirma – em *Agoraphobia*, artigo já citado no capítulo anterior – que as obras avançariam em direção ao espectador, liberando-os de seu modo de recepção habitual, levando sua atenção para fora da imagem e de volta para si mesmos, para a sua relação com a imagem (DEUTSCHE, 1996, p. 296).

Interessante notar que na cronologia tradicional de grande parte da historiografia da arte oficial, seu período moderno foi aquele em que a obra de arte se concentraria na singularidade autoral, na figura do autor. A modernidade tornou-se um período da história ocidental para a qual a arte era um nome próprio. A inscrição dos nomes dos artistas na superfície da obra é comum nesse período da história da arte, a exemplo de Malevich, Picasso, Delaunay, entre outros.

É verdade que uma das condições postas por Duchamp seria a de assinar as obras – com os pseudônimos R. Mutt, Rose Sélavy, Marcel Dourxami, entre outros. Duchamp nunca contestou o reconhecido valor da assinatura, nunca dispensou tal garantia que vincularia obra e autor. Entretanto, ele desbalanceou a relação entre autoria e autenticidade, através da assinatura em pseudônimos diferentes, valendo-se de múltiplos nomes próprios para materializar uma subjetividade dividida (DUVE, 1996, p. 399).



Fig. 19 – *Fresh Widow* Copyright Rose Sélavy, 1920. Foto: acervo próprio.

Se para ser considerado autor uma assinatura fosse imprescindível, ele criaria pseudônimos e não constituiria as firmas de próprio punho, mas mecanicamente, numa espécie de ausência na presença. Na obra *Fresh Widow* (fig.19), por exemplo, o artista assina *Copyright Rose Sélavy*, para evidenciar a compreensão moderna de que a assinatura seria a garantia de autoria e propriedade sobre a obra.

Neste sentido, vale lembrar ainda a discussão sobre a autoria envolvendo o próprio conceito de *readymade* e o trabalho *Fonte* (1917), possivelmente atribuído à Baronesa Elsa, amiga de Duchamp e uma entusiasta do Dadaísmo. Como se sabe, ao longo da história tradicional da arte, as mulheres foram excluídas do circuito da produção e crítica de arte, como foi o caso da artista Hilma Af Klint, que só veio a ser reconhecida e considerada precursora do movimento abstracionista muito tempo após sua morte.

Segundo Lucila Vilela (2017), as origens da procedência do urinol nunca teriam sido esclarecidas, embora exista uma carta de Duchamp à sua irmã, datada de 11 de abril de 1917, onde admitiria que havia recebido de uma amiga um urinol assinado R. Mutt para a exposição dos Independentes. A Baronesa Elsa morre em 1927, no ostracismo e na pobreza, sem que pudesse responder por si acerca da autoria da obra. De todo modo, Duchamp sustenta o discurso de sua autoria, para reproduzir e assinar as réplicas produzidas, que passaram a peças originais, considerando que a original já havia se perdido.

Nesse particular nos diz Thierry de Duve: “abandonando a *ideia de*

fabricação, o autor não é mais alguém que sua assinatura autoriza, mas alguém que possui os direitos de reprodução (copyright) da sua obra” (DUVE, 1996, p. 401).

Muito embora Duchamp tenha declarado expressamente que queria matar a arte, o artista inaugurou questionamentos que, em verdade, a perpetuariam, modificando os seus significados, assim como no caso da autoria, levantando questões que se mantêm pulsantes na produção artística contemporânea.

Aqui vale lembrar Ronaldo Brito que trata do projeto moderno enquanto um esforço duplo e contraditório de matar a arte para salvá-la:

Num outro nível, menos inseqüente, a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resistência em reconhecer a Questão Contemporânea e sua especificidade. Esta mostra-se muito menos maleável a simplificações pois rejeita esquemas formais ou conteúdos privilegiados. Nem sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte - ela não é apenas a produção dos artistas mas uma empresa do Sistema, um canal ideológico, uma Instituição Histórica enfim. A arte não pode, não tem poder para matar a Arte (BRITO, 2005, p.80).

Para Brito, a contemporaneidade não sustenta a sedutora ingenuidade de matar a arte. Duchamp nos deixa uma crítica radical da noção do que é arte, colocando em questão o gesto autoral,—mas também evidenciando o peso da assinatura na obra de arte enquanto garantia de origem e sentido (DUVE, 1996, p. 394).

III.2. Autoria e a morte do autor

A noção de autoria passou por transformações profundas a partir do início do século XX, sobretudo com as práticas de apropriação inauguradas por Marcel Duchamp, em paralelo às colagens e montagens, às estratégias dadaístas e surrealistas – que segundo Barthes, contribuíram para dessacralizar a imagem do autor – empreendidas pelas vanguardas históricas até a Pop Art, na década de 1960, quando a arte passou pelo que Arthur Danto denominaria seu descredenciamento filosófico.

À parte as digressões filosóficas a esse respeito, foi em meio às mudanças estruturais no sentido do que seria arte, mas também do que seria autoria, que Roland Barthes, em 1967, anunciaria “A morte do autor”. De certo modo, seguindo a trilha inaugurada por Walter Benjamin nos textos que citamos no início deste capítulo, Barthes desenvolveria sua tese a partir de Mallarmé, que anteviu a necessidade de substituir a pessoa que seria a sua autora pela linguagem. Tanto para ele, quanto

para Barthes, é a linguagem que se manifesta e não o autor, não um eu, enquanto uma poética da supressão (BARTHES, 1995, p.143).

Para Barthes a criação seria um espaço neutro, onde a identidade é perdida. Para ele a escrita seria a destruição da voz e, portanto, do ponto de origem. Na medida em que algo é narrado, a voz que narra perderia a referência de sua origem e o autor enfrentaria a sua própria morte, em prol do nascimento do texto.

O desaparecimento do autor operaria em prol de restaurar o lugar do leitor, que para nossa análise será considerado espectador, inclusive a partir da questão levantada por Duchamp sobre o ato criador, discutida no subcapítulo anterior.

Barthes pontua ainda que o autor nasceria simultaneamente com o texto, em contraste com o autor que o precederia, que se colocaria como sujeito e a obra como predicado. Para ele não existiria outro tempo que não o presente.

A obra nasce no aqui e agora. O texto seria esse espaço multidimensional onde uma variedade de inserções, nenhuma delas originais se misturam e se chocam. “O texto é um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1995, p.145-146).

Tais conclusões de Barthes poderiam ser relacionadas à perda da capacidade de narrar descrita por Walter Benjamin, no texto O Narrador, enquanto a experiência que passa de pessoa a pessoa, através de histórias orais em que seus narradores figurariam como anônimos, privilegiando o *que* era contado, e não *quem* conta.

Para Benjamin, o fato de as experiências deixarem de ser comunicáveis, estaria diretamente ligada à invenção da imprensa, da mecanização dos meios de produção e da reprodutibilidade técnica em direção à sociedade da informação.

O narrador anônimo seria substituído pelo romancista, enquanto indivíduo isolado, segregado, e a comunicação estaria pautada pela informação. Eis o pensamento de Benjamin:

A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade – é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1996, p. 205).

Apesar de Benjamin assumir que há uma marca do narrador, esta se manteria viva às custas do seu anonimato, enquanto um sujeito, enquanto um autor.

É nesse sentido que Barthes argumenta que em outras sociedades, chamadas por ele “etnográficas” – atribuição às sociedades ligadas à artesanaria de Benjamin – estaria ausente essa figura central que assumiria a autoria da narrativa:

Todavia, o sentimento deste fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em rigor admirar a prestação (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’ (BARTHES, 1995, p. 142).

O autor seria uma figura moderna, criada pela sociedade moderna a partir do empirismo inglês e o racionalismo francês, que prestigiaria excessivamente o indivíduo e, por isso, a pessoa do autor. Diz Barthes:

A imagem da literatura encontrada na cultura vigente está tiranicamente centrada no autor, sua pessoa, sua vida, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é a falha do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança (BARTHES, 1995, p. 143).

Na tese de Barthes, o autor não se encontraria num tempo anterior ao da obra, ou ainda o autor na condição de sujeito e a obra na condição de predicado, mas equiparados numa mesma linha, o tempo da enunciação (BARTHES, 1995, p. 145).

Muito embora a afirmação do desaparecimento do autor em prol do nascimento do texto – ou da obra de arte – faça remissão à um “gesto anterior, mas nunca original”, e considere como origem um “tecido de citações provenientes dos mil focos da cultura”, Barthes confirma que o reconhecimento e privilégios dados ao autor na sociedade são prerrogativas eminentemente masculinas, como a relação patriarcal de um pai para um filho. O autor é sempre um pai para a obra (OWENS, 1992, p.125).

Na confluência do debate sobre autoria e questões de gênero, numa análise sobre as relações entre escrita, mulher e poder, a teórica radicada no Chile Nelly Richard retoma alguns pontos a partir da hegemonia patriarcal na literatura, como poderia operar uma escrita feminina e se esta seria o mesmo que falar de uma literatura de mulheres.

Para a autora, a literatura de mulheres estaria numa “valência sexuada”, e portanto, identificada com o gênero, isolada na busca de um sistema autônomo, preexistente e estanque. Para ela, essa crítica teria limitações, por ignorar a materialidade do complexo escritural, partindo de concepções materialistas do texto,

por um lado, e por outro, considerando o feminino enquanto uma identidade segura e imutável e não representações que se juntam e se separam no transcurso do texto (RICHARD, 2002, p. 130).

Tampouco se trataria de uma indiferenciação entre escrita masculina e feminina, o que retomaria a fórmula da neutralidade para reforçar o poder masculino hegemônico a falar de um suposto lugar de impessoalidade em nome de uma universalidade.

Nesse sentido, a teoria feminista deixa claro que a língua não é neutra, transcendente, mas um suporte modulado pelo processo de hegemonização cultural da masculinidade dominante, e, por isso, a escrita – e as artes visuais – carregam essa marca que subordina os textos às suas viciadas regras de universalidade. Por isso, estaria nos objetivos da crítica literária feminista evidenciar o abuso de autoridade que fazem as escritoras mulheres se submeterem às catalogações masculinas, e estimular modelos do “ser mulher”, como experiência peculiar, criando um sistema próprio de referência do feminino, “que não obrigue as obras das mulheres a serem lidas através de um dispositivo alienante de interpretação oficial, que falseia suas características ou marginaliza suas singularidades” (RICHARD, 2002, p.131).

Os questionamentos que Richard propõe com relação ao que ela chama de uma escrita feminina ultrapassariam o gênero, como se as forças masculina e feminina atuassem conjuntamente e interrelacionadas, a partir de um cruzamento de subjetivações. Nos diz a autora:

A implosão dos sujeitos e os descentramentos do eu, que a teoria contemporânea radicalizou em sua demanda anti humanista da “morte do sujeito” (ao menos da morte transcendental da racionalidade metafísica), exigem do feminismo repensar a identidade sexual, já não mais como autoexpressão coerente de um eu unificado (o feminino como modelo), mas como uma dinâmica tensional, cruzada por uma multiplicidade de forças heterogêneas que a mantém em constante desequilíbrio. Não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes (RICHARD, 2002, p. 138).

Gloria Anzaldúa, autora norte-americana filha de camponeses do sul do Texas, que tiveram suas famílias separadas por fronteiras impostas, tornou-se estudiosa da teoria chicana e da teoria feminista. Foi somente na década de 1970 que inicia sua trajetória na literatura.

Nesta carta endereçada às mulheres do terceiro mundo, fala dos

obstáculos para escrever em meio às dificuldades que enfrenta na rotina diária com trabalho nas plantações, família, filhos, mas também sobre as dificuldades das mulheres de cor se assumirem escritoras. Invisíveis ao mundo dos homens brancos, mas também aos olhos das mulheres feministas brancas – embora a autora reconheça que este cenário esteja gradualmente mudando⁹ (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

Para a autora, escrever é um ato de alma, de alquimia, um modo de sobrevivência. Eis seu depoimento sobre a resistência que se operaria no seu ato de escrever:

Como nos atrevemos a sair de nossas peles? Como nos atrevemos a revelar a carne humana escondida e a sangrar vermelho como os brancos? É preciso uma enorme energia e coragem para não aquiescer, para não se render a uma definição de feminismo que ainda torna a maioria de nós invisíveis (ANZALDÚA, 2000, p. 231).

Escrever seria o enfrentamento dos próprios medos, a autorização de si perante toda forma de opressão, resistência no ato de existir, ainda que não esteja sendo vista, lida ou ouvida. A escritora termina sua carta em 26 de maio de 1980, de forma contundente e poética:

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixe que a caneta lhe afugente de vocês mesmas. Não deixe a tinta coagular em suas canetas. Não deixe o censor apagar as centelhas, nem mordidas abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel. Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar. Não estamos reconciliadas. Encontrem a musa dentro de vocês. Desenterrem a voz que está soterrada em vocês. Não a falsifiquem, não tentem vendê-la por alguns aplausos ou para terem seus nomes impressos. Com amor, Gloria (ANZALDÚA, 2000, p. 235).

Nesse sentido, Djamila Ribeiro endereça as questões de lugar de fala e representatividade, a partir de localizações sociais. Contrário ao que chama de epistemologia da verdade, mas enquanto proposta de reflexão, onde se possa “desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente contradiscursos”, mas discursividades para além do regime dominante, a partir de outros referenciais que pensam outras possibilidades de existências (RIBEIRO, 2019, p. 89).

Após a visão de três mulheres pensadoras, notamos que a questão se

⁹ Texto originalmente escrito em 1980.

apresenta mais complexa do que resumi-la ao completo desaparecimento do autor, como se a criação se operasse sem a participação dos autores, suas referências e discursos.

No já comentado texto *O Discurso dos Outros*, Craig Owens aponta a importância da produção textual crítica e teórica feminista, enquanto parte de uma crucial intervenção estratégica, não só na estética como também nas teorias vigentes (OWENS, 1992, p. 173).

Os textos produzidos pelas práticas artísticas feministas não viriam como um mero suplemento à obra – lógica de muitos artistas modernistas – mas como parte dela, ante a visão múltipla e a simultaneidade de atividades que caracteriza o movimento feminista.

Retomando as relações da autoria com as artes visuais, vimos no primeiro capítulo que as práticas artísticas da crítica institucional da década de 1970 e 1980 caminharam para além da crítica ao museu, para apontar os silenciamentos e invisibilidades das questões de sexualidade, negritude, feminismo.

Tais discursos seriam evocados por aqueles artistas que viviam na própria pele o lugar da alteridade – indesejada e excluída da lógica sócio-cultural vigente – como Fred Wilson nos temas da negritude, Sherrie Levine, no feminismo, Robert Mapplethorpe, nas narrativas dos gays. Essa discursividade é operante nas obras de Adrian Piper e Zoe Leonard, nos debates contemporâneos em torno de gênero, sexualidade, racializações, urgentes nos dias de hoje.

As apropriações empreendidas por Sherrie Levine na década de 1970 e 1980, reproduzindo fotografias de artistas como Edward Weston e Walker Evans, assumem um caráter para além da negação radical da autoria ou da necessidade de afirmação do seu desaparecimento: comparece como um gesto feminista, que produz uma obra ilegítima, que dispensa a inscrição do “pai”, dos direitos paternos atribuídos a um autor pela lei (OWENS, 1992, p.125 e 182).

Para Owens, a caracterização da atividade da artista que determina a sua importância, bem como a sua redução a uma simples crítica duchampiana do impulso criativo – é insuficiente, negligente, visto que Levine opera na variedade de suas estratégias estéticas e na persistência de suas preocupações temáticas (OWENS, 1992, p.114).

Artistas como Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Martha Rosler, para citar algumas, abriram caminho para assumir diversas funções – a de

negociadora, curadora, crítica – tudo menos a do “artista criativo”.

Nessas operações reiteradas, Sherrie Levine, como citamos, performa para propor, na refotografia, um ataque ao sistema baseado em valor de troca, oferecendo como alternativa o valor de uso revolucionário. Nesse sentido, Benjamin elucida:

Trata-se de um exemplo extremo do que significa abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo. Modificá-lo significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. [...] Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário (BENJAMIN, 1994, p.129).

E é nesse ponto que superam a morte do autor, para se valer da sua ausência e exercer uma franca crítica à impossibilidade de originalidade numa cultura assentada no excesso de imagens, mas também para evidenciar e resistir à noção do artista enquanto um peão restrito à manufatura de artigos de luxo a serem manipulados pelo mercado de arte. E assim se posiciona Levine em sua prática artística:

O mundo está tão cheio que sufoca. O homem colocou sua marca em cada pedra. Cada palavra, cada imagem é arrendada ou hipotecada. Sabemos que uma pintura é senão um espaço no qual uma variedade de imagens, nenhuma delas originais, misturam-se e confrontam-se. Uma pintura é um tecido de citações saídas dos inumeráveis centros de cultura. Semelhante a Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, nós apontamos o profundo ridículo que é precisamente a verdade da pintura. Nós podemos apenas imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Sucedendo o pintor, o plagiador não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim, esta imensa enciclopédia de onde ele extrai. O observador é o espaço onde se inscrevem todas as citações que compõem a pintura, sem que nenhuma delas sejam perdidas. O significado de uma pintura situa-se não em sua origem, mas em seu destino. O nascimento do observador deve ser à custa do pintor (LEVINE, 1982, p. 81, *grifo nosso*).

Perguntamo-nos se, de fato, o modernismo deu conta do desaparecimento do autor. Craig Owens, em *From Work to Frame, or Is There Life After “The Death of the Author?”* [Da obra à moldura, ou existe vida após a morte do autor?] responde negativamente à pergunta, e que, muito embora o autor seja uma figura sabidamente moderna, a sua morte não seria um evento pós-moderno por conta disso (OWENS, 1992, p.125).

Para ele, grande parte das práticas artísticas modernas ignoravam o papel do espectador na obra de arte, enquanto que as práticas artísticas das décadas de 1970 e 1980 – que incluem as artistas Louise Lawler, Sherrie Levine e também Adrian

Piper e Zoe Leonard (cujos trabalhos nos deteremos no próximo capítulo) – ocuparam-se de confirmar o desaparecimento do Autor, a partir de uma perspectiva diferente: a moldura institucional em que estariam inseridos, bem como os diversos discursos que perpassavam por suas obras. Nos diz Owens:

O pós-modernismo aborda o espaço vazio deixado pelo desaparecimento do autor de uma perspectiva diferente, a qual traz luz a um número de questões que o modernismo, com seu foco exclusivo na obra de arte e seu “criador”, ignoraram ou reprimiram: onde as trocas entre leitores e espectadores tem lugar? Quem é livre para definir, manipular e, em último caso, se beneficiar dos códigos e convenções da produção cultural? Tais questões deslocam a atenção da obra de arte e seu produtor para a moldura – a primeira, focando no local onde a obra de arte é encontrada; a segunda, ao insistir na natureza social da produção e recepção artística (OWENS, 1992, p. 126).

Nesse sentido, Owens bem aponta que, a “morte do autor” figura como um divisor de águas entre as vanguardas dos anos 1910 e 1920 e a crítica institucional dos anos 1970, sem que isso represente qualquer tipo de retomada entre este movimento e aquele (OWENS, 1992, p. 127).

A moldura institucional foi reconhecida como constitutiva da obra de arte – vide Duchamp e seus readymades que somente tiveram a percepção de obra ao serem apresentadas num salão de arte.

Como foi notado por esses artistas e apontado teoricamente por Douglas Crimp: “...a expressão subjetiva é o efeito e não a fonte das manifestações estéticas” (CRIMP, 2004, p. 17). Ou ainda, quando trata em seu capítulo introdutório de *Sobre as Ruínas do Museu*:

Queria mostrar que o sujeito criador era uma ficção necessária para a compreensão da estética moderna, e que no conhecimento pós-moderno seu lugar fora ocupado pela instituição, se entendemos por instituição um sistema discursivo. O museu, é, nestes ensaios, um emblema desse sistema; expõe-se para com isso se esconder: ele instala o sujeito criador em seu lugar (CRIMP, 2004, p. 14).

As práticas de artistas críticos contemporâneos – que alguns autores denominam pós-modernos – ao questionar o *status quo* da arte enquanto autônoma, e, por consequência do sujeito humano, questionaram as noções de originalidade e autenticidade enquanto produtos da moldura institucional, subsumida na figura do museu, e deram um passo para a abertura da autoria enquanto fundadora de discursos.

III.3. Autoria como função

Nota-se que Roland Barthes, no início do seu texto sobre a morte do autor pergunta, ao se referir ao texto de Balzac: “Quem fala assim?” Vejamos que Barthes – embora em resposta à sua pergunta aponta que ninguém existe enquanto origem do texto, sendo a voz o lugar da leitura e não o da escrita – consideraria em seu raciocínio a carga pessoal que o autor traz ao se valer do pronome interrogativo “quem”.

No contexto cultural que movimentava a década de 1960 – ciente de que se trata, no caso da noção de autor, de uma construção a partir da individualização das ideias e do conhecimento centrados na figura de uma pessoa (o autor), estabelecendo um sistema de valorização direta de propriedade e autenticidade entre este e a obra –, Michel Foucault se debruçaria sobre a questão da autoria, na conferência “O que é o autor”, em 1969.

O início do seu raciocínio se dá pela frase de Beckett “que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2009, p. 264). Nota-se que ele não pergunta *quem*, mas *o que é* o autor, retirando o caráter de pessoalidade que poderia residir em sua figura.

Em síntese, Foucault ressalta que a constatação do desaparecimento do autor, do vazio e ausência por ele deixado, abre espaço para revelar a sua função. Ou seja, “o essencial não é constatar o seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório – os locais onde sua função é exercida” (FOUCAULT, 2009, p. 264).

Daí surge o termo função-autor, uma espécie de subjetividade exterior, onde o mesmo cumpre o papel de um catalisador, uma figura que passa ao largo da obra, enquanto sujeito criador absolutamente neutro, tal como pensou Barthes.

Da pergunta inicial, Foucault faz quatro proposições acerca do nome do autor, da relação de apropriação, da relação de atribuição e da posição do autor, respectivamente: 1) A impossibilidade de tratar o autor com uma descrição definida, ou com um nome próprio comum; 2) O autor não é o proprietário dos seus textos; 3) Ao autor é atribuído o que foi dito ou escrito, mas tais atribuições são complexas e raramente justificadas; 4) A posição do autor nos diferentes tipos de discurso (FOUCAULT, 2009, p. 265).

Ao enfrentar questões como a transferência da figura do herói da narrativa para o autor – ressaltando a excessiva importância que esta figura tomou ao longo

da história moderna – Foucault aponta para algumas relações importantes que se estabeleceram no binômio autor-obra que precisariam ser analisadas.

A necessidade de uma espécie de ética na escrita contemporânea que não enfocaria num resultado específico, mas na marca da escrita enquanto prática, seria uma delas. Vale a citação:

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Um outro ponto relevante apontado por Foucault é a relação da escrita com a morte, enquanto plataforma para a eternização de narrativas e heróis. Para ele, o heróis teriam sido substituídos pelos autores.

A partir da leitura de “O Narrador” de Benjamin brevemente mencionada na introdução deste capítulo, o herói imortal das narrativas existiria às custas de um autor anônimo, que contaria as histórias a partir de uma tradição oral, não fixada em qualquer meio físico.

A partir da individualização do autor e dada sua conexão direta com a obra física, esse se ofereceria para “um apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor”, ou ainda, “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência”. Ou seja, o autor se ofereceria em sacrifício e ocuparia o lugar de morto no jogo da escritura (FOUCAULT, 2009, p. 269).

Em sua tese, a relação da autoria com sua função se manifestaria justamente no desaparecimento das características individuais do sujeito-autor, que se esquia de suas particularidades para dar passagem ao que está para além de um texto ou de uma obra, e que seria da ordem do discurso.

Foucault infere que não bastaria repetir que o autor desapareceu ou que está morto, mas o que tal desaparecimento revela. São as lacunas e falhas que o filósofo sugere como trilha para localizar o que aparece no que ele nomeia como *função autor*, e que não necessariamente estariam presentes em todos os discursos. Assim nos diz:

... poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são delas desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto

anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Uma das características da função autor seria enquanto objeto de apropriação, que operaria concomitantemente como sujeito de obrigações, passíveis de punição na medida em que os discursos fossem transgressores, mas também como sujeito de direitos de propriedade sobre os textos (direitos autorais e direitos de reprodução).

Uma espécie de compensação – o que Foucault chamaria de “campo bipolar do discurso” –, onde “o perigo de uma escrita” *versus* “os benefícios de propriedade” encontrariam o autor no sistema de propriedade e status social (FOUCAULT, 2009, p. 275).

Outra característica seria a função autor como um sistema que daria garantia de origem ao texto, uma espécie de certificado de credibilidade do discurso que está sendo veiculado. Foucault aponta, nesse sentido, que o discurso literário não suportaria o anonimato, como assumiu num passado não muito distante, e que a função autor encontra-se vinculada a essa busca por quem é o autor.

Em outra característica, infere que o autor seria uma construção e não uma atribuição espontânea, e que tais operações variariam conforme a época e o tipo de discurso. A função autor seria efetuada nas cisões e nas distâncias que se operam entre o autor, o “escritor real” e o “locutor fictício”, que poderíamos assumir ser o personagem:

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor *ego* cuja distancia em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses “quase-discursos”. Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de *ego* (FOUCAULT, 2009, p. 274-279).

É nesse sentido que a função autor, enquanto fundadora de discursividades, seria uma espécie de pluralidade de egos, que estariam para além do texto e transitariam pela “possibilidade infinita de discursos” (FOUCAULT, 2001, p. 281).

Enquanto Foucault aponta Freud e Marx como exemplos de fundadores de discursividade e não somente como autores – por exemplo, de *O Chiste* ou *O capital*, respectivamente –, Hal Foster questiona por que em determinados momentos dá-se um retorno aos textos originários do marxismo e da psicanálise, em forma de leitura rigorosa.

Segundo Foster, se as leituras forem feitas de maneira radical – como um retorno à sua origem – ela não representaria acréscimo ao discurso, sem operar no campo da possibilidade infinita de discursos, prevista por Foucault. “Pelo contrário, atravessará as camadas de paráfrases e pastiches que obscurecem seu cerne teórico e enfraquecem sua pungência política” (FOSTER, 2017, p. 21).

Nesse sentido, cita o retorno de Louis Althusser à Marx e o de Jacques Lacan à Freud – que ocorreu cerca de quatro anos antes de Foucault apresentar sua tese sobre o autor – ambos assumindo as perdas para fundar outros discursos. Nos diz Foster:

Althusser define uma ruptura perdida em Marx, ao passo que Lacan articula uma conexão latente entre Freud e Ferdinand Sausurre, o fundador contemporâneo da linguística estrutural, uma conexão implícita em Freud (...), mas que ele mesmo não podia fazer (dados os limites epistemológicos de seu próprio momento histórico). Mas o método desses retornos é semelhante: focar o ‘esquecimento constitutivo’ fundamental em cada discurso, e não só restaurar a integridade radical do discurso, mas contestar seus status no presente, as ideias recebidas que deformam sua estrutura e restringem sua eficácia (FOSTER, 2017, p. 22-23).

Foster recorda que Althusser e Lacan não trataram sobre o que o marxismo e a psicanálise significam, respectivamente, mas como significam e transformam nossas concepções de significado num tempo presente (FOSTER, 2017, p. 22).

Notamos que a mudança de pronomes nos estudos sobre a autoria passaria de quem, para o que, culminando em como se opera a autoria numa dada contingência.

Tal raciocínio parece coadunar com o pensamento de Walter Benjamin em suas Teses sobre o conceito de história, quando trata da articulação do passado enquanto um movimento de apropriação de reminiscências, que não cedem às tradições e aos conformismos. Essa seria uma forma de atualizar o pensamento ou fato histórico à contingência do tempo presente e resistir às classes dominantes, possibilitando que a história fosse contada pelos vencidos e não somente pelos vencedores. Para Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

É nesse comparecimento à contingência de um tempo presente e atual, que Foucault fala da função autor enquanto fundadora de discursividade, e, não por acaso, menciona Marx e Freud; não tanto como autores de suas obras, mas como aqueles que “estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos” (FOUCAULT, 2009, p. 281).

Talvez pelo fato de ambos os autores mencionados serem permeados pelas cisões e distâncias já citadas por Foucault, enquanto características da função autor em operação, é que foi possível, tanto para Althusser, quanto para Lacan penetrarem nos vazios deixados para contingencialmente não retornar à raiz dos discursos, mas sim, para transformá-los. É inevitável que tais reflexões nos conduzam ao “coeficiente artístico” de Marcel Duchamp percorrido no subcapítulo “Autoria no ato criador”¹⁰, enquanto esse hiato, que serve de porta de entrada para o leitor/espectador reelaborar tais discursos em um tempo presente.

No texto *O Autor como Gesto*, Giorgio Agamben discorre sobre a divisão entre o sujeito-autor e os dispositivos que consolidam a sua função na sociedade. Segundo ele, nesse intervalo reaparece um gesto que marca justamente a estratégia foucaultiana da função-autor, que seria um sujeito-autor que se manifesta unicamente por meio da sua ausência (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Remetemos a escritura mencionada na tese de Foucault, e repensada por Agamben, à obra de arte, segundo a qual o gesto artístico que fixa algo – aí trazemos a ideia de obra de arte no sentido amplo – parece subtrair toda a apresentação possível, como se a linguagem surgisse apenas para continuar sem expressão. O gesto seria o não expresso em cada ato de expressão.

Seria esse o mesmo ato criador de Duchamp, com os *readymades*, de Rauschenberg em *Erased De Kooning*, com as obras da crítica feminista da representação. Aquele que abre espaço entre o artista-obra-espectador para que o vazio se instale, vazio esse que quando ocupado, será sempre precário e contingencialmente preenchido, quando muito poderá fazer algum contorno. Precisamente, o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio, é o que torna possível a leitura. Vale a transcrição de Agamben:

O gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva... ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou (AGAMBEN, 2007, p.62).

¹⁰ Cf. p.56

Perguntamo-nos se o lugar do pensamento e do sentimento estariam na própria obra e não na pessoa que a fez? Agamben diz que, por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. “Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura” (AGAMBEN, 2007, p.62).

Sem embargo, o indivíduo que encarar a obra pode ocupar exatamente o lugar vazio deixado pelo autor, repetindo o mesmo gesto deixado como rastro de sua ausência. Por esse motivo, o lugar da obra, ou o ter lugar, segundo Agamben, não está no texto, no autor, ou no leitor: está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo na obra e, ao mesmo tempo, se afastam (AGAMBEN, 2007, p.62).

O que fica registrado através desse gesto é a condição do vazio, a não expressão, esse jogo constante em que se colocam artista e espectador frente à obra de arte.

Nesse sentido, inútil seria tentar construir a subjetividade do autor através da obra ou tornar seu gesto uma senha para sua interpretação (da obra). Segundo Agamben, o sujeito não é algo que possa ser alcançado, como se presente substancialmente em algum lugar, mas sim como ponto de encontro do corpo a corpo com os dispositivos em que foi posto em jogo (AGAMBEN, 2007, p.62).

As noções de autoria tratadas neste capítulo, nos endereçam para seguir em direção aos encontros possíveis entre apropriação e autoria a partir das análises das obras e trajetória das artistas Adrian Piper e Zoe Leonard.

Veremos que ao se apropriarem de imagens, ao inventar personagens que não existiram, deslocar para o âmbito do museu objetos ginecológicos e travestir-se de homem, as artistas fazem funcionar a autoria para acionar discursividades específicas: para amplificar vozes pouco audíveis, para dar a ver o que parece mascarado para desconcertar o espectador com o que nunca lhe foi perguntado.

IV. APROPRIAÇÃO E AUTORIA EM ADRIAN PIPER E ZOE LEONARD

“Minha voz uso para dizer o que se cala. Ser feliz no vão no triz, é força que me embala.” (Elza Soares)

Vimos nas discussões sobre a representação enquanto instrumento de poder, o que seria a imposição de uma verdade *a priori* e absoluta, mantida às custas de invalidar ou proibir outros discursos.

Craig Owens, no já citado artigo O Discurso dos Outros: Feministas e Pós-Modernismo, discorre sobre a intersecção entre a crítica feminista do patriarcado e a crítica pós modernista da representação, e enfatiza que entre aqueles que foram proibidos pela representação Ocidental, as mulheres teriam a legitimidade negada em sua totalidade (OWENS, 1994, p. 168).

Neste mesmo texto, Owens, a partir da análise de obras das artistas Cindy Sherman e Barbara Kruger, dentre outras que se debruçaram corajosamente sobre essas questões, endereça que as identidades do masculino e do feminino não são tão estáveis como achamos que são, mas sujeitas a mudanças.

Ao serem representadas ao longo da história da arte a partir daquilo que seria não representável – as próprias verdades absolutas ditadas pelo patriarcado – as mulheres foram excluídas da possibilidade de falar por si. Uma presença ausente em termos de representação cultural e que precisaria ter as diferenças delimitadas, sob pena de se pagar com o preço da indiferença.

Owens aponta que a insistência na diferença é própria das vozes femininas – de pensar a diferença sem se opor a ela – como testemunho da pluralidade dos tempos, um afastamento da lógica binária moderna (OWENS, 1994, p. 171).

Nelly Richard aponta que o lugar da mulher seria ilocalizável, que não seria alcançado por completo. Isso se daria não por carência, vazio, ou falta – uma visão da teoria psicanalítica de Lacan – “mas porque a relação da mulher parte de uma inadequação básica de se sentir estrangeira ao pacto de adesão e coesão sociais, que sela a auto-identidade, através do consenso sociomascuino” (RICHARD, 2002, p. 138).

É dessa recusa à adequação aos pactos – que insere as mulheres num lugar de menos ou de mais, ante o olhar patriarcal – que a crítica da representação feminista

inaugurou no início da década de 1980, possibilidades de discursos para além da captura do sistema produtivo, a exemplo da exposição *Public Vision*, que deslocaria a atenção da crítica para as invisibilidades dos discursos das mulheres.

Ou quando Craig Owens diz que não estamos mudando o mundo, mas estamos mudando os termos do debate sobre como as relações são conduzidas no mundo¹¹.

É dessa condução das relações contemporâneas que abordaremos os trabalhos das artistas, pelo viés da cor racializada (enquanto negritude frente à branquitude) e do corpo (de mulheres) nas obras de Adrian Piper e em Zoe Leonard, de questões do ativismo às questões feministas, através da repetição nas suas narrativas deslizantes.

As artistas foco desta pesquisa são de gerações diferentes e operam com materialidades, meios e poéticas diversas, mas mantêm o gesto que engendra múltiplos sentidos e a vivacidade do discurso de suas obras, que produz efeitos na contemporaneidade.

IV.1. Cor e corpo em Adrian Piper

When I am alone in the solitude of my study or studio, I am completely out of the closet: I move back and forth easily among art, philosophy and yoga (my third hat). It's the only time I feel completely free to be who I am. So I will go to almost any lengths to protect my privacy. If I lose that, I lose everything.
(Adrian Piper)

Adrian Margaret Smith Piper nasceu em 20 de setembro de 1948, filha única do casal Daniel Robert Piper e Olive Xavier Smith Piper. Sua avó materna lhe ensinou a desenhar quando ainda era pequena. Aprendeu piano, autodidata da guitarra, e abandonou o ballet clássico para aulas de jazz-dance. Adrian viveu a efervescência da cena artística de Nova York da década de 1960 (PIPER, 2018, p. 313).

Leitora contumaz de escritores como Dostoyevsky, Herman Hesse, Camus, Balzac, Émile Zola, Maupassant, Andre Gide, em 1965 teria descoberto a geração *beat*, Ginsberg, Kerouac e William Borroughs.

Em 1966, Piper ingressaria na Enter School of Visual Arts, e começaria seus estudos de yoga integral no Centro do Swami Satchitananda, atividade que lhe auxiliaria quando, em 1971, se isola em seu apartamento, jejua e pratica yoga todos

¹¹ (<http://www.vdb.org/titles/craig-owens-interview>)

os dias enquanto escreve sua dissertação sobre Kant, que lhe renderia seu título de doutorado em filosofia pela Universidade de Harvard sob a orientação de John Rawls.

Segundo sua biografia editada no catálogo de sua exposição no MoMA em 2018, *A Synthesis of Intuitions 1965-2016*, Adrian Piper buscava influências em diversas fontes, na literatura de Jorge Luis Borges, com quem teve aula no SVA, nas apresentações de dança de Yvonne Rainer, da música clássica a John Cage.

É a partir de 1968 que a produção da artista começaria a circular, e com mais consistência sobre temas como raça, gênero, xenofobia, entre os anos de 1976 e 1996 (PIPER, 2018, p. 315).

Da vasta e complexa produção artística de Adrian Piper e sua dedicação a ideias que se mantêm tão urgentes agora, como foi na década de 1960, elegemos algumas obras que elevam a potência do que seria a crítica da representação, sobretudo do ponto de vista do gênero e da negritude.

Suas estratégias de endereçar sua obra diretamente ao observador para localizá-lo no aqui e agora ao invés de em um passado ou um futuro estão no centro de sua prática artística, cuja força conceitual, subjetiva e política residiria em proposta de interlocuções com o outro.

Em 2018, a retrospectiva *A Synthesis of Intuitions* contemplou cinco décadas de trabalho da artista, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Em seu texto para o catálogo, *The Real Thing Strange*, Piper relaciona os seus estudos em filosofia com o seu trabalho de arte – através dos estudos da Crítica da razão pura de Kant, no sentido que a mente racionalizaria estereótipos ao se recusar a sintetizar dados e fatos inconvenientes, o que culminaria em comportamentos xenofóbicos como o racismo, a homofobia e a misoginia (PIPER, 2018, p.79).

Com uma produção engajada social e politicamente, na década de 1970, Adrian Piper reflete com mais intensidade sobre sua posição enquanto artista em meio a acontecimentos sociais como a Guerra do Vietnã e o Movimento pelos Direitos Civis nos EUA.

Após um período em que teria se isolado em seu loft em Nova York, Adrian Piper inicia estudos em conjunto com outras mulheres, sobre a consciência da mulher. Nesse contexto político e social a artista se afasta da Arte Conceitual, o que modificaria o corpo da sua obra dali em diante. Vale a descrição da artista sobre os motivos que a levaram à ruptura:

Na primavera de 1970, uma série de eventos ocorreram e mudaram tudo

para mim: (1) A invasão do Cambodia; (2) O Movimento das Mulheres; (3) Kent State e Jackson State; (4) O fechamento do CCNY durante a rebelião estudantil, onde eu estive no primeiro período como graduanda de filosofia... Eu pensei muito sobre a minha posição como artista, mulher e negra; e sobre as desvantagens naturais desses atributos...Eu vejo agora que a crise e a solução são o resultado da invasão do “mundo exterior” no meu isolamento estético (PIPER, 2018, p. 57, tradução nossa).

Muito embora seus escritos e trabalhos sobre a consciência de sua identidade racial e de gênero, e como isso afetava o seu entorno e a si mesma, só ganhassem força no final da década de 1970, a artista se valeria da escrita autobiográfica como uma maneira de dar conta de si e da vida.

Em 1989, a artista discorre sobre o que seria, a seu ver, “o efeito ideal” do seu trabalho, no texto *Xenophobia and the Indexical Present 1*. Eis um trecho da fala da artista:

Eu quero que o meu trabalho contribua para a criação de uma sociedade onde o racismo e o estereótipo racial não mais existam. Nesta sociedade, a atitude cultural e étnica que prevalecerá em relação aos outros não será de tolerância, mas de aceitação (PIPER, 2018, p. 51, tradução nossa).

Nesse percurso autobiográfico assistimos a construção de diversos personagens pela artista, de prodígio musical, performer de rua, bailarina e yogui. Em 1973, Piper inicia o projeto de performance *The Mythic Being*, uma apropriação alegórica do seu alter ego masculino, que compartilharia o mesmo histórico genético da artista, mas que experienciaria a sociedade de maneira completamente diversa (PIPER, 2018, p. 58).

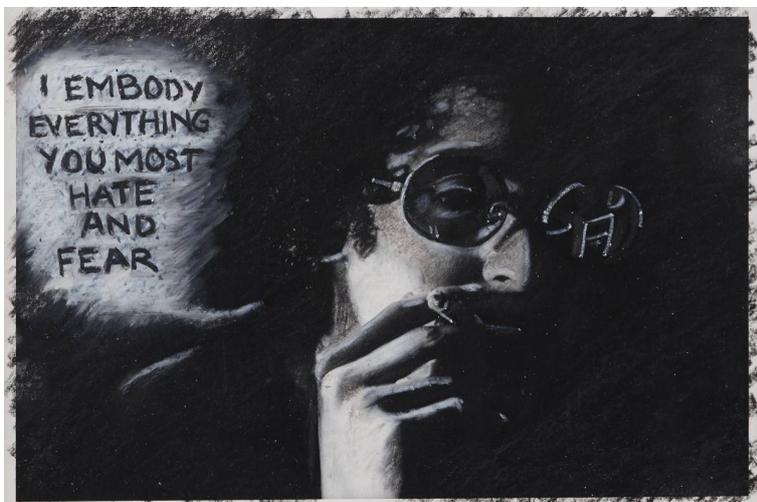


Fig. 20 - Adrian Piper, *The Mythic Being: I Embody Everything You Most Hate and Fear*, 1975. Fonte: <https://www.widewalls.ch/magazine/adrian-piper-exhibition-moma>.

Compunha os adereços da transformação do personagem: uma peruca afro, um

bigode colado, óculos grandes e espelhados. A artista transitava pelas ruas recitando monólogos que misturavam de diário pessoal a discursos retóricos, repetidos como mantras, seus pensamentos internos sendo expostos no espaço público.

Os textos que apareciam publicados na seção de classificados do jornal *Village Voice*, através de desenhos da artista travestida com as falas em balões de pensamento, como em cartoons, criaria uma estranheza, uma certa comicidade, na justaposição da imagem embaçada do personagem em meio a outros anúncios no jornal. (PIPER, 2018, p. 58).



Fig. 21 - Adrian Piper, *The Mythic Being*. *Village Voice* Ads, 1973-1975. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/130862>.

A artista diz que a experiência do personagem (PIPER, 2018), cuja performance foi realizada entre os anos de 1972 a 1975 em diferentes localidades, tornou-se parte de sua história pública e não mais sua própria:

1. Eu nunca me vestiria desta maneira se eu fosse um homem; ou nunca me sentiria atraída por alguém que se vestisse desta forma.
2. Ele é mais que o exterior, surpreendentemente. Demanda muita energia sustentar suas atitudes, maneirismos, movimentos, etc. do que eu imaginava.
3. Eu me encontro muito envolvida nessa moldura mental. Entoar os mantras me suspendem numa corda bamba entre as duas personalidades (PIPER, 2018, p.58-59, tradução nossa).

Convocar a público e abrir espaço para que a audiência experiencie o ato performático é uma constante na trajetória artística de Piper. A força política da interrogação que lança, a partir da apropriação de textos, em imagem ou em corpo, inserem o público num lugar de compartilhamento de responsabilidades por aquilo que estão vendo ou vivenciando. A artista utiliza o próprio corpo como veículo para

desarmar e engajar diretamente o público.

O artigo de Cornelia Butler, *Wake up and get down*, Adrian Piper's Direct Address, no catálogo de *A Synthesis of Intuitions*, fala da responsabilidade que a artista compartilha com o espectador de sua obra:

Apesar da prática de Piper ser fundamentalmente conceitual, sua linguagem é visual a partir da apropriação de fotografias, textos, instalações, vídeos e performance. Nessa mescla entre conceitual e visual, seu trabalho implanta a apropriação de um realismo dos atuais discursos políticos e sociais, confrontando os espectadores diretamente e com uma clareza, que surpreende entre os artistas contemporâneos. Sua plateia imaginada é um espectador responsável, aquele que, enquanto num lugar de discurso civil se encontra com a artista e se disponibiliza a engajar (BUTLER, 2018, p. 51, tradução nossa).

Na década de 1980, a artista passaria de práticas que alcançavam um espectador – de textos e áudios a serem lidos e ouvidos individualmente – para experimentar o poder coletivo da música e da dança como engajamento social, numa relação interna e vertical com o próprio corpo, num contexto coletivo.

O afastamento da artista da abstração a conduziu ao endereçamento direto ao espectador, e do propósito de localizá-los social e politicamente no aqui e agora. Em suas performances de corpo, as narrativas da artista transformariam as condições do dançar, enquanto uma visão sexualizada e objetificada, em uma performance de sujeitos potentes, ativos e corresponsáveis pelos contextos a que eram expostos.

Funk Lessons é uma performance colaborativa própria dessa fase da artista. Com no mínimo sessenta pessoas por encontro, esta obra foi realizada sete vezes entre os anos de 1982 e 1984, e está entre os seus trabalhos mais icônicos de participação do público, onde a artista materializa a força crítica e institucional do trabalho experimentado em conjunto, pela apropriação mútua e concomitante da alteridade.

Ao penetrar os códigos socialmente aceitáveis do dançar e do ouvir música (como consta no convite para a aula/performance), a artista desestabilizaria noções cristalizadas da identidade cultural, criando um campo comum entre os participantes e possibilitando que os mesmos olhassem para suas próprias ideias e entendimentos sobre a cultura afro-americana.

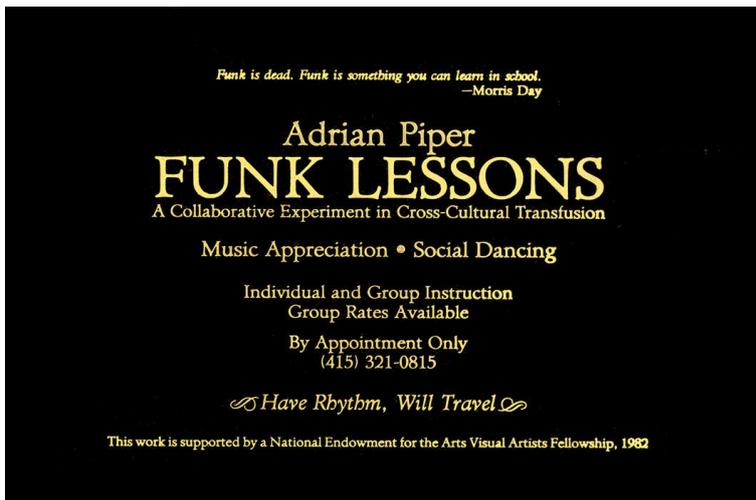


Fig. 22 - Convite para *Funk Lessons*, 1984, Adrian Piper. Fonte: <https://openspace.sfmoma.org/2013/02/receipt-of-delivery33/>.

Interessante notar, segundo a artista, o comportamento dos participantes – alguns relutantes, outros ansiosos para o movimento – que se proporiam ao encontro conduzido pelo tom professoral, mas paciente e engraçado da artista, que demonstra ela mesma os passos ao som de ritmos *funk* (PIPER in BISHOP, 2016, p.133).

A artista sugeriria a reunião performática a partir das diferenças de fruição da dança e da música e o papel social que ambas cumpriam para negros e brancos:

Por exemplo, enquanto a dança social para a cultura branca é geralmente vista em termos de performance, delicadeza ou competência, ou um entretenimento orientado ao espectador, se trata de um meio de participação coletiva de autotranscendência e união social, na cultura negra em muitas dimensões, e, por isso, muito mais integrada na rotina diária. Portanto, é baseado num sistema de símbolos, significados culturais e padrões de movimentos que o indivíduo precisa experienciar para compreender completamente. Isto é particularmente verdadeiro no funk, cuja preocupação não é quão espetacular alguém aparenta, mas quão profundamente o indivíduo participa no compartilhamento coletivo de uma experiência prazerosa (PIPER in BISHOP, 2006, p. 130, tradução nossa).



Fig. 23 - Adrian Piper, *Funk Lessons*, 1983. Foto do vídeo de 15 minutos e 17 segundos. Fonte: <https://www.artforum.com/film/lauren-o-neill-butler-on-adrian-piper-s-funk-lessons-24753>.

No texto *Notes on Funk I-II*, escrito por Piper sobre esta performance e publicado na coletânea *Participation* editada por Claire Bishop, a artista trata das origens do termo *funk* enquanto comunicação interpessoal e autoexpressão coletiva, que tem relação ancestral com os ritmos de percussão da África tribal. Esses ritmos, segundo a artista, são retomados por músicos negros e pela população nas décadas de 1960 e 1970, a partir do Movimento de Direitos Civis nos Estados Unidos, um resgate de uma cultura que havia sido proibida durante a escravidão no século XIX (PIPER in BISHOP, 2006, p.130).

Na primeira parte da performance, a artista introduzia à plateia alguns movimentos básicos de dança, tratando de seus aspectos históricos, culturais e de significados. Ao decompor e repetir os passos, a audiência rapidamente internalizava os movimentos – antes complexos – como uma segunda natureza.

Esta primeira parte prepararia o público para a segunda, que seria a fruição musical do ritmo *funk*. Segundo a artista, ultrapassada a primeira barreira corporal e uma vez que o público estivesse equipado para os movimentos no corpo, seria mais fácil identificar e compreender a complexidade dos ritmos e melodias.

O encontro entre o preto e o branco, a descrença na ideia de raça, mas não de racismo, a união do ritmo musical da classe trabalhadora negra (*funk*) com a pedagogia burguesa (*lessons*). O mantra da performance – *Get Down and Party Together* – cria campo para a transmissão e compartilhamento de laços em comum, entre lados construídos para estarem diametralmente em oposição. Piper fala sobre essa relação:

Durante esta etapa, exceto por breves pausas para perguntas, diálogos e meus (curtos) comentários, todos estavam refinando suas próprias técnicas individuais, quer dizer, estavam OUVINDO por estarem DANÇANDO. Estávamos envolvidos no prazeroso processo da autotranscendência e expressão criativa dentro de um idioma cuja estrutura cultural é altamente controladora, de modo a superar barreiras culturais e raciais. Esperava que isso superasse muito de nossas referências culturais e raciais sobre o que “Alta Cultura” deveria ser (PIPER in BISHOP, 2006, p. 131, tradução nossa).

O fazer do público e o diálogo colaborativo que se estabelecia durante a performance colaborativa embaçaria as fronteiras entre o modelo acadêmico de demonstração e a reunião social, entre performer e audiência. Vale a anotação da artista sobre essa percepção: “O que eu propunha ‘ensinar’ à minha plateia revelava-

se ser um tipo de conhecimento sensorial fundamental, que todos tem e podem usar” (PIPER in BISHOP, 2006, p. 131, tradução nossa).

O sucesso da performance também gerou repercussões negativas, a exemplo do ocorrido no *Minneapolis College of Art and Design*, cujo poster de divulgação do evento foi pixado com palavras ofensivas e racistas, chamando a atenção para a identidade racial da artista.

Essa intervenção “negativa” atingiria o ponto central do trabalho da artista, que alcançaria níveis profundos do debate sobre a questão racial: o que de fato pensamos sobre os outros e sobre nós mesmos quando o que nos constitui, torna-se motivo para se esconder?

As reações do público a esse episódio foram diversas e entendidas pela artista como “antídotos da síndrome do Outro”, e provocaram resposta não menos inusitada de Piper: “Fuck it. Let’s boogie” (PIPER, 2018, p. 60).

O empoderamento do indivíduo através da participação em uma experiência coletiva, a partir de um ritmo como linguagem e ponto em comum, seria a possibilidade de integração com algo maior que romperia barreiras de separação para superar as divisões raciais.

Os agenciamentos transferidos da artista para o espectador também são de uma profundidade que reverberaria futuramente não só na integração de questões raciais, mas também feministas. O objeto da transferência, na experiência comum e coletiva, seriam responsabilidades e obrigações que deveriam ser compartilhadas e não oneradas ou divididas desigualmente (PIPER, 2018, p. 61).

Cornelia Butler (2018) pergunta-se: “quais seriam as implicações para uma plateia que internaliza questões éticas e políticas?” No que Piper responde sobre o uso do espaço da performance terapeuticamente como uma maneira de evocar padrões racistas tão profundamente internalizados que tornariam, todos nós, vítimas (BUTLER in PIPER, 2018, p. 61, tradução nossa).

Funk Lessons serviria à artista como instrumento para avançar em outros trabalhos de experiência coletiva, a partir da apropriação do próprio corpo através de signos culturais e simbólicos, que atualizariam questões políticas da época, como em *Funk Lessons Meta-Performance*, em 1987, e *Shiva Dances with the Art Institute of Chicago*, em 2004, o corpo como ferramenta multisensorial para a escuta simultânea e para criação de pontos em comum no contato multicultural.

Na década de 1990, a artista se manteria ativa em trabalhos que debatem

questões da negritude, da branquitude e da alteridade, a partir de suas próprias experiências e das suas relações de participação e corresponsabilidade com o espectador, com força política renovada.

Além do uso do corpo, a apropriação de imagens e textos é recorrente na sua obra, como forma de se valer do que já existe no mundo para dar a ver invisibilidades, sobretudo sobre as questões raciais e de xenofobia.

Na obra *Vote/Emote* (1990), por exemplo, o espectador adentra uma de quatro cabines – espécie de confessionário íntimo e reflexivo – que contém imagens iluminadas apropriadas de protestos de afrodescendentes e um caderno e caneta onde devem ser listadas suas reflexões sobre questões como “medos do que podemos saber sobre você”, “medos de como podemos tratá-lo”, “medos do que pensamos sobre você”, “medos do que podemos fazer com os seus acúmulos” (PIPER, 2018, p.61, tradução nossa).



Fig. 24 - Adrian Piper, *Vote/Emote*, 1990. Fonte: <https://www.artforum.com/picks/adrian-piper-26825>.



Fig. 25 - Adrian Piper, *Vote/Emote*, 1990. Fonte: <https://africanah.org/adrian-piper-early-works-of-golden-lion-winner/>.

Neste grau de privacidade o espectador teria a possibilidade de desestabilizar e refletir sobre questões políticas íntimas, uma linha tênue entre o anônimo e o pessoal, o público e o privado, tensões que são levantadas pela artista ao longo de sua trajetória, neste e em outros trabalhos, e entregues ao espectador para se posicionarem, ainda que seja sob a forma de abstenção.

No ano seguinte, em 1991, Adrian Piper realiza uma série de vinte obras chamadas *Decide who you are*, baseadas no episódio entre a jovem advogada afrodescendente Anita Hill e Clarence Thomas, afroamericano indicado à Suprema Corte americana, acusado de assediar sexualmente a jovem (PIPER, 2018, p. 64).

Diante da atenção da mídia ao caso, bem como do público, e suas distorções na medida em que o julgamento avançava, Hill passaria de vítima à sexista, de vítima à algoz, frente ao poderio patriarcal daquele indicado à Suprema Corte. Quem seria essa mulher que protagonizava esta cena solitariamente?

Nas dezenove, das vinte obras da série, a artista dá a ver a solidão discursiva, através da repetição da imagem de Anita Hill que aparece sempre à direita, sobreposta a textos, numa foto de quando tinha oito anos de idade. A imagem da esquerda, um desenho dos Três Sábios Macacos (hear, see, speak no evil), sobre

escritos pessoais da artista.

As imagens do meio variam a cada série. Na imagem abaixo, que compõe a série nº 21, a foto escolhida pela artista é de Kimberly Rae Harbour, uma jovem afroamericana que foi atacada numa noite de Halloween de 1990, estuprada e brutalmente morta por 132 facadas, por uma gangue em Boston, que justifica a prática do crime por um motivo: tédio¹².

Esse violento crime acontece em 1990, na mesma época em que Trisha Meili, uma mulher branca de 28 anos, foi atacada e estuprada, enquanto corria no Central Park em Nova York, ficando em coma por 12 dias em decorrência da violência do ataque¹³.

Esse caso teria sido reportado com repercussão massiva na imprensa americana. Um grupo de cinco jovens afroamericanos, conhecidos como *The Central Park Five*, com uma média de 15 anos de idade, foram injustamente condenados e presos pelos crimes, em penas que variaram de 5 a 15 anos.

Somente em 2001, Matias Reyes – um estuproador em série que já cumpria pena de prisão perpétua – confessou o ato criminoso à Trisha Meili, ato esse que teria cometido sozinho. Essa confissão rendeu aos *Central Park Five* indenizações milionárias da cidade e do estado de Nova York pelos danos irreversíveis causados.



Fig. 26 - Adrian Piper, *Decide Who You Are #21: Phantom Libs*, 1992. Fonte: http://www.adrianpiper.com/art/Decide_Who_You_Are.shtml.

¹² <https://www.nytimes.com/1991/05/27/us/boston-teen-ager-gives-motive-for-a-rape-and-a-slaying-boredom.html>

¹³ <https://www.bbc.com/news/newsbeat-48609693>

Como decidimos quem somos? Na série *Decide Who You Are*, a artista se apropria de imagens exaustivamente divulgadas da mídia para dar a ver aquilo que estaria invisível numa primeira mirada, sobretudo diante da repercussão do caso Anita Hill, a intervenção da mídia na interpretação dos fatos e na própria relação desigual entre a mulher solitária *versus* o patriarcado.

Esses desdobramentos das histórias embutidas na série *Decide who you are #21*, ressoam na contemporaneidade, nas desproporções das visibilidades e das vozes parametrizadas a partir da identidade racial, injustiças que Adrian Piper insiste em *re-apresentar*, para que sejam vistos e revistos quantas vezes necessário, e não esquecidos.

É nesse sentido que a estratégia na obra da artista seria a apropriação de imagens para rerepresentá-las e convocar o observador a fazer uma escolha ética – ou construí-la no ato do encontro com a obra – considerando que uma tentativa de abstenção frente a esta escolha já seria um posicionamento.

Quase duas décadas depois, Adrian Piper segue na convocação das questões de identidade racial, como no trabalho *Thwarted Projects, Dahsed Hopes, A Moment of Embarrassment*, de 2012.

Nesta obra, Adrian apresenta uma fotografia sua, com sua pele artificialmente mais escurecida. Sob a insígnia de uma notícia que afirma numa frase ao lado de sua foto: “Adrian Piper decidiu se aposentar de ser negra. Futuramente, para utilidade profissional, você deve se referir a ela como A Artista antigamente conhecida como afro-americana”¹⁴ (PIPER, 2018, p. 15, tradução nossa).

¹⁴ No original: *Adrian Piper has decided to retire from being black. In the future, for professional utility, you may wish to refer to her as The Artist Formely Known as African-America.*

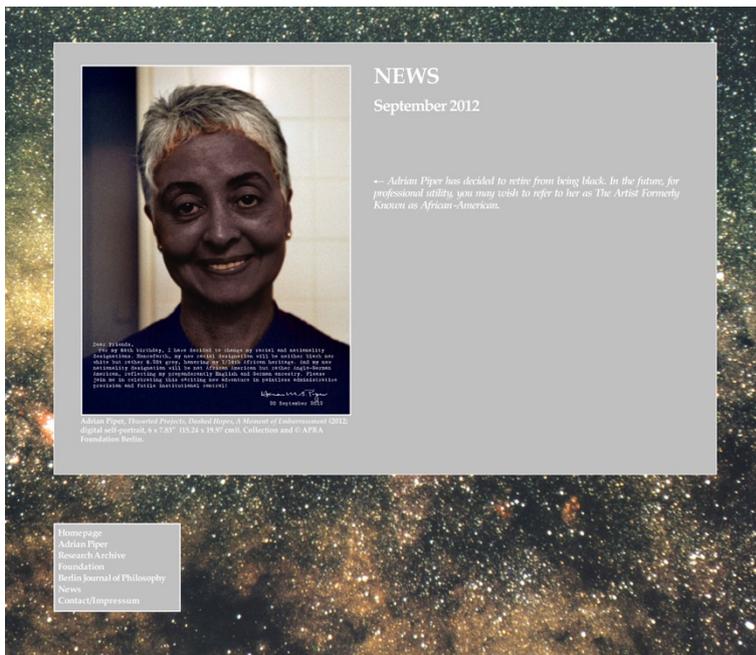


Fig. 27 – Adrian Piper, *Thwarted Projects, Dashed Hopes, A Moment of Embarrassment*, 2012. Fonte: <https://www.villagevoice.com/2018/04/27/proof-of-concept-thinking-about-adrian-piper/>.

Segundo Piper, esta obra acontece após o convite do curador Hans Ulrich Obrist para participar do projeto “Do It”, em 2012, quando a artista cria a performance participativa *The Humming Room*. Nesta ocasião, Piper se dá conta que a sua identidade afroamericana estaria elevando a atratividade para o seu trabalho artístico.

Para a artista, esta seria uma experiência familiar, um padrão disfuncional que já havia experimentado. *Thwarted Project...* é uma obra que nasce desse desconforto da artista em relação a crescente mercantilização da diferença a partir de gênero e raça. Sobre a obra, eis a declaração da própria artista:

Este trabalho teve um incrível efeito liberador em mim. Me fez rir de mim, de todas as instituições e suas disfuncionalidades, e suas pretensões à autoridade. Então, quando eu recebi o convite de Hans Ulrich Obrist, eu estava em um lugar muito feliz e jubilante. Psicologicamente, eu havia me desconectado de qualquer dependência de ordem autoritária, quanto ao meu senso de autopreservação. Eu me sentia livre e bem-humorada. Este foi o solo em que *The Humming Room* nasce. Foi uma expressão perfeita do meu estado mental naquele momento, uma alegre celebração da minha libertação final de uma gama de necessidades, desejos, ansiedade e ambições conectadas à validação institucional (PIPER, 2018, p. 15, tradução nossa).

O audacioso ato da artista em abrir mão de uma identidade racial ironiza – e desafia – a autoridade institucionalizada da formação da identidade que, na maioria das vezes, reduz e adequa a herança genética e biológica e quase sempre ignora o sistema discriminatório que desdobra de tais reduções. *Thwarted Project...* é uma obra reproduzível e que se mantém atualizada como um manifesto de não

conformidade.

Uma não conformidade que Adrian Piper repete e reafirma em sua trajetória artística, convocando e ampliando o público, para expor esquemas de privilégios e benefícios construídos a partir de identidades raciais e de gênero, revelando que o mundo ainda não superou o racismo e o sexismo.

IV.2. Ativismo e repetição em Zoe Leonard

You don't have a home before you leave it, and then,
when you have left it, you can never go back.
(James Baldwin, citado por Zoe Leonard no catálogo
da exposição Survey, individual da artista no Whitney
Museum, 2018.)

Zoe Leonard nasceu no norte do estado de Nova York, na cidade de Liberty, em 1961, mas morou a maior parte de sua vida na cidade de Nova York. Cresceu no Harlem e abandonou a escola aos 15 anos de idade, para se mudar para o Lower East Side, onde trabalhou em empregos comuns para se sustentar (CRIMP, 2018, p. 203).

Frequentou a cena punk de Manhattan, onde conheceu artistas ainda não reconhecidos à época como Basquiat, David Wojnarowicz (seu grande amigo que falece de AIDS), Nancy Brooks e outros.

Muito embora não tenha formação em fotografia, a artista teria aprendido na experimentação a manusear a máquina fotográfica, a revelar filmes na câmara escura e como selecionar e editar fotos.

A fotografia tem sido, desde o final da década de 1970 até hoje, um dos principais meios através dos quais veicula suas obras, dedicando-se a debates como migração, gênero, sexualidade, a partir da paisagem urbana.

No final da década da 1980, por volta de 1988, a artista se filiará ao grupo ativista de AIDS, o ACT UP que trabalhava em prol da legalização da distribuição de agulhas limpas para usuários de drogas. Também envolvida nas causas feministas e nas causas *queer*, fez parte de coletivos artísticos ativistas, como o GANG e o *fierce pussy* (CRIMP, 2018, p. 205).

Nesse momento, se aproximou de Douglas Crimp, crítico de arte, que também fazia parte do mesmo movimento ativista ACT UP e que atribui à artista sua mudança de consciência em torno da fotografia, sobretudo em razão do seu ativismo e da

maneira como a artista lidaria com a lógica fotográfica. Aponta Crimp:

Agora eu sei, do que me recordo como uma desordem e descuido, eram de fato evidências de dois aspectos cruciais da aproximação de Leonard no fazer artístico: seu tratamento das fotografias como coisas materiais, suportando os traços visíveis do fazer e do manuseio, e seu processo em determinar quais de suas fotografias se tornariam trabalhos de arte (CRIMP, 2018, p. 205).

No texto de título *Zoe's New York*, que Crimp escreve para o catálogo da exposição *Survey*, individual da artista no Whitney Museum, em 2018, admite que é também através do trabalho de Leonard que se dá conta da ilusão que seria se opor ao rigor conceitual e crítico da fotografia tradicional (CRIMP, 2018, p.205).

A artista não faria separações conceituais entre as fotografias e suas instalações, apresentando-as de forma integrada, a exemplo de *Strange Fruits* (1997) ou da obra *1961* (2002-), na qual apresenta uma fileira de malas azuis, uma para cada ano de sua vida, trabalho que Leonard constroi a partir de suas perdas durante a crise da AIDS em meados da década de 1980, e que falaria justamente da efemeridade do tempo, da fragilidade da memória, mas também da vida.



Fig. 28 – Zoe Leonard, *1961* (2002–). Fonte: <https://www.moca.org/program/artists-on-artists-mpa-on-zoe-leonard>.

A cada ano, uma semana após o aniversário da artista uma mala azul é adicionada ao trabalho, o que faz com que ele se modifique a partir do tempo em que a artista estiver viva.

Como aponta Crimp, a artista em sua obra não lidaria com as fotografias como algo único e singular, tanto é que manuseia seu vasto acervo com um certo descuido e as expõe sem molduras, algumas apenas debaixo de um vidro, enfatizando a relação das fotografias com o espaço expositivo e com o prolongado tempo que

empresta entre a captura da imagem e a decisão de torná-la um trabalho de arte (CRIMP, 2018, p. 205).



Fig. 29 – Zoe Leonard, *You see I am here after all*, 2008. Fonte: <https://www.theculturist.com/home/new-york-diary-zoe-leonard-survey-at-the-whitney-museum-of-a.html>.

Crimp argumenta que o modo como a artista espacializa as imagens privilegiariam os espaços vazios, não como uma escolha puramente formal, mas visando oferecer mais espaço ao observador, reposicionando sua recepção:

Como ela as apresenta (sempre sem moldura, geralmente sob um vidro) e as relações temáticas e espaciais que se estabelece numa exposição: tais fatores demandam uma negociação do espectador que envolve observar uma fotografia *como uma fotografia* e observá-las em relação de como, onde e juntamente com o que mais observamos (LEONARD, 2018, p. 205, tradução nossa).

Leonard faz parte de uma geração de artistas posterior aquela de Sherrie Levine, Troy Brauntuch e Louise Lawler, cujas práticas artísticas – a partir da apropriação de imagens da mídia de massa – reposicionavam, de forma muitas vezes irônica, a verdade da fotografia, poética que Owens (1994) nomeou como “impulso alegórico da pós-modernidade”.

Como vimos, na apropriação alegórica através do confisco de imagens preexistentes, uma imagem seria lida através da outra, a partir de um olhar e uma leitura da cultura que evidenciariam suas invisibilidades, indizibilidades, suas verdades transitórias.

Na obra *Analogue* (1998-2009), por exemplo, composta de 25 capítulos e 412 fotografias que a artista captura ao longo de onze anos – iniciando pela sua própria

vizinhança em Nova York e depois avançando para a África, América Central, Oriente Médio e Leste Europeu – e que guardaria em si uma ambiguidade: ao mesmo tempo que sustentaria as bases estéticas da fotografia, convidaria a uma abordagem conceitual, não diferenciando seus trabalhos fotográficos de suas instalações (CRIMP, 2018, p. 205).



Fig. 30 - Zoe Leonard, *Analogue*, (1998-2009). Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1477>.

Em 2008, na exposição *Derrotero*, financiada pela Fundação Dia para a Sociedade Hispânica da América, Leonard contextualiza suas fotografias de *Analogue* com a apropriação de uma seleção de mapas e atlas da vasta biblioteca da Sociedade Hispânica.

Nas galerias adjacentes ao prédio principal, a artista apresenta mapas raros e cartas náuticas datadas do século XV, em diálogo com suas imagens que representam uma espécie de resposta da artista aos paradigmas comerciais na globalização (CRIMP, 1998, p. 205).

Com uma câmera Rolleiflex de 1940, uma herança do processo mecânico da fotografia, Leonard constroi uma genealogia dos efeitos da globalização no mundo, a partir das imagens de fachadas de lojas fechadas, salões de beleza, quiosques de rua da Kodak e Coca-Cola.

Crimp propõe, contudo, uma análise de *Analogue* para além da tensão entre a narrativa linear, cronologicamente disposta na sala em sentido horário e a antinarrativa, que documenta as transições e o embaçamento da vida urbana do

século XX (CRIMP, 2018, p. 205-206). Nos diz Crimp:

Como podemos designar as categorias que organizam essas imagens? Muitos críticos listam: fachadas de lojas fechadas, salões de beleza, fachadas de lojas abertas, entre outras. Mas eu me pergunto. O tema do primeiro capítulo é o fato de que as lojas estão fechadas, ou *como* as lojas estão fechadas – com a mesma porta de correr de metal tão comuns nos subúrbios de Nova York? Certamente a última, mas depois notamos que em alguns casos as lojas são fechadas não com um sólido portão de garagem, mas com portas retráteis, no estilo portões-tesoura (CRIMP, 2018, p. 206).

O que Crimp reflete a partir desta análise é que a artista, a partir da apropriação de imagens parecidas de lugares diversos, evidencia o que há de análogo quando descobrimos algo anômalo, revelando uma segunda história que é evidenciada ostensivamente a partir da apropriação e da repetição de imagens (CRIMP, 2018, p. 207).

Outra obra que reflete sobre as estratégias de apropriação de Leonard e que resulta na crítica da artista ao uso da imagem e mostra seu engajamento às questões feministas e da autoria é sua instalação para a Documenta 9 de Kassel, em 1992.

Na ocasião, a artista ocupou a Galeria Neue em Kassel, transformando o espaço público da galeria para apresentar partes íntimas. Durante os cem dias da exposição, Leonard retirou todas as obras que não tinham mulheres como figura central. Nos vazios entre uma imagem e outra, a artista inseriu fotografias diretas e frontais de vulvas, com o negativo anexado à imagem, uma espécie de atestado da sua procedência.

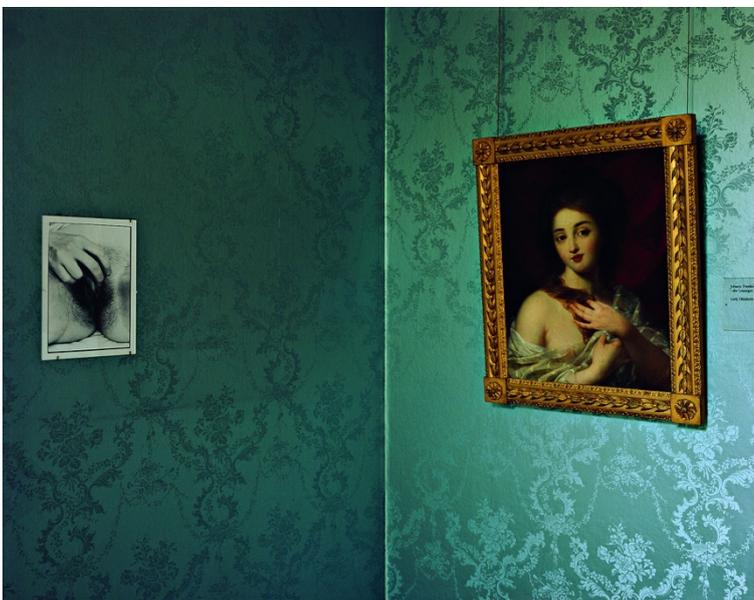


Fig. 31 – Zoe Leonard, *Sem título*, instalação da IX Documenta de Kassel, 1992. Fonte: <https://whitney.org/Events/LeonardConversationWithLebovici>.

A ideia de expor os retratos das vulvas, não teria ocorrido com tanta antecedência à data da exibição, o que teria feito Leonard abandonar o plano original e fotografar seis amigas próximas e amantes. Das cem imagens, a artista imprimiria noventa delas para a exposição (LEONARD, 2018, p. 97).

Na época, as salas da Galeria Neue continham pinturas do século XVIII e XIX, trabalhos “comuns” de pintura daquele período, o que teria facilitado à artista na análise de suas imagens e no convite ao olhar atento do observador. O olhar que para Leonard tem o peso de um mapeamento:

Tinha algo naquelas salas para mim... não havia uma grande quantidade de boas pinturas...havia muitas mulheres nuas e muitas mulheres nuas com homens vestidos. Havia muitas ‘Diana, A Caçadora’ e muitos retratos burgueses de mulheres. Alguns retratos de homens e poucas paisagens e cenas de guerra, as quais eu retirei. O que restou foram sete salas de mulheres (LEONARD, 2018, p.96, tradução nossa).

A curadora de arte Elisabeth Lebovici fala dessa intervenção de Leonard como um movimento emancipatório, criando vazios e “realçando a questão da representação da mulher nos museus” (LEBOVICI in LEONARD, 2018, p.96).

Essa desarrumação revelaria o poder das convenções na montagem e disposição das obras no espaço expositivo, manobra de questionamento dos códigos institucionais que poderia ser comparada àquela realizada por Michael Asher, no Instituto de Arte de Chicago, que citamos no primeiro capítulo¹⁵.

A instalação dos retratos das vulvas entre os quadros remanescentes operou o que Leonard sugeriu como a abertura de várias relações possíveis com a genitálias femininas expostas, uma relação de desejo, interesse, de espelhamento entre as mulheres das pinturas e as vaginas das fotografias, entre os espectadores, as fotografias e as pinturas (LEONARD, 2018, p. 98).

As estratégias utilizadas na retirada e substituição das imagens do acervo para reativá-las a partir de uma radical disposição, demonstra não só como as instituições idealizam, fetichizam e submetem as imagens das mulheres, como também as trata de forma genérica. Apesar da repetição das imagens – talvez precisamente por meio desta – a artista consegue alcançar a singularidade de cada uma. É o que diz a artista:

Esta singularidade reside na tradição feminista da pintura ou na performance do ser sexual como forma de reivindicar a própria sexualidade. [...] Mas aqui, a reivindicação é tanto singular quanto coletiva: é uma ação material que

¹⁵ Cf. p. 46.

expõe a relação entre a teoria – teorias da sexualidade, teorias da cultura – e o corpo, mas sem abstrai-lo enquanto um emblema genérico (LEONARD, 2018, p. 97).

Lebovic assinala que a frontalidade das imagens leva à “teatralização da raiva, uma expressão de raiva e urgência – raiva em face da misoginia, raiva contra homofobia, e raiva contra as instituições que estimulavam a crise da AIDS” (LEBOVIC in LEONARD, 2018, p. 98).

Sobre a força política dessa instalação, vale citar as considerações do diretor artístico da Documenta 9, Jan Hoet, que pode ser atualizada para o momento presente:

Num momento em que a raça humana é confrontada mais do que nunca com perigos como a AIDS e guerras multinacionais, catástrofes nucleares e desastres climáticos globais, num tempo em que as ameaças crescem de maneira abstrata e os medos cada vez mais difusos, eu vejo a reflexão sobre a condição física da vida como uma resposta apropriada (HOET in LEONARD, 2018, p. 98, tradução nossa).

No ano seguinte, em 1993, em parceria com a cineasta Cheryl Dunye, Leonard atua em outra estratégia do discurso de gênero, ao criar um convincente acervo fotográfico de uma personagem completamente ficcional.

The Fae Richards Photo Archive (1993-1996) narra o que seria a trajetória de uma atriz e cantora lésbica afroamericana, que teria atingido a fama nos anos 1930. O acervo é composto por 82 fotos em preto e branco e coloridas, utilizadas posteriormente por Dunye para filmar o documentário *The Watermelon Woman* (1996).

As imagens contam a trajetória da atriz Fae Richards, que trabalharia inicialmente em papéis secundários em Hollywood, até abandonar sua carreira e seu primeiro romance, para retornar à Filadélfia, sua cidade natal. Como cantora, atuaria em shows em casas noturnas e se filiaria à Liberty Pictures, onde realizaria seu primeiro papel principal em um filme. Fae conheceria então June Walker, o amor da sua vida, até 1974, quando morreria aos 66 anos de idade.



Fig. 32 – Zoe Leonard e Cheryl Dunye, *The Fae Richard Photo Archive* (1993-1996). Fonte: www.moca.org.

Neste breve resumo da história inventada por Leonard e Dunye, a artista vale-se dos registros das câmeras para testemunhar e produzir narrativas, propondo ao espectador testemunhar a vida imaginada, com seu próprio arcabouço interpretativo.

As fotos foram tiradas em Nova York e na Filadélfia, recriando a atmosfera dos anos 1930. Junto às imagens fotográficas que expõem os eventos da vida de Fae Richards, Leonard e Dunye incluem legendas das listas de fotografias escritas em máquina de datilografar, bem como do elenco apresentado por ordem de aparição nas imagens.

Na década de 1990, a artista se mantém ativa em trabalhos que debatem questões da negritude, da branquitude e da alteridade, a partir de suas próprias experiências e das suas relações de participação e corresponsabilidade com o espectador, com força política renovada.



Fig. 33 - Zoe Leonard e Cheryl Dunye, *The Fae Richards Photo Archive*, Whitney Museum of American Art, New York, (1993-96). Fonte: www.moca.org.

As imagens produzidas ao longo de três anos e que trazem cenas do que seria o cotidiano da atriz, dos bastidores das filmagens, de sua vida privada e pública, acrescentam à memória coletiva registros da própria ausência de registros: uma mulher negra como protagonista da própria vida.

A apropriação é um aparato fundamental para Leonard. Isso pode ser bem observado na obra *You see I am here after all* (2008), uma instalação de incontáveis cartões postais das Cataratas Niagara, recolhidos de diversos anos, com as variações na paisagem e nas anotações escritas à mão pelos visitantes, variações essas percebidas a partir da repetição e do modo como são expostas em conjunto.

Na apropriação e repetição dos postais, *You see I am here after all* avança para além do que poderia ser visto de um ponto de vista singular. Trata de visões

múltiplas e divergentes da paisagem acumulada, a partir de uma observação constante e repetitiva.



Fig. 34 - Zoe Leonard, *You see I am here after all* (detalhe), 2008. Fonte: <https://diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/zoe-leonard-you-see-i-am-here-after-all-2008-exhibition>.

A artista articula o olhar como uma espécie de mapeamento, um questionamento de ordem subjetiva, que investiga o ato de observar para além do que é mostrado, como se houvesse – e de fato, há – mais que as aparentes visibilidades.

Uma lógica que a artista se vale em outros trabalhos, como *1961* (2002–), cuja imagem apresentamos acima, onde a artista adiciona uma mala azul para cada ano de sua vida, e também na obra *Tipping Point* (2016), em que a artista empilha precariamente no chão cinquenta e três cópias do livro de James Baldwin¹⁶, *The Fire Next Time* (1963).

¹⁶ Importante escritor norte-americano, militante contra o racismo nos EUA, Baldwin (1924-1987) abordava questões raciais e sexuais em seus romances, ensaios, poesias e peças teatrais. Recentemente, o documentário *Eu não sou seu negro* (2016), de Raoul Peck, retoma sua obra, ativismo e trajetória política.



Fig. 35 – Zoe Leonard, *The Tipping Point*, 2016. Fonte: <https://whitney.org/Events/ReadingHistoryZoeLeonard>.

O livro foi originalmente escrito como cartas – uma delas de Baldwin para o seu sobrinho – que se tornaram um manifesto contemporâneo da negritude.

Em 2016, Leonard concebe esta obra em um momento de mobilização social nos EUA, devido à brutalidade da polícia americana contra a população negra¹⁷ (LEONARD, 2018, p. 49).

Aqui a repetição e serialidade dos livros fragilmente empilhados traduz a pergunta: quantas vezes a mesma coisa precisa ser dita, para que as transformações de fato tomem lugar na sociedade contemporânea?

Não se trataria de restaurar alguma originalidade à imagem, mas adicionar de maneira suplementar outro sentido a ela. De acordo com o que a própria artista diz sobre sua prática fotográfica:

Parte do motivo pelo qual eu gosto de fotografia é que se trata de uma forma de observação. Apenas ao caminhar na rua eu me encanto com tanto de tudo que já existe. Há tanta beleza; há tanta crueldade. Parte da maravilha da fotografia é que, sim, você está fazendo um novo objeto, mas este objeto que você está fazendo é de algo que já está lá (LEONARD, 2018, p. 51, tradução nossa).

¹⁷ Contexto que vemos ainda hoje com as diversas manifestações ocorridas após o assassinato por asfixia de George Floyd pela polícia do estado de Minnesota, nos EUA.

Mesmo assumindo esse caráter não original, Leonard não abre mão da primeira pessoa na narrativa de suas fotografias, da moldura localizada a partir de um lugar de fala, mantendo a câmera fotográfica como uma extensão de sua experiência, de seu ponto de vista, do seu corpo, da sua presença, do seu olhar.

Numa entrevista concedida à Anna Blume, citada no catálogo de sua exposição *Survey* (2018), Leonard reflete:

Geralmente as pessoas parecem estar sob a ilusão que...a fotografia é o momento real. Eu acho isso ridículo. Para mim isso não é a realidade; é uma perspectiva subjetiva. É uma imagem. Eu saio e vejo coisas do meu modo e tiro minha fotografia entre milhões de fotografias que podem ser tiradas. Eu tiro uma. O motivo pelo qual eu deixo a poeira e os buracos e os erros nas impressões finais é que eu quero convidar as pessoas a entenderem que a fotografia é um trabalho no papel e eu o fiz. Esta é a minha verdade. E a minha verdade não é mais verdadeira do que a de qualquer um (LEONARD, 2018, p. 51, tradução nossa).

Um salto de uma imagem à outra, de uma paisagem à outra, em busca de uma existência entre a epidemia e a cura, entre o que se vê singularmente e o que todos veem, na paisagem vista do alto ou de baixo. Fae Richards algum dia cantou alguma nota? Existe algo parecido com o único, o primeiro ou o último? A dúvida na obra da artista materializa a presença na ausência do substituto original, a desconfiança da verdadeira história, a ausência da localidade precisa.

Fred Moten, poeta e intelectual negro, professor de estudos da performance e da negritude na Universidade de Nova York, em um profundo texto sobre a poética de Leonard – *Photopos, film, book, archive, music, sculpture* – chama a artista de “filósofa das sequências fora de sincronia” (MOTEN in LEONARD, 2018, p. 145). E continua sobre a cartografia sem coordenadas que Leonard nos oferece em suas obras:

Somos tomados pelo que está fora deste mundo. Fora deste mundo no qual não podemos viver. Zoe Leonard não representa a incapacidade de habitarmos. Sua obra vive e se move como presenças de deslocamentos que compartilhamos. Ela coloca a imagem na forma de uma pergunta (LEONARD, 2018, p. 147, tradução nossa).

Como se a apropriação, a continuidade e a repetição do sentido fossem imprescindíveis para que algo escapasse deles. Escape esse que nos convida a pisar fora para dançar uma outra música e recriar cenários, que nos levem a outros lugares que não os mesmos que nos encontramos agora.

IV.3. Articulações entre apropriação, autoria e as práticas de Piper e Leonard

Após o contato com as práticas das artistas, como se aproximar de um ponto de toque, uma intersecção, uma articulação entre os debates em torno da apropriação e da autoria e a produção Adrian Piper e Zoe Leonard?

As artistas valeram-se, cada uma a seu modo, de estratégias de apropriação para desierarquizar os códigos sociais instituídos nos discursos dados a partir das superfícies das narrativas, para um acesso mais profundo das invisibilidades.

Piper a partir de suas críticas contundentes ao racismo e ao patriarcado, apropria-se de imagens, do próprio corpo, de um personagem masculino, para compartilhar experiências de modo a ampliar as percepções das questões propostas.

A partir da apropriação, o esvaziamento para o atravessamento pelo corpo numa operação que se daria entre o artista e o observador, haveria a possibilidade de troca a partir de um lugar equânime, para além de uma autoria enquanto uma imposição de sentido.

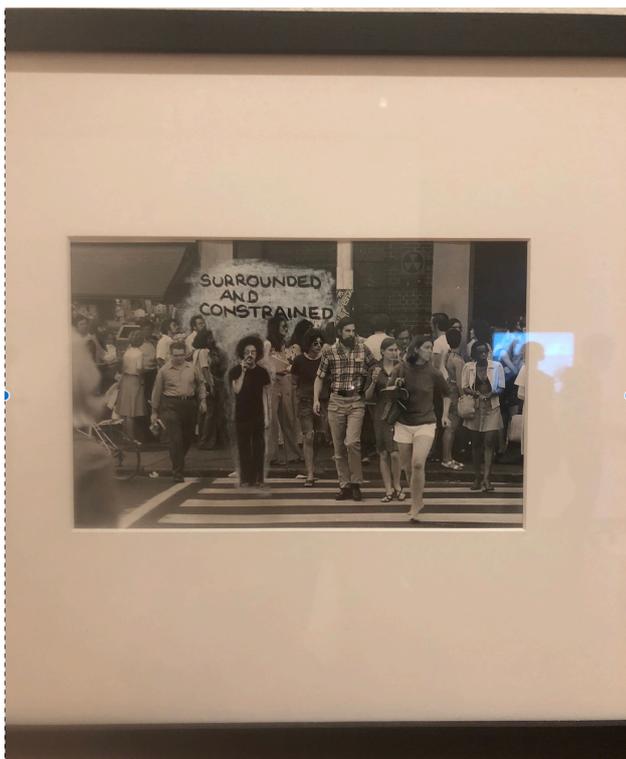


Fig. 36 – Adrian Piper, *The Mythic Being*, na exposição *A Synthesis of Intuitions*, MOMA, 2018. Fonte: acervo próprio.

Adrian, te encontrei por acaso. Era primavera em Nova York, 2018, uma viagem súbita, que fui convocada por um golpe de sorte. Não há mais o que dizer, a não ser de seguir o movimento que move todas as coisas. Se não atrapalharmos esse fluxo já está de bom tamanho. Ainda bem que não atrapalhei. E lá estava eu no dia da missa de sétimo dia do meu avô – parecia-me uma heresia, tanto é que me sinto mal durante o primeiro vôo, e o segundo, que rumaria para o exterior só decolaria no dia seguinte, por conta do mau tempo.

Embarquei para não saber que iria te encontrar. Já havia firmado um contrato contigo na primeira vez que me dei com sua obra. Naquele verão de 2015 eu assino de próprio punho a declaração que permanece à vista: “I, the undersigned, hereby certify that I will always mean what I say.”

Quando entrei no MOMA, era minha primeira vez ali. Vi tanto do mesmo que já tinha visto em outros museus do mundo. Quando cheguei no andar da exposição A Synthesis of Intuitions fui dragada pelas cabines com as perguntas, antes mesmo de entrar. A luz branca, as imagens antigas de negros numa América segregadora, me fizeram sentir o que nunca havia sentido: eu, branca, de descendência europeia, intimidada naquela luz branca de hospital, respondendo a perguntas que me incomodavam. E isso era a parte de fora da sua exposição.

Depois de recobrar o fôlego, me dou conta da sua trajetória. Como se você tivesse me adiantado um relance das suas descobertas, me fisgado pela boca, para que eu não desistisse da minha própria intuição.

As primeiras paredes mostravam suas viagens de LSD. Bonecas que saiam da tela, essa vontade de extravasar os limites que todos temos e que constitui nossa parcela de humanidade.

A sequência dos trabalhos que você me apresenta são cartografias e cálculos matemáticos, como se você quisesse se localizar nos mapas depois de se tornar rarefeita. Não satisfeita, me abstenho aqui de qualquer ordem cronológica dos seus trabalhos, você me faz ter com Kant. E picha, risca, rabisca, buscando alguma razão lógica para manter as invertidas sobre a cabeça ao longo do dia e se vestir de um personagem masculino, só para sentir nessa sua pele de fêmea o que é ser um homem sem ser.

Entro em caixas fechadas que me avisam com sua própria voz: this is not a performance. Você numa grande tela ensinando Funk Lessons, tentando acessar a transcendência para além da cor. Não é para os outros, é para dentro, você quer

dizer. E conduz um ritual de soltura, um sacudimento, para uma espécie de verticalização a partir da carne.

Você me convoca. Nas perguntas que nunca me foram feitas, nas cabines que me invertem de posição, nas passagens vazias cantarolando sons ininteligíveis. Nos espelhos que me dizem com uma certa gentileza que everything will be taken away. O que sobra quando tudo lhe é tirado?

Em O Discurso dos Outros, Craig Owens sinaliza no sentido que o uso de múltiplos sistemas representacionais é uma posição feminista, que atesta que apenas uma narrativa não dá conta da complexidade de aspectos da experiência humana (OWENS, 1992, p. 174).

Existiria, a partir da visão moderna, uma certa melancolia da perda da narrativa, como se houvésssemos perdido – e talvez tenhamos de fato – a capacidade de nos localizar historicamente. Se essa falta de bússola for a perda da referência em um único ponto de partida para a construção e o entendimento das teorias e práticas artísticas, é provável que sim.

A desconstrução da visão absoluta, enquanto uma obsessão positivista de estabelecer um marco único de origem, seria aquela que busca compreender os processos a partir do interior de suas estruturas e pluralidades e que mira não só para as narrativas, como também para o que elas representam.

Nesse sentido, os trabalhos tanto de Piper quanto de Leonard operariam em uma espécie de confronto com a maestria, com a autoria enquanto forma de hierarquia – o que não necessariamente culminaria na sua recusa – transitando para um lugar plural e receptivo de encontro entre a obra e o espectador, no que Jacques Rancière denominaria como a emancipação do espectador.

Citamos Rancière: “A emancipação como reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo, relação perdida num processo de separação” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Nas proposições performáticas de Adrian Piper, o que a artista visionaria seria a possibilidade de se estabelecer um campo em comum, entre quem faz e quem vê. Uma relação que a artista denomina como menos alienada e mais receptiva para falar das próprias sensações, a partir de uma participação direta (PIPER in BISHOP, 2006, p. 134).

Esse elemento da experiência direta é desconhecido, imprevisível e fruto da

multiplicidade de um encontro que destituiria da pauta as relações hierarquizadas, para que algo, que está para além de quem faz e quem vê, se revele.

Grada Kilomba endereça as questões da negritude, na palestra performance *Descolonizando o Conhecimento* (2010), a partir da desconstrução dessas relações hierarquizadas de pertencimento de certos corpos a determinados lugares – como se a negritude estivesse sempre fora de lugar – e a descolonização do conhecimento, através de outras negociações entre o falar e o ouvir.

A partir de uma série de perguntas como “Quando eu falo?”, “O que é que você escuta?” “E o que você não quer escutar?”, Kilomba propõe uma emancipação dos que foram condenados à máscara do silenciamento – aquela material, na época da escravidão e a metafórica da contemporaneidade – máscaras essas que compactuam com a mudez, com o medo, representado pelo pensamento colonial da branquitude, sobretudo na produção de conhecimento (KILOMBA, 2010).

Cabe aqui a fala de bell hooks quando argumenta sobre o olhar opositor de pessoas negras, enquanto aqueles que revelam uma rebeldia, uma coragem, uma ânsia e insistência em olhar, na medida em que o esperado – ainda que inconscientemente – seria desviar obedecendo a uma lógica de subserviência (hooks, 2019, p. 216).

É o que hooks (2019, p. 217) chama de espaços de agenciamento, onde podemos interrogar o olhar do Outro, mas também olhar para trás, para nós mesmos, e nomear o que vemos.

Como diz Djamila Ribeiro, em sua pesquisa sobre lugar de fala, pensar esses lugares onde a voz é ecoada e ouvida seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir outras possibilidades de existências, outros referenciais e geografias para além das impostas pelo discurso dominante (RIBEIRO, 2019, p. 89).

A experiência do corpo visceral é fundante. A poética do corpo é política. Não haveria ruptura entre os dois, mas disponibilidade para transitar, para desorganizar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos. André Lepecki, nos seus estudos da dança enquanto instrumento político aponta:

É porque o chão, mesmo estando aí, nunca nos é dado – ele tem que ser ocupado mesmo. Há que se pensar essa ação de ocupação, de ação no chão, e depois ter coragem de agir (LEPECKI, 2012, p. 58).



Fig. 37 – Adrian Piper, *Vote/Emote*, na exposição *A Synthesis of Intuitions*, MOMA, 2018. Fonte: acervo próprio.

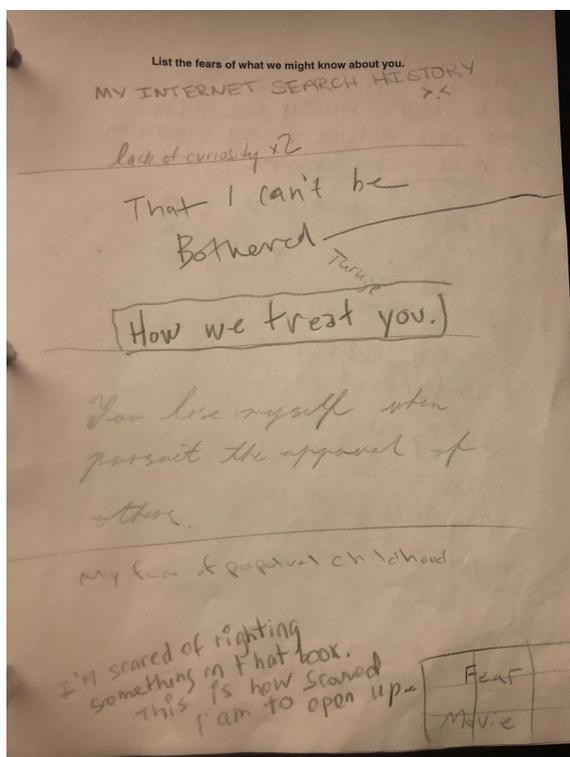


Fig. 38 – Adrian Piper, Anotações no caderno da obra *Vote/Emote*, em *A Synthesis of Intuitions*, MOMA, 2018. Fonte: acervo próprio.

O que Piper evidencia em suas obras é que a agenda colonial está colocada, a mesma agenda que domestica os corpos, que normatiza a violência, que não enxerga suas opressões. Um projeto de adoecimento dos corpos, de adulteração e separação do ser. É o que a artista relata das suas experiências na condução dos trabalhos:

Para mim significa que as experiências de compartilhamento, de comunidade

e auto-transcendência se tornam muito mais intensas e significantes, de certo modo, que as categorias pós-modernas e categorizações da arte que muitos de nós trazemos para a experiência estética. Isso é importante para mim porque eu não acredito que essas categorias devam ser únicos árbitros da avaliação estética (PIPER in BISHOP, 2006, p. 134, tradução nossa).



Fig. 39 – Adrian Piper, *Pretend not to know what you know*, em *A Synthesis of Intuitions*, MOMA, 2018. Fonte: acervo próprio.

No encontro com a arte, a possibilidade do encontro com os apagamentos dos discursos. A partir do compartilhamento de experiências, de imagens apropriadas, de perguntas diretas, Piper propõe a circularidade das narrativas para que eu, como espectadora, responda – antes para mim mesma – às perguntas que nunca me foram feitas.

Nesse lugar de compartilhamento ou agenciamento de experiências é possível criar um campo de geometria circular, da ordem do comum, onde simultaneamente aprendemos e ensinamos, vemos e somos vistos, perguntamos e respondemos.

As práticas de apropriação que vimos em Piper e Leonard serviriam como palco para a percepção das invisibilidades entre quem faz e quem vê – o encontro proposto por Duchamp em sua prática artística no início do século XX e traduzido em seu *Ato Criador* (2004) – e que culminaria em uma ideia de autoria que não se resume ao discurso de uma singularidade separada que se encerraria em si, mas que propõe

o encontro em um espaço comum e ampliado, que persiste ainda que sob o rastro da ausência e da invisibilidade.

É justo nesse sentido que Agamben aponta como um possível lugar da obra, não o autor ou o observador enquanto localizações fixas, mas no trânsito do vazio inexpresso, onde ambos se encontram e se afastam mutuamente (AGAMBEN, 2007, p.62).

No que tange às propostas de emancipação das relações – que envolvem quem faz e quem vê, quem ensina e quem aprende, quem fala e quem escuta – bell hooks diz que o olhar crítico seria mais amplo do que o ato de recusa da dominação calcificada pelo processo colonial. Um olhar crítico que não somente resiste, mas também revisa, interroga, inventa (hooks, 2019).

Dito isto, permito-me nesse ponto da pesquisa, ampliar a tessitura do subcapítulo final com algumas falas em primeira pessoa, fazendo a minha voz se entrelaçar com a das artistas.

Isso porque, ao longo desse estudo percebo algo que se antecipa a mim, quando visito as exposições das artistas em junho de 2018. Algo que eu mesma desconhecia e que me convoca para dentro das obras, a ponto de eu perder a relação com o espaço e o tempo.

Talvez a conexão que tenha se estabelecido seja justamente nesse campo aberto e espaçoso das invisibilidades, que me fizeram enviesadamente sentir o cheiro da autoria no reflexo emanado pelas obras das artistas, a partir de suas táticas de apropriação, para revelar aquilo que estaria invisível em mim. A autoria a partir das interferências mútuas entre quem faz e quem vê.

Algo parecido com a citação inicial que Grada Kilomba faz de bell hooks, na palestra performance Descolonizando o conhecimento:

Cheguei à teoria porque estava sofrendo, a dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar a viver. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, querendo entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, cheguei à teoria porque queria fazer a dor ir embora. Eu vi, na teoria, um local para a cura (hooks apud KILOMBA, p.59).

Dear Zoe,

Você também foi obra do acaso. Eu iria visitar o Whitney Museum de qualquer jeito e cheguei justo no último dia da sua exposição Survey. Achei que foi uma providência. Essas coisas que a gente inventa para dar sentido à vida. E foi aquela fila de malas que me capturou, aquelas que você guardou uma a uma, e que representam cada ano de sua vida. E as enfileirou tão gentilmente, na primeira sala da exposição, que a mim só caberia entrar.

Eu também não consigo dizer sobre o que é isso que captura, que puxa os sentidos por outras arestas ao se ver um trabalho de arte. É certo que não é algo que pode ser entendido racionalmente de imediato.

Demanda um tempo...esse mesmo tempo que você tomou ao colecionar postais de Niagara Falls, ou para dar voz à história que nunca existiu de Fae Richards. Demanda um tempo percorrer diversos países fotografando fachadas de lojas, sapatos pretos e colchões. Materializando nas imagens o que poderia ser de todo e de nenhum lugar ao mesmo tempo. Que poderia ser de ninguém e de alguém. O comum.

Você evidenciar com tanta força aquilo que é das mulheres, o que foi usado em nós e contra nós sem que nos fosse dada a dignidade da escolha, de aparelhos ginecológicos a lugares de protagonistas.

Não planejava estudar você. Mas sua obra se impôs para além do que eu pretendia pesquisar, nas imagens que mostram o interior do corpo de uma mulher exposto, nas frutas estranhas gentilmente costuradas na tentativa de conferir algum sentido àquilo que é da ordem do mistério. A morte, a vida.

A maneira como você meticulosamente empilha livros que, prestes a cair, precisam urgentemente ser abertos e lidos, avança para a ordem da desobediência do que eu preciso me aprofundar. É preciso honrar a desobediência à razão.

Abrindo os poros para ver além dos olhos. Ver com a pele. Sentir cheiros na escuta. Lamber as sensações indizíveis do encontro. O espaço vazio da intersecção que não tem nome. Fazendo laços com o estranho comum.

No excerto “O Visível e o Invisível”, do artigo O Discurso dos Outros, Craig Owens diz que em nossa cultura o olhar objetifica e a sua predominância sobre o cheiro, o gosto, o tato e a escuta trouxeram um empobrecimento e um distanciamento das relações corporais (OWENS, 1992, p. 179).

A insistência nas vozes femininas seria como manifestação da ampliação dos sentidos e da pluralidade dos tempos, em contraponto à representação do que seria o desejo do homem – o de aprisionar a imagem de mulheres numa posição estável.

E aponta que as distinções, entre masculino e feminino, mas também entre original e cópia, autenticidade e inautenticidade derivam de uma cultura da indiferença, e que o feminino tem um grande papel para estas distinções que promovem a quebra das hierarquias:

Nas artes visuais testemunhamos a dissolução gradual da fundamental distinção – original/cópia, autenticidade/inautenticidade, função/ornamento. Cada termo parece conter seu contrário, e esta indeterminação traz uma impossibilidade de escolha ou, ao invés, a absoluta equivalência da imutabilidade das escolhas (OWENS, 1992, p. 184).



Fig. 40 – Zoe Leonard, *You see I am here after all*, na exposição *Survey* (2018). Fonte: acervo próprio.

Tais relações de binariedade entre universal e específico, objetivo e subjetivo, racional e emocional, neutro e pessoal são frutos de uma hierarquia colonizadora, como aponta Grada Kilomba, “uma hierarquia violenta que determina *quem pode falar*” (KILOMBA, 2010).

Zoe Leonard nos apresenta, através das repetições, as diferenças que nos escapam à simplória dualidade. Aquilo que parece ser igual, mas revela algo a mais que não estava dado a ver, e que são fundamentais para que possamos fazer nossas

escolhas a partir de lugares que não seriam tão neutros como a agenda de uniformização discursiva propõe.

O reconhecimento das diferenças, em recusa à sua pasteurização a partir de uma visão universal, é a tarefa que a crítica feminista lideraria a partir da década de 1980 – e que Leonard insiste. Uma das esferas que acumulam esse material alvo desta crítica é a própria noção de autoria.

O fato de Leonard se valer de imagens preexistentes para evidenciar invisibilidades, em absoluto traduziria uma ausência de autoria. A verdade é que a maioria das artistas da crítica feminista da representação – e Zoe atualiza esse discurso – não estão interessadas no que a representação diz sobre a mulher, mas interessa a investigação do que a representação faz com as mulheres (OWENS, 1992, p. 180).

Nas práticas de apropriação de artistas mulheres, sobretudo da crítica feminista da representação, o que estaria em questão seria a recusa da autoria concebida enquanto relação de paternidade com a obra. Ou uma recusa de vestir a máscara para performar o desejo do outro, seja ele do homem, do branco, do dominante. É como Grada Kilomba reflete sobre essas questões:

Que alienação ser forçado a identificar-se e a performatizar a si mesmo/a a partir do roteiro feito pelo sujeito *branco*. Que decepção sermos forçados/as a olhar para nós mesmos/as como se estivéssemos no lugar deles/as. E que dor encontrar-se preso/a nesta ordem colonial (KILOMBA, 2010).



Fig. 41 – Zoe Leonard e Cheryl Dunye, *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996), em *Survey* (2018). Fonte: acervo próprio.

A partir de uma perspectiva sobre sua produção artística – as fotografias de Zoe Leonard falam da primeira pessoa, mas não enquanto uma singularidade autoral isolada, que se apropria para dominar. Pelo contrário, sua obra se vale da apropriação de imagens para expandir o diálogo crítico, para desierarquizar as relações de quem faz, quem expõe e quem vê, em busca desse algo a mais que não está dado a ver.

É o que Rosalyn Deutsche pontua sobre a atuação da crítica feminista da representação, que avança para além da abordagem positiva-negativa, de neutralidade visual – assentadas numa suposta estabilidade dos significados e apreendidas por espectadores preconstituídos. As obras avançariam em direção ao espectador liberando-o de seu modo habitual de recepção, propondo que o sentido venha à tona no espaço de interação entre o espectador e a imagem, “mas não entre espectadores ou imagens preexistentes” (DEUTSCHE, 1996, p.296).

Em acumulações, como nas malas que representam cada ano de sua vida e que fazem com que tanto o espaço expositivo, as instituições e os espectadores tenham que lidar com uma pessoa viva; nas repetições de livros empilhados, fotografias e postais que culminam na revelação das diferenças; na história inventada que devolve o reconhecimento àqueles vencidos pela história.

Em todas essas estratégias Leonard interroga as agendas totalizantes e que exige um reposicionamento político e uma mobilização das próprias estruturas do espectador.



Fig. 42 – Zoe Leonard. *Analogue* (1998-2009). Fonte: acervo próprio.

Como diz Djamila Ribeiro, não há aqui uma epistemologia da verdade, mas um chamado à reflexão, que posiciona o sujeito de modo a romper os silêncios e reivindicar o direito que lhe cabe de falar e ser ouvido (RIBEIRO, 2019, p. 89).

Neste ato é a relação circular que agencia os rompimentos das hierarquias do fazer e do ver, que validam as subjetividades invisibilizadas, e não apenas oferecem representações diversas, mas novas possibilidades de imaginar as formulações das identidades.

As questões aventadas pelas artistas não são individuais, mas estruturais. Partem de um ponto singular, mas não se resumem às suas experiências individualizadas como se separadas do contexto.

Djamila Ribeiro endereça essas questões do lugar de fala, enquanto um lugar social, de múltiplas condições que segregam e separam os indivíduos em hierarquias, o que redundando num lugar de fala silenciado subalternizado, menos importante (RIBEIRO, 2019, p.63).

Nas estratégias de Piper e Leonard ao apropriar-se do mundo a partir de um estado de relações com o outro, mediados pelo corpo, pela paisagem, pela imagem, pela (contra) história, possibilitam a desmobilização das hierarquias para criar um campo comum de trânsito.

Nesta integração dos segregados e privilegiados à ordem do comum, lugares de fala são ativados, como aponta Djamila Ribeiro, lugares esses que não se resumem às palavras, mas ao poder de existir (RIBEIRO, 2019, 64).

O poder da existência digna talvez seja a maior forma de autoria que possamos manifestar em vida. Um lugar onde pessoas negras não precisem falar somente do racismo, ou os brancos do lugar de privilégios, ou as mulheres do sexismo.

A autoria na apropriação, porque se algo não é visto ele precisa ser revisado, repetido, refeito, até que se perceba o que está para além de uma visão única e limitada.

Uma autoria que possa exercer a sua expansão no trânsito discursivo e de funções que operam para dar a ver invisibilidades, dar a ouvir os silêncios, dar a falar a mudez. Como disse bell hooks, “não vou só olhar. Quero que meu olhar mude a realidade” (hooks, 2019, p.216).

Permitimo-nos adicionar os outros sentidos à essa colocação, para que nossa escuta, nossas falas e o movimento dos nossos corpos venham à tona para transformar a realidade.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Termino esta dissertação de mestrado em um momento peculiar e conturbado de nossa história recente em que nos encontramos em isolamento social devido à pandemia do Covid-19, desde março de 2020.

Não bastassem as fatais consequências do vírus e as contingências sociais, culturais e econômicas em nível global, neste momento, vem à tona no mundo o debate sobre a violência contra pessoas negras, evidenciada em tragédias que ganharam repercussão na mídia, como o assassinato covarde do menino João Pedro, de 14 anos, no complexo do Salgueiro, Rio de Janeiro, a morte do menino Miguel, de apenas 5 anos, que sob os cuidados da empregadora de sua mãe caiu de um prédio de luxo no Recife, e a morte por asfixia do norte americano George Floyd, por policiais nos EUA.

Sabemos que episódios trágicos como esses acontecem diuturnamente e não são noticiados com grande repercussão, assim como o aumento da violência doméstica contra as mulheres durante a pandemia¹⁸, o alto índice de feminicídio, sobretudo na sociedade brasileira, a violência contra a comunidade LGBTQIA+, o genocídio dos povos indígenas no Brasil e tantas outras atrocidades não vistas.

Essas invisibilidades evidenciam as questões identitárias subalternizadas de homossexuais, de mulheres, de pessoas negras, de indígenas, de transgêneros, de travestis, que ainda enfrentamos no século XXI e que implicam na ausência de reconhecimento a direitos básicos de uma existência.

As narrativas que as artistas Adrian Piper e Zoe Leonard reacendem a partir da apropriação de objetos, de imagens e do corpo (no caso de Piper, do seu próprio corpo), trazem à tona as vozes abafadas no substrato das identidades dominantes.

As estratégias lançadas pelas artistas refletiriam e atualizariam as lógicas da apropriação para uma contundente crítica do funcionamento político das representações das identidades na contemporaneidade, para que nessa apresentação a autoria do singular se manifestasse em nome do que é da ordem do comum.

¹⁸ <https://www12.senado.leg.br/noticias/audios/2020/05/observatorio-aponta-aumento-da-violencia-contra-mulheres-na-pandemia>.

É no compartilhamento dos limites dessas singularidades que Djamila Ribeiro apontaria a possibilidade de um lugar de fala, a partir do senso de identidade que nos conectaria numa ordem coletiva (RIBEIRO, 2019, p.85).

A relação de autoria estabelecida entre as práticas de apropriação nas obras das artistas se pautaria em interpelações expostas pelas suas singularidades discursivas, que evidenciariam o que ainda necessita de encontro com o outro: o corpo que dança para se libertar, a mulher negra que pode protagonizar, a imagem apropriada e repetida porque precisa ser desierarquizada.

Algumas correlações das obras das artistas saltam aos olhos com os eventos recentes. O brutal assassinato de George Floyd em 2020, ocorreu na cidade de Minneapolis, mesma cidade onde está o *Minneapolis College of Art and Design*, que recebeu com tons de agressividade e racismo a obra *Funk Lessons* (1983-1984) de Adrian Piper.

Quando revisito as imagens de *The Fae Richards Photo Archive*, de Leonard e Dunye (1996), percebo a minha privilegiada posição de mulher branca, que encontra reflexos possíveis nas protagonistas brancas que permearam a história do cinema. À Fae Richards caberia ser apenas uma história inventada, um desejo oculto, uma erupção do inconsciente da mulher negra, para dar a ver o que não existiu.

Ou ainda uma possível atualização da obra *Decide who you are* (1992), de Piper, com o pequeno Miguel e sua mãe Mirtes Renata, e sua empregadora Sarí Gaspar Corte Real, primeira dama da cidade Tamandaré / PE.

Dentre tantas imagens e lives durante a quarentena, uma me chama a atenção pela força discursiva. Seu nome é Igi Lola Ayedun (@igiayedun), que se apresenta como fundadora da Hoa Art. Com a descrição que mistura o inglês com o português, a Hoa Art (@hoart) seria um cyber espaço de arte, dedicada à arte latino-americana independente.

Na postagem de 30 de maio de 2020 da conta pessoal do instragram da Igi¹⁹, o conteúdo das frases escritas em branco com fundo azul, tomou meus segundos. Transcrevo na íntegra:

Desvie as estatísticas do BRANCO OPRESSOR. Na travessia da igualdade não há sacrifício y, sim, liberdade. Nós, pretos, lutamos todos os dias. Você,

¹⁹ Conta do instagram @igiayedun.

branco, está disposto a nos acompanhar todos os dias? Nós, pretos, resistimos a cada detalhe. Você, branco, é capaz de enxergar o racismo por meio dos mais ricos detalhes? Você, branco, está disposto a romper com o pacto hegemônico supremacista que te beneficia em todos os dias da sua vida? Você, branco, consegue militar além dos eventos y tragédias? Nós, pretos, militamos a cada respiro vivo. Você, branco, cria novos fluxos da sua economia para a nossa economia? Ou seja: você está disposto a colocar dinheiro seu no nosso bolso? Nós colocamos o nosso dinheiro no seu bolso todos os dias. Para ser antirracista é necessário fomentar a equidade preta. Fomente pretos, sigam pretos, endossem pretos, respeite pretos, ame pretos, compartilhe existências de poder y liderança, nas mais minuciosidades diárias, com pretos ou não espere, nem grite, nem alarde nenhuma medalha por causa disso. Conceda aos pretos, promova pretos, aprenda com os pretos, porém credite os pretos, aplauda os pretos, aceite pretos, aos montes, muitos, juntos, vivos, todos, todes vives, brilhando, brilhantes y firmes (IGI, 2020).

Temos uma dívida histórica com as identidades oprimidas, pessoas negras escravizadas, os índios dizimados, as mulheres estupradas, as crianças descuidadas. Para redimi-las é preciso revisitar a história de outras formas até que possam ser contadas a partir de experiências compartilhadas e não hierarquizadas.

O que se buscou aqui é observar as lógicas de apropriação ao longo de determinados movimentos da história da arte, até culminar nas obras das artistas – pelo corpo, pela imagem, pela repetição – e como essas dinâmicas revelariam aquilo que, ainda que visível, não se vê, a autoria que é acionada desses gatilhos discursivos, a partir das invisibilidades que são tocadas através da poética da obra de arte.

Tais invisibilidades são jornadas empreendidas tanto por Piper quanto por Leonard, incansáveis na atualização e no alinhamento de seus discursos junto a seu fazer artístico, em obras que operam numa inteligência para acessar nossos corpos da forma mais direta possível, sem tantas camadas de mediação.

Se houver alguma mediação, que seja o próprio corpo como propõe Adrian Piper, ou que seja numa repetição que escapa a diferença diante de nossos olhos, como propõe Zoe Leonard.

É o que Leonard diz em uma palestra no *Wexner Center for the Arts*, da Universidade de Ohio, em 28 de fevereiro de 2019, enquanto falava sobre a obra *You see I am here afterall* (2008): “Há sempre algo a mais em jogo”²⁰.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=GwLe3SYDKCs>

É justamente nesse ponto que a crítica feminista da representação desempenha um papel fundamental na própria ruína da representação ocidental e patriarcal, reafirmando uma autoria plural e desierarquizada.

Adrian Piper e Zoe Leonard através da apropriação de imagens e do uso do corpo ressignificam os discursos sobre construções identitárias, do que é ser um outro no grande espectro da comunidade humana. Verdades de histórias abafadas que nos becos elaboram e levam adiante suas lutas. O que se pactua no encontro com a finitude deveria ser aquilo que somente uma experiência comum pode revelar: a consciência do absurdo que nos conecta, a vida e a morte, a partir do encontro de nossas vozes autorais e diferentes.

IX. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2005.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em língua: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v.8, n. 1, pp.229-236, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AYEDUN, Igi. *Desvie as estatísticas do BRANCO OPRESSOR*. Instagram: @igiayedun, 30 de Maio de 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CA04efMHuf/?igshid=30esln7iuynx>. Acesso em: 30 de Maio de 2020.

BARTHES, Roland. The death of the autor. In: *Image, music, text*. Londres: Fontana Press, 1977.

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

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. V.1. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. V.1. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. V.1. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BISHOP, Claire. *Participation*. Londres, Cambridge: Whitechapel e MIT Press, 2006.

BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: *Arte & Ensaios*. Revista PPGA/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, Ano 7, n. 7, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTLER, Cornelia. Wake up and get down. In: PIPER, Adrian. *A Synthesis of Intuitions 1965-2016*. The Museum of Modern Art New York, MOMA, 2018.

COELHO, Teixeira. A morte moderna do autor. In: _____ (Org.) *Moderno pós-moderno: modos&versões*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

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

_____, Douglas. Zoe's New York. In: LEONARD, Zoe; Simpson, Bennet; Matalon, Rebecca (org.). *Survey*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Delmonico Books, Prestel, 2018, p. 202-209.

DANTO, Arthur C. *Andy warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politic*. Massachussetts: The MIT Press, 1996.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. Tradução Thiago Ferreira. *Arte&Ensaio*. Revista PPGA/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n.36, dezembro, 2018.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

DUCHAMP, Marcel. The Creative Act. In: *ARTnews* 56, n. 4 (Summer 1957): 28-29.

_____, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____, Marcel. Apropos of Readymades. In: *Art and Artists* 1, n. 4 (July 1966):47. *Copyright MOMA Museum of Modern Art, New York*.

FERREIRA, Glória. Autoria e propriedade. Org. EAV – Parque Lage (orgs.). In: *Revista Viso*, n. 7, jul./dez. 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Da superfície profunda à cadeia fantasmática de imagens: a arte na fronteira entre pintura e fotografia. In: *Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – Entre Territórios*, set. 2010.

hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação: A Máscara*. Berlim: Unrast, 2010.

_____. Descolonizando o conhecimento. Disponível em <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em 28 de maio de 2020.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ, Rio de Janeiro, nº 17, dezembro de 2008.

LEONARD, Zoe; Simpson, Bennet; Matalon, Rebecca (org.). *Survey*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Delmonico Books, Prestel, 2018.

_____, Zoe. *The Fae Richard Photo Archive*. San Francisco: Artspace Books, 1996

LEVINE, Sherrie. Statement. 1982. In: EVANS, David (org.). *Appropriation*. Londres: Whitechapel Gallery, 2009.

LEPECKI, André. Coreo-política e Coreo-polícia. In: *Ilha*. Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Arquivo consultado em maio de 2020.

MEYER, James. The Functional Site; or The Transformation of Site-specificity. In: *October*, n. 80, MIT Press, primavera, 1997.

MIGNOLO, Walter. Museus no Horizonte Colonial da Modernidade. Garimpando o Museu (1992) de Fred Wilson. Tradução: Simone Neiva Loures Gonçalves e Gisele Barbosa Ribeiro. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília: UnB, Vol. 7, nº13, jan./jun. de 2018.

NANCY, Jean-Luc. The Inoperative Community. In: BISHOP, Claire. *Participation*. Londres, Cambridge: Whitechapel e MIT Press, 2006.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of Califórnia Press, 1992.

PIPER, Adrian. *A Synthesis of Intuitions 1965-2016*. The Museum of Modern Art New York, MOMA, 2018.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: *Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*, ago. 2008.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RICHARD, NELLY. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIVERA, Tânia. Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. In: *Pulsional*, Revista de Psicanálise, ano XVIII, n. 184, dezembro/2005, p. 65-74.