

Apresentação

Greg Cohen¹ e Jane de Almeida²

Por ocasião de sua indicação ao Prêmio de Fotografia AIMIA / AGO 2014, a artista Lisa Oppenheim descreveu sua prática em termos que evocam um dever estratégico: “em um mundo repleto de imagens”, explicou ela, “o objetivo da arte é editar, processar e destilar” em vez de simplesmente “aumentar o ruído”(ADAMS, 2014).

Oppenheim está se referindo à arte da apropriação, um termo que, por si só, não é capaz de iluminar a diversidade de meios e práticas que ela implica hoje, ou as consequências de longo alcance do nosso momento atual saturado de mídias. O que é revelador são as múltiplas equivalências evocadas pela formulação de Oppenheim: apropriar é editar, montar ou resumir; processar, classificar ou traduzir; destilar, filtrar ou refinar.... Se o mundo é de fato uma comoção de imagens, objetos e dados produzidos em quantidades cada vez mais vastas por uma máquina cultural incessante, é aqui, no meio do clamor que o artista deve começar a derivar sua arte.

Convocar as palavras de uma artista de apropriação nascida em 1975 é também reconhecer a mudança de épocas e os contextos alterados nos quais esses artistas operam atualmente, tão divergentes das condições que deram origem a movimentos como o Pictures Generation das décadas de 1970 e 1980. Para aqueles artistas anteriores, o ato de se apropriar era uma questão principalmente de denegação (o artista está morto; não há originalidade) e desmistificação (a obra de arte é apenas uma mercadoria, o espectador da arte, apenas um consumidor). Mesmo que os artistas de apropriação mais ávidos e inovadores de hoje internalizem essas obsessões, seu trabalho deve enfrentar conjuntos de questões e contingências inteiramente novos: qual é o status da evidência na era da polarização política e da pós-verdade? Qual

¹ Artista, curador e professor de cinema latino-americano e cultura visual na Universidade da Califórnia, Los Angeles. E-mail: gdcohen71@gmail.com

² Professora e pesquisadora do programa de Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie e professora do curso de Múltiplos da PUC/SP. E-mail: janedealmeida@post.harvard.edu

é a natureza da autenticidade e autenticação em um mundo presumivelmente pós-histórico? Quando as leis, os discursos e a estética da propriedade convergem com os da arte na matriz da apropriação e expropriação? A aura da obra de arte ressurgiu, como uma fênix, das brasas da reprodução mecânica na era das mídias sociais e da manipulação digital? A *febre do arquivo* das últimas décadas evoluiu para uma epidemia de conhecimento reciclado e excesso especulativo? Ou a reciclagem e a especulação apontam o caminho de uma linha radical de fuga do pântano da informação? De diversas perspectivas e no que diz respeito a uma panóplia de mídias, os artigos deste dossiê oferecem respostas precisas a essas perguntas.

Para montar o cenário, começamos com duas importantes investigações teóricas sobre a natureza da apropriação. Embora certamente não seja o primeiro a examinar o estado atual da prática, o ensaio seminal de Jaimie Baron de 2012, “O efeito do arquivo: imagens de arquivo como uma experiência de recepção” – publicado pela primeira vez aqui com tradução autorizada para o português – é pioneiro em sua abordagem fenomenológica. Ao desviar a atenção do problema do *arquivo* para a questão da *experiência* do espectador, Baron abre caminho para além dos familiares becos sem saída das teorias, recalibra o próprio conceito de arquivo e oferece novos fundamentos teóricos para construir futuros estudos sobre a apropriação. Em outro sentido, Cicero Inácio da Silva envolve o estudioso americano de remix Eduardo Navas, em uma conversa que ilumina as nuances da apropriação como uma categoria conceitual, por um lado, e, por outro, as importantes afinidades e diferenças entre apropriação e *remix* como práticas estéticas. Herdeiro das ideias de Lev Manovich, Navas fornece uma ponte útil entre a apropriação especificamente e o campo mais amplo da Arqueologia da Mídia.

Como Baron, Navas e Oppenheim certamente admitiriam, reformular o conceito de arquivo não é, de maneira alguma, evitá-lo por completo. Mesmo que as práticas e os contextos de apropriação evoluem, as convoluções do arquivo – juntamente com as questões relacionadas à memória coletiva e histórica – persistem para artistas e teóricos da apropriação. Nesse sentido, os artigos de Silvana Seabra e André Vasconcelos oferecem frutíferas vias de análise. Em “Cinema, história, memória e verdade: *footages* e apropriação em Wajda”, Seabra se baseia diretamente no conceito de Baron de “efeito de arquivo” para examinar o uso de imagens encontradas em três filmes do renomado diretor polonês Andrzej Wajda. Na mistura de imagens arquivísticas e ficcionais nos filmes de Wajda, Seabra detecta certas estratégias “meta-históricas” que visam mobilizar interpretações particulares da história nacional e experiências de memória cultural em seus espectadores. Para Vasconcelos, esse

tipo de estratégia visual de apropriação não pode ser divorciada de suas dimensões sônicas, principalmente no que diz respeito ao gênero do filme-ensaio. De fato, o elemento de som encontrado está em grande parte ausente, não apenas dos estudos sobre apropriação em geral, mas também dos estudos predominantes sobre o som no cinema e o filme-ensaio. Vasconcelos é pioneiro aqui em terrenos novos e fecundos, primeiro articulando esses campos de análise até então díspares, depois iluminando o papel crucial que o som desempenha na resignificação das imagens de arquivo e, portanto, na reconfiguração crítica do discurso histórico e da memória coletiva que tão intimamente distingue o próprio filme-ensaio.

Assim como no conceito de arquivo, questões de representação, a formação do sujeito, *o real e verdade* também exigem reavaliação radical na era da tecnologia digital e da hipermediação. Dois artigos no presente dossiê abordam essas questões de maneira nova e oportuna. Em “Arte-jornalismo: representação, subjetividade, contaminação”, Fabiana Moraes e Moacir dos Anjos escavam as afinidades entre o discurso jornalístico e a arte contemporânea nas práticas de quatro artistas latino-americanos de destaque. Conhecidos por suas apropriações de métodos e materiais jornalísticos na criação de suas obras, esses artistas (alguns dos quais também são jornalistas experientes) tomam emprestadas práticas que normalmente sinalizam *transparência e objetividade* e as colocam em um domínio discursivo (a galeria; o museu) percebidos geralmente como ambíguos por natureza. Tais práticas, argumentam os autores, servem não apenas para enfatizar o discurso do jornalismo como um locus da “produção simbólica”, mas também para mobilizar a reflexão crítica entre o público que se interessa pela arte sobre a natureza da verdade na era da “pós-verdade”. Esses são precisamente os meios pelos quais a arte da apropriação pode subverter nossos preconceitos culturalmente arraigados e, talvez, contrariar uma tendência cada vez mais globalizada em direção ao fanatismo e à xenofobia, particularmente contra pessoas de ascendência africana. Esse é o argumento de Ana Carolina Lima Santos e Gonçalves Ferreira na análise da obra da artista plástica Marina Amaral. Em seu projeto, *In Color: Slavery in Brazil, 1869* (2019), Amaral apropria-se das fotografias de tipologias de escravos brasileiros de Alberto Henschel do século XIX para reproduzi-las em cores realistas e então remontá-las para o público contemporâneo. De acordo com Santos e Ferreira, esse deslocamento de uma “lógica tipificadora” evidentemente racista das fotos originais de Henschel, efetivamente abre um espaço “anti-racista” no qual os espectadores ao serem engajados pela dimensão da sensibilidade háptica são impelidos a contemplar as subjetividades negras em sua totalidade e humanidade.

Independentemente de sua força política, as apropriações de Amaral das

fotografias históricas são totalmente *legíveis* como tais. No caso do gigante literário Jorge Luis Borges, o status do *original* e da *cópia* é uma questão muito mais labiríntica. De fato, a nebulosa fronteira entre fato e ficção, sonho e realidade, o verificável e o verossímil são as características do trabalho de Borges; nas mãos inventivas do escritor João Anzanello Carrascoza, essas características assumem um dinamismo renovado. Com efeito, “O consumido e o consumado: Apropriações antológicas e inéditas de Borges” reformula o trabalho do mestre argentino como um crisol da estética do “cortar e colar”, um laboratório de poéticas “não criativas”. No entanto, o que distingue o ensaio de Carrascoza em igual medida é o que parece ser seu *próprio* status como uma obra de apropriação: as “traduções” de histórias até então não publicadas de Borges pertencem ao próprio Borges, ou são de fato as criações de Carrascoza? Deixamos a resposta para este enigma ao leitor do presente dossiê.

O que é certo de Borges, em qualquer caso, é a indeterminação essencial da identidade autoral no centro de seu projeto literário. Seus escritos praticamente imploram para ser lidos como tratados de apropriação como *fundacionais*, quase sempre uma *poética* inerentemente problemática, particularmente no que se refere a questões de autoria, originalidade, propriedade intelectual e privacidade. As respectivas intervenções de Luis Felipe Silveira de Abreu e Sabrina Tenório Luna confirmam os aspectos éticos e legais complexos dessas questões acima de maneira esclarecedora. Em relação específica a Borges, Silveira de Abreu aborda o caso de dois escritores contemporâneos cuja reciclagem deliberada (leia-se: cópia) das histórias do escritor argentino em suas próprias obras os levou a batalhas legais com a Fundação Borges sobre propriedade intelectual e direitos de autor. Para o autor, no entanto, as legalidades da propriedade são muito menos interessantes do que as “performances de propriedade” realizadas pelos supostos plagiadores e auto-proclamados discípulos de Borges. Silveira de Abreu sugere que projetos contemporâneos “borgesianos” como esses são capazes de empurrar nossas concepções de apropriação para além das convenções demasiado moralistas dos títulos e propriedades do texto artístico.

Quanto a Tenório Luna, o que mais anima sua análise do filme experimental de ficção científica, *Faceless* - uma obra de 2007 do artista austríaco Manu Luksch composta inteiramente de imagens de câmeras de vigilância (CCTV) adquiridas na cidade de Londres - é a própria admissão de Luksch na qual ele alega que as imagens de CCTV são “*ready-mades* legais”. Em concordância com a Lei de Proteção de Dados do Reino Unido de 1998, Luksch foi obrigado a escurecer digitalmente os rostos das pessoas que aparecem nas imagens, uma limitação que ele superou ao integrar essas “máscaras” digitais na narrativa fictícia de seu filme. O que está implícito nessa

estratégia, argumenta Tenório Luna (da mesma forma que Silveira), é um senso de apropriação sutil como ato político e filosófico que transcende necessariamente as estreitas questões jurídicas de autoria e propriedade intelectual nas quais os litígios contra as apropriações artísticas são cada vez mais enquadradas.

Concluimos esse dossiê sobre Apropriação, Desapropriação e (In)apropriação com a revisão criteriosa do trabalho de Marcos Bertoni, um modelo de cinema Super-8 no Brasil. O pesquisador de cinema Alfredo Suppia concentra-se no projeto de Bertoni, *Dogma 2002*, uma paródia do famoso movimento dinamarquês do cinema independente, *Dogme 95*. Caracterizado por uma afinidade sarcástica com o kitsch e o populacho, os filmes de Bertoni criados sob a rubrica *Dogma 2002* partiram de um único e simples mandamento: “Tudo é permitido, menos filmar.” As obras, em outras palavras, foram feitas inteiramente a partir dos órfãos da película de 8 mm, encontrados em mercados de pulgas ou retirados de lixeiras, uma prática que coloca Bertoni na companhia de outros expoentes do remix como Craig Baldwin. Na opinião de Suppia, a prática idiossincrática de Bertoni ecoa as idéias de Lisa Oppenheim citadas no início desta introdução: certamente, seus filmes visam “editar, processar e destilar” em vez de “aumentar o ruído”. No entanto, eles também alegremente “engolem, digerem e regurgitam” os “defeitos técnicos” inerentes ao meio cinematográfico.

Se a confusão é o que resulta em última análise, talvez seja porque a apropriação, em essência, sempre funcionou para conter as certezas que de outro modo se converteriam facilmente em dogma.

Finalmente, esse dossiê é o resultado da visita de Greg Cohen como professor no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie no ano de 2019, com apoio da Fapesp e do Mackpesquisa. Cohen, além de dividir as aulas sobre Cultura da Visualização com Jane de Almeida, apresentou seus trabalhos curatoriais para o Festival of (In)Appropriation que acontece no Los Angeles Filmforum desde 2009, para estudantes no Mackenzie, PUC-SP, Unicamp e Unifesp.

Referências

ADAMS, James. “New Yorker Lisa Oppenheim claims AIMIA/AGO Photography Prize.” **The Globe and Mail—Art & Architecture**, Toronto (Canadá), out., 2014. Disponível em: <<https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/new-yorker-lisa-oppenheim-claims-aimiaago-photography-prize/article21369524/>>.

Acesso em: 4 ago. 2020.

Expediente

Editora Científica

Gabriela Borges

Editora Associada

Daiana Sigiliano

Assistentes Editoriais

Ana Paula Dessupoio Chaves, Julia Garcia, Matheus Soares e

Ramsés Albertoni

Revisão

Daiana Sigiliano, Julia Garcia, Matheus Soares e Ramsés Albertoni

Revisão Geral

Gabriela Borges

Diagramação

Henrique T. D. Perissinotto

Capa

Daiana Sigiliano

Imagem da Capa

Jane de Almeida e Greg Cohen

After Oppenheim, after Walker Evans

Projeto Gráfico

Carlos Eduardo Nunes