

★ **Aura e Autoria na Apropriação pós-moderna - um pequeno ensaio comparativo entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg**

Autora: Ruth Moreira de Sousa [1] - ruthmoreirasousa@pop.com.br

Resumo: Este artigo abordará o tema da pós-modernidade, tal qual o concebe Hal Foster. Neste recorte, a apropriação será o eixo central, sustentado pelos conceitos de aura e autoria, tomados de Walter Benjamin e Michel Foucault, respectivamente. Assim, forma-se o tripé aura, apropriação e autoria, que será problematizado ao longo de todo o texto a partir da abordagem das obras de Sherrie Levine e Michel Mandiberg.

Palavras-chave: Fotografia, pós-modernidade, aura, autoria, apropriação.

Abstract: This article will discuss the post-modernity theme, as conceived by Hal Foster. In this selection, the appropriation will be the central axis, supported by the concepts of aura and authorship, taken from Walter Benjamin and Michel Foucault, respectively. Like this, the tripod aura, appropriation and authorship is formed, which will be rendered problematic through the approach of Sherrie Levine and Michel Mandiberg's artwork.

Key words: Photography, post-modernity, aura, authorship, appropriation.

"A" DE APROPRIAÇÃO

Este tópico tem como ponto de partida o texto de Hal Foster, *Contra o Pluralismo*, e visa problematizar os gestos de apropriação de dois artistas, Sherrie Levine e Michael Mandiberg, mais especificamente, nas obras *After Walker Evans* e *After Sherrie Levine*, respectivamente, inscrevendo cada um em sua diferenciação crítica diante de características já denunciadas por Foster e que, acredito, circunscrevem o campo da arte pós-moderna, tornando-se extremamente atual e relevante mesmo quando aplicado à produção contemporânea.

A metodologia desta abordagem, portanto, será tomar as referências do texto de Foster e, a partir delas, elaborar o exercício de análise dos artistas, empregando como base para tal a análise de textos publicados. Prevê-se ainda a transcrição de entrevistas realizadas com os próprios artistas.

Abaixo, o parágrafo de Laura Gonzáles Flores (2005, p.150) situa bem este campo de discussão no qual vamos nos inserir:

Re-apropriação de estilos, prática da citação, do maneirismo, a ascensão do kitsch: é evidente que certo pos-modernismo joga a carta do ecletismo, saboreia gostos mesclados, recicla o usado, integra e se apropria sem jamais inventar. Rechaça as hierarquias e as avaliações, mantém permanentemente a confusão entre arte e kitsch, entre cultura e comunicação mediática.

Todavia, por mais poderoso que seja este pos-modernismo, sobretudo como mostramos, nos Estados Unidos, não pode ocultar uma outra vertente da pos-modernidade que poderíamos qualificar, por oposição, de 'crítica', ou também de 'desconstrutivista'. É certo, ainda, que esta versão da pos-modernidade compartilha com a dos 'neoconservadores' (Foster) a convicção de que o paradigma modernista se esgotou e que a crise da modernidade não admite apelação, mas o faz segundo modalidades plásticas e ideológicas sensivelmente distintas que agora examinaremos.

Para tanto, convém uma breve descrição do trabalho de Sherrie Levine, nas palavras de Dominique Baqué (2003, p.156):

Inscrita na primeira geração de artistas que se propuseram a uma crítica desconstrutiva da representação, Sherrie Levine se dedicou a fotografar reproduções de fotografias de grandes mestres da fotografia americana: Walker Evans e suas vistas documentais tomadas durante a grande depressão, Edward Weston e seus nus auráticos... 'Ao invés de fazer fotografias de árvores ou de nus, faço fotografias de fotografias'.

Foster (1996, p.37) se referencia a uma "espécie de neomomento de vanguardismo de retaguarda", apontando como características de tal vanguardismo a constante citação e referência à história da arte de forma descontextualizada, o que acaba por gerar um ciclo de paródias ou literais que se tornam uma espécie de postulado da nova arte. Ele denuncia, assim, "o prazer estético como falsa consciência, ou vice-versa".

As fotografias de Evans fazem referência às imagens gregas dos grandes mestres do Renascimento. Ao se apropriar das fotografias de Walker Evans, ampliando-as e expondo-as em galerias de arte sob o título *After Walker Evans*, tendo seu nome como autora; Levine não só torna literal o termo "tomar uma fotografia" como também literaliza a questão da referência a um limite radical, como se demonstra em trecho de entrevista (1993) a seguir:

Isto é algo que artistas fazem inconscientemente o tempo inteiro, trabalhando no estilo de alguém que

consideram um grande mestre. Eu apenas quis transformar isto nunca relação literal.

Acredito, neste sentido, que o gesto de apropriação de Levine é crítico na medida em que expõe os clichês que, para popularizarem a arte, acabam desprovido-a de toda função crítica e tornando-a ingênua. Tais clichês são uma espécie de resposta codificada, e Levine, com sua própria resposta codificada, acaba por realizar um tal jogo que insere a crítica dentro do próprio sistema. "O estereótipo é parte integrante do processo social de incorporação, de exclusão, de dominação e autoridade e constitui, deste modo, uma arma, um instrumento de poder" (BAQUE, 2003, p.153).

O trabalho de Levine se revela sempre neste limite, na medida em que exige um leitor crítico e atento para que este se torne eficaz neste contexto crítico.

Já o trabalho de 2001 do artista conceitual Michel Mandiberg consiste em se disponibilizar na internet arquivos em alta resolução das apropriações de Levine, facilitando sua disseminação ao trazer a crítica dela para a era digital. Juntamente com estes arquivos de alta resolução, é possível também ter acesso a um programa que facilita a cópia e impressão destas imagens a qualquer um que tenha acesso à internet, computador e impressora. Juntamente com as imagens, pode-se imprimir também um certificado de autenticidade. Mandiberg usa o trocadilho *Command C.V* (em referência aos atalhos copiar e colar do computador) como característico do seu projeto *AfterSherrieLevine.com*. Assim, são gerados os trigêmeos Walker Evans, Sherrie Levine e Michel Mandiberg. Sobre suas aparentes indistinções, em *Command CV: A legend by default - appropriation of images*, comenta-se:

Apesar de os três serem indistinguíveis e não poderem dar uma resposta fornecendo um ou mais pontos de referência, existem distinções tecnológicas em suas partes mais elementares (...) significativamente, cada protagonista, cada trigêmeo, reivindica tanto uma distinção histórica, epistemológica, quanto carnal, e isto se dá indiscutivelmente nas complexas conjunturas destas imagens, o que nos faz agora argumentar que são três, ao invés de uma.



Figura 1 - Walker Evans. Sem Título. 1936.

Figura 2 - Sherrie Levine. After Walker Evans. 1979.

Figura 3 - Michel Mandiberg. After Sherrie Levine. 2001.

Significativas diferenças entre as três obras serão abordadas nos tópicos seguintes, principalmente no que tange à aura e à autoria.

- O vampiro da apropriação

Para iniciar este subtópico, proponho uma diferenciação a partir dos mitos desenvolvidos por Joan Fontcuberta em seu livro *El Beso de Judas: Fotografía y verdad*, no que tange à produção fotográfica pós-moderna. A metáfora é instigante: Fontcuberta trata de dois principais mitos – o narciso e o vampiro. Narciso é o sujeito apaixonado por seu próprio reflexo, já o vampiro não possui reflexo. "Desta forma, narcisos e vampiros designariam categorias contrapostas no mundo da representação. Em uns prevalece a sedução do real, em outros, a frustração do desejo, a desapareção." (1997, p.40).

Ora, acredito que se tivéssemos que inserir os trabalhos do trio Walker Evans/Sherrie Levine/Michel Mandiberg nestas categorias o resultado seria justamente o que já previa Fontcuberta (1997, p.40): "abrupta irrupção dos vampiros, sua proliferação, sua coexistência com os narcisos e, amiúde, a progressiva metamorfose de uns em outros".

Não há dúvidas de que a corrente humanista à qual pertence o trabalho de Walker Evans se confronta com a imagem de maneira narcísica. Ele está ainda completamente vinculado a um conceito de individualidade do autor, do fotógrafo como gênio expressivo, que tem uma 'visão particularizada do mundo' e cujos trabalhos não poderiam ter sido feitos por qualquer fotógrafo amador. Ou ainda, como coloca Annateresa Fabris (2003, passim) ao falar sobre o fotógrafo Nadar: "sua fotografia seria a expressão de seu 'espírito humano'" e "não poderia ter sido feita por um asno qualquer". Ou seja, a posição que se assume aqui é a de um sujeito, e mais, a de um sujeito narcísico.

Já no caso radicalmente oposto de Michel Mandiberg, não se trata mais de afirmar a existência de um

sujeito, mas sim de uma tentativa de dissipá-lo por completo. O que está em jogo agora são os processos pelos quais esta imagem é imersa na complexa trama cultural da qual surgiu - e cuja origem é anterior ao próprio Walker Evans. A presença de seu autor é escondida, não existe mais no trabalho características de sua personalidade ou seu gênio expressivo. E mais - torna viável que qualquer um possa fazer o mesmo e chegar a exatamente o mesmo resultado (por meio do programa que Mandiberg disponibiliza em seu site). A completa falta de autonomia do sujeito na filosofia de Mandiberg o caracteriza como o vampiro no seu estado mais evoluído, no qual não existe o reflexo pelo qual se apaixona o narciso Walker Evans e tampouco a busca por este reflexo, como é o caso de Levine.

Levine é um vampiro sim, a assustadora irrupção do vampiro da apropriação literal, que suga aqueles que ainda podem fornecer-lhe substrato para a própria existência. Enquanto Mandiberg tem como objetivo atingir o ponto em que não existirá mais nem um nem o outro, em uma crítica quase que anárquica de uma impossibilidade da existência de autor artista, Levine acaba, por vezes, perseguindo o reflexo do qual carece e se auto-afirmando como sujeito e seu trabalho como autoral (como é confirmado em entrevista). Sendo assim, ela não abole a figura do autor, como veremos mais detalhadamente no último tópico, ela a problematiza e faz daí emergir a necessidade de uma nova concepção de autoria, ainda baseada no sujeito e em seu amparo legal - em consequência, não desestabiliza o mercado ou prega a perda da aura. Ao contrário, ao se re-afirmar como autora, re-afirma também a aura e o valor mercadológico de seus trabalhos, que têm sua disseminação restrita a poucos espaços de arte e acesso difícil do público ordinário e até mesmo de artistas e críticos.

"A" DE AURA

Pode-se dizer que a questão da apropriação fotográfica de Sherrie Levine está intrinsecamente ligada com a reprodutibilidade e a perda da aura, ambos os conceitos a partir da perspectiva de Walter Benjamin (1936).

Segundo o autor, estes funcionariam por equivalência inversa: a aura da obra diminui proporcionalmente à sua reprodução. Aura, portanto, estaria ligada à originalidade da obra. Com relação ao deleite estético vinculado à idéia de originalidade, remete-se a uma anedota narrada por Levine em entrevista (1993):

Entrevistador: Algumas pessoas apreciam seu trabalho por seu apelo estético.

Levine: Sim, e muitas pessoas apreciam o meu trabalho apenas neste nível. Tem uma história interessante. Quando eu me mudei para Los Angeles eu me mudei para uma bela casa estilo internacional anos 60, com uma bela vista pro lago. Os proprietários, que eram pintores de domingo, ficaram muito empolgados. Eles me deram a casa porque eu era uma artista. A primeira coisa que levei na mudança pra lá foram as minhas pinturas de Bill Leavitt e eles ficaram muito desapontados. Eles perguntaram: "este é o seu trabalho?" E eu disse: "não eles foram feitos por um amigo meu.". E então eu apontei para as fotografias After Walter Evans, e eu disse: "este é o meu trabalho". E eles disseram: "Ah, sim. Estes são bonitos".

Portanto, se o observador do trabalho de Levine não for um leitor atento (inclusive, para a sutil, porém enfática diferença da legenda, que denuncia no campo de autor da obra o gesto de apropriação da artista), colocará abaixo toda uma função crítica em detrimento de um puro deleite estético.

Curiosamente, Levine não se mostra contra a experiência estética diante da obra, inclusive, enfatiza a importância que ela atribui à beleza visual de seus trabalhos. Esta questão se torna problematizada quanto inscrevemos Levine no campo da apropriação, já que Duchamp, o pai do conceitualismo e inaugurador do gesto de apropriação, postula como fundamental para este gesto a imparcialidade diante da obra. Duchamp coloca que se deve escolher o objeto com total indiferença, apontando assim para a idéia de que a obra é o próprio gesto, não o objeto que se desloca de contexto. Poderíamos inserir o trabalho de Levine neste campo se consideramos a escolha dela por Walter Evans como consequência da visibilidade que ele adquiriu e considerá-lo como um mero produto de forças culturais, como atenta Mandiberg, em entrevista (2002):

Eu acredito que, apesar desta genealogia, o projeto (de Levine) foi um produto de forças culturais, e isto foi produzido apesar de quem tenha sido o autor específico - que é seguir o passado de volta aos eventos culturais permeando uma origem em 1963. Se você observar o caso de Walker Evans, existem muitos outros fotógrafos com produção similar. Da mesma forma, Sherrie Levine não era de forma alguma única no seu movimento de apropriação. Se ela não tivesse re-fotografado obras de arte, alguém mais o teria feito - Louise Lawler, por exemplo.

No entanto, a questão do deleite estético em Levine se torna problemático na medida em que a beleza de seus trabalhos não é casualidade, mas sim um critério de escolha da própria artista. Neste sentido, o gesto de apropriação de Duchamp se torna desprovido da crítica por ele atribuída quando Levine o analisa de maneira plástica. Ela mesma fez uma apropriação do urinol de Duchamp, mas, no trabalho de Levine, que se preocupou em conseguir um urinol da mesma série do de Duchamp, ele aparece, não despropositadamente, dourado.

Ao contrário de Duchamp, Levine não trabalha com a dessacralização da arte e a perda da aura, mas tem como intuito re-investir estes objetos re-apropriados de aura, que ela define em entrevista (1993) como sendo uma aura própria, a aura Sherrie Levine.

Entrevistador: a beleza de seus objetos tem sido sempre um aspecto de seu trabalho. Isto é o que te

separa de muitos outros artistas com interesses similares. A beleza do objeto te puxa, em um nível estético, o que, imagino, é sua intenção.

Levine: Eu estou interessada em produzir um trabalho que tenha tanta aura quanto sua referência. Para mim, a tensão entre a referência e o novo trabalho não existe de fato, a menos que o novo trabalho tenha uma presença aurática dele mesmo. Se não for assim, ele se torna apenas uma cópia, o que não é tão interessante.

Entrevistador: aura no sentido em que Benjamin usa o termo.

Levine: Sim.

Entrevistador: Paradoxalmente, ele diz que o trabalho perde sua aura por causa da duplicação...

Levine: Certo (rindo...).

Entrevistador: E o que você está fazendo é duplicando objetos de uma forma que eles terão uma aura, não a mesma do referente, mas uma aura própria, a aura Sherrie Levine?

Levine: Certo.

De fato, Levine acaba tornando suas apropriações até mais auráticas que os originais. No caso da obra *After Walker Evans*, quando Levine decide fazer pouquíssimas cópias e restringir a sua difusão nos meios de massa, tornando seus trabalhos mais raros e procurados que os do próprio Walker Evans, isto se torna paradoxal, uma vez que este trabalho, supõe-se, trata de reprodução e disseminação, como aponta Michel Mandiberg, em entrevista (2002):

Foi muito difícil encontrar reproduções do trabalho de Sherrie Levine. Eu encontrei três livros com ilustração na Biblioteca Pública de Nova Iorque, apenas poucas imagens no Art in America e suas galerias alegaram não ter nenhum de seus slides. A única maneira pela qual pude ver suas fotografias foi tendo acesso às cópias no Metropolitan Museum of Art. Com certeza, isto é irônico, já que seu processo é supostamente sobre reprodução e distribuição, e depois de vários meses de pesquisa a única maneira pela qual pude ver seu trabalho foi indo no enalço de seus originais.

Tal atribuição de aura, de valor de original nos trabalhos de Levine, é criticada por Mandiberg, que aponta para a questão da comercialização da arte, ponto fundamental também no texto de Foster. Levine, declaradamente, a despeito da concepção Benjaminiana de democratização da arte pelos meios técnicos, como a fotografia, restringe a difusão de suas obras a galerias e as vende a preços exorbitantes em leilões.

A artista americana propõe uma discussão acerca da reprodução da imagem e da persistência da 'aura' benjaminiana, contudo, Mandiberg é mais radical ao propor uma nova re-negociação dessa teoria com seu gesto de auto-exclusão do circuito comercial, ao disseminar gratuitamente, pela internet, imagens em alta resolução do trabalho de Levine, tornando possível a reprodução no mesmo formato que o original, junto com o certificado de autenticidade. Desta forma, diz ele em entrevista (2002) que deu um forte passo no sentido de criar um objeto que tivesse valor cultural, mas pouco ou nenhum valor econômico. No trecho a seguir, explica de que forma o ataque à questão comercial se reflete em um crítico posicionamento artístico:

Foi tomado um objeto (After Walker Evans) que tinha valor cultural – que era um objeto de arte-, e usado o certificado de autenticidade, uma ferramenta de defesa do mercado da arte, para impedi-lo de ter qualquer valor financeiro estável. Isto foi uma tentativa de pegar uma ferramenta que estava sendo usada para estabilizar comercialmente práticas artísticas radicais das décadas de 70 e 80, e usar esta ferramenta de estabilização para radicalizar as agora estáveis práticas de apropriação (...) o uso do certificado visa fazer algo diferente do que foi feito, ou talvez feito, por estes artistas trabalhando com apropriação por volta de 1980, eu não queria que estas obras se tornassem mercadorias instantâneas, tanto em termos de objetos quanto de conceitos, como o trabalho da geração de Levine.

O claro comprometimento de Levine com relação ao mercado da arte parece temerário em um sentido de crítica institucional (contrapondo-a novamente a Duchamp, já que ela trata de apropriação). Neste aspecto, o gesto revolucionário de Duchamp acaba se tornando, de tão convencional, uma regra, sendo colocado em situação contraditória, como demonstra a fala de Mandiberg (2002): "Qual é o propósito da prática artística crítica, ou da identidade pós-moderna da arte, se seu veneno é inoculado pela sua assimilação?". A crítica incisiva de Mandiberg dialoga com a fala de Foster (1996, p.41): "De fato, hoje em dia, ela (a prática artística) tende não tanto a contestar o institucional, quanto a converter o vanguardista numa instituição".

Levine também possui uma forte afirmação de seu trabalho como sendo autoral, o que é explicitado em uma de suas entrevistas. Enquanto ela se apropria da obra de Walker Evans, dotando-a da "aura Sherrie Levine" e colocando-a no mais fechado circuito comercial, Mandiberg é mais radical por problematizar questões autorais e de originalidade. Tais questões são consideradas por Foster resquílios do valor comercial da obra-prima e são fortemente criticadas, como se pode observar no que segue (1996, p.38):

Se o pluralismo parece liquidar a necessidade de uma arte crítica, também parece descartar velhos avatares, como o artista original e a verdadeira obra de arte. Mas não é o que acontece: como o pluralismo não tem critérios próprios, os velhos valores são revividos, alguns necessários a um mercado baseado no gosto e na

avaliação dos connaisseurs, tal como o único, o visionário, o gênio, a obra-prima.

Agora, convém comentar a maneira como Foster aborda uma das origens das características do Pluralismo. Ele defende que tiveram como ponto de partida uma determinada maneira de ver a história da arte como se esta se tratasse de um enorme peso de tradição, o que impossibilitaria a manutenção da produção artística. Dessa forma, diante de tão relevante tradição, nada de novo, ou fazer algo 'melhor do que tinha sido feito antes' seria possível.

Mandiberg ressalta, em entrevista (2002), tal pensamento em uma crítica ao trabalho de Levine: "*uma das coisas que os artistas daquela geração articulavam era a impossibilidade de conceber a produção cultural como qualquer coisa que não a apropriação*". Podemos constatar claramente tal posicionamento da artista no trecho de entrevista abaixo:

Levine: *Quando eu estava na escola (de artes), nos anos 60, eu estava fazendo muitas pinturas minimalistas, e elas pareciam sempre tão derivadas, secundárias pra mim que eu decidi ir em direção a imagem fotográfica como uma maneira de romper com o que eu acreditava ser um beco sem saída. Eu lembro de ter feito um desenho de grade que todos os meus professores adoraram e duas semanas depois, eu penso que vi no ArtForum, eu vi um artigo sobre Brice Marden. Eu fiquei com o coração partido. Eu tive o sentimento de que eu estava re-inventando a roda. Não existia forma de fazer aquilo melhor do que os minimalistas de Nova Iorque estavam fazendo. Finalmente, eu decidi transformar isso em um mérito, como oposto a um problema, no meu trabalho.*

"A" DE AUTORIA

"En realidad no buscamos la visión sino el dejá-vu".

Joan Fontcuberta.

Assim, se Walker Evans se afirma como autor pelos critérios de singularidade e individualidade, Levine o faz por outros: ela dá ênfase à mediação do aparato tecnológico. Sobre tal forma de reconhecimento, comenta Fabris (2003, p.64):

E o fato de que suas imagens gozem de proteção legal não é um paradoxo. Trata-se do reconhecimento de uma nova concepção de autoria para a qual a fotografia deu uma contribuição decisiva, ao obliterar o primado da mão e ao chamar a atenção para o papel fundamental da técnica como conformadora de imagens.

Mandiberg enfatiza a questão da disseminação e devolução desses produtos ao circuito cultural do qual emergiu, submetendo-o novamente à intervenção. Por este motivo, acredito que somente com esse trigêmeo busca-se um desaparecimento mais radical do autor. Para amparar esta argumentação, pode-se recorrer a dois textos de extrema importância que tratam da autoria: *A morte do Autor*, de Roland Barthes e *O que é um autor?*, de Michel Foucault.

Barthes é quem dá voz à idéia de que o Autor, tal como ele se configura, exerce uma função de um ditador de sentido, um Deus-Autor. Será ele, e somente ele, o detentor da verdade do texto, do seu sentido único. É nesse sentido que ele prega a morte do autor: trataria assim, da morte deste funcionamento castrador da figura do Autor; que abafaria os diversos significados polissêmicos que poderiam emergir do Texto. Barthes coloca o Autor como um articulador de idéias já existentes, em detrimento do gênio criador, e enfatiza a importância da linguagem ela mesma. Ele tira o poder que até então era atribuído a este sujeito Autor e o coloca nas mãos do Leitor.

Foucault leva esta discussão para o nível das estruturas de funcionamento da sociedade, ou seja, sua questão é a trama de relações na qual esta figura do Autor estaria inserida. Se Barthes pregava a morte do Autor, Foucault se perguntará em que condições este Autor foi possível e qual era a sua função. É Foucault quem problematiza a questão da comercialização, das instituições, da restrição do estado e da sociedade em relação ao perigo que representa o anonimato e, em última instância, o que encobre este direito autoral que assim se mantem.

Levine atua no sentido de explicitar, com sua obra, o dismantelamento de características do sujeito vigentes ainda no trabalho de Walker Evans, características essas colocadas por Barthes (1987, p.51) no que segue:

Prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. É, pois, lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à 'pessoa' do autor.

Levine, então, explicita o dismantelamento dessas características na própria construção de sua obra. Ela desloca, sim, a importância que antes era dessa 'pessoa humana' para o Leitor e sua capacidade crítica de confronto com a obra, atuando como descreve a fala de Barthes (idem, p.52):

O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas.

De outra forma, em Mandiberg, a importância já não está mais na obra que ele construiu a partir destes questionamentos, ou seja, na concepção própria da obra, do seu objeto, mas no questionamento das instituições e inserção do discurso nos circuitos.

A consonância deste pensamento com Foucault pode ser observada na afirmação que segue: "A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (2001, p.274). Em Mandiberg a importância está justamente na disseminação da obra dentro do circuito no qual ela nasceu e do qual jamais saiu acabada - está sempre aberta à intervenção do público por novas apropriações.

Mandiberg torna literal a asserção de que o Leitor deve ser também um Scriptor, o Artista. Ele representa o perigoso anonimato do qual fala Foucault, e aponta para o surgimento de uma nova figura que não será mais o Autor, e que possibilitaria justamente a disseminação, o alastramento de sentido, de ficção (informação não-verdadeira, desconfiável). Segue o comentário de Foucault (idem, p.188):

A função autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais à ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar.

Podemos nos permitir vislumbrar este desaparecimento ao pensarmos no surgimento primeiro da imagem de Walker Evans, posteriormente da mesma imagem sob o título de Sherrie Levine e, mais recentemente, da mesma imagem proliferada pela internet, agora já com o nome sempre variável no campo do título, todas com um certificado de autenticidade. Sigamos a fala de Foucault (2001, p.288) rumo a este completo desaparecimento, na perspectiva utópica de Mandiberg:

Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, sejam quais forem seu status, sua forma, seu valor, e seja qual for o tratamento que se dê a eles, desenvolveriam-se no anonimato do murmúrio. Não mais se ouviriam as questões por tanto tempo repetidas: "quem realmente falou? Foi ele e ninguém mais? Com que autenticidade ou originalidade? E o que ele expressou do mais profundo dele mesmo em seu discurso?" além dessas, outras questões, como as seguintes: "quais são os modos de existência desses discursos? Em que ele se sustentou, como pode circular, e quem dele pode se apropriar? Quais são os locais que foram ali preparados para possíveis sujeitos? Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?" e, atrás de todas essas questões, talvez apenas se ouvisse o rumor de uma indiferença: "que importa quem fala?".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAQUÉ, D. La fotografia plástica. Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 2003.

BARTHES, R. A Morte do Autor. In Rumor da Língua. Lisboa, Edições 70, 1987.

BENJAMIN, W. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras Escolhidas, vol. I, 5ª edição, São Paulo: Brasiliense. 1993.

FABRIS, A. Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. In Ars Revista do departamento de artes plásticas da escola de comunicações e artes. São Paulo: USP, 2003.

FLORES, L.G. Fotografia y pintura: dos médios diferentes?. Editorial Gustavo Gili, S. A, Barcelona. 2005.

FONTCUBERTA, J. El Beso de Judas: Fotografía y Verdad. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FOSTER, H. Contra o Pluralismo. In Recodificação. Arte, Espetáculo, Poética Cultural. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, M. O que é um Autor? In Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). RJ, Forense Universitária, 2001.

Entrevistas Citadas:

Command CV: A legend by default - appropriation of images – Interview. Afterimage, Jan-Feb, 2002. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_4_29/ai_82626346 . Acesso em 27 de outubro de 2007.

Interview with Sherrie Levine. Journal of Contemporary Art, Vol. 6, No. 2, 1993. Disponível em <http://www.jca-online.com/sherrielevine.html> Acesso em 27 de outubro de 2007.

Notas:

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Plásticas (UnB). Mestranda em Poéticas Visuais (UFRGS).

OBS: Os textos publicados na **Revista Art&** só podem ser reproduzidos com autorização **POR ESCRITO** dos editores.