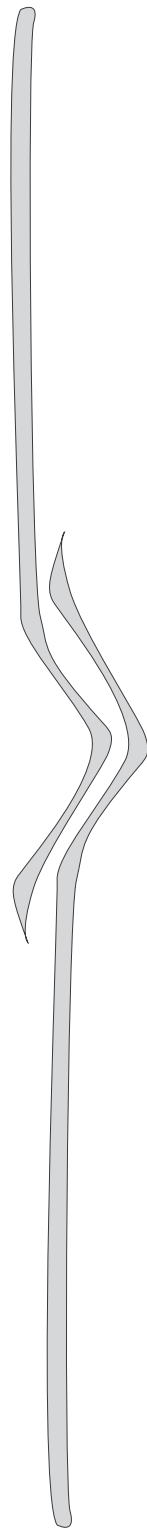


Tema livre



As utopias de Ai Weiwei

Objeto *a*, arte e política¹

Lucas de Oliveira Alves,² Florianópolis
Ana Lúcia Mandelli de Marsillac,³ Florianópolis

Resumo: O presente artigo analisa algumas obras do artista contemporâneo Ai Weiwei, estabelecendo articulações entre o conceito lacaniano de objeto *a*, utopia e arte contemporânea. Alguns aspectos desses conceitos são apresentados e relacionados com obras do artista concernentes à atual crise dos refugiados, desdobrando-se em análises e discussões de questões subjetivas e políticas tangenciadas por tais obras. Estas, nos enlaces que promovem entre artista e público, bem como entre diferentes tempos e contextos, suscitam críticas a injustiças que se repetem na história, sinalizando possibilidades de mudança nos modos de se relacionar com o outro. O caráter político das criações, de modo análogo à utopia e ao objeto *a*, não se fixa em imagens ideais, mas opera na abertura de sentidos, imagens e, por conseguinte, de realidades.

Palavras-chave: psicanálise, utopia, objeto *a*, arte, política

Introdução

No presente artigo, analisamos algumas obras do artista contemporâneo Ai Weiwei, refletindo sobre suas dimensões subjetivas e políticas. A análise e a discussão são realizadas por meio de interlocuções com a concepção de utopia iconoclasta e com o conceito psicanalítico de objeto *a*. Em um primeiro momento, guiados pela perspectiva de uma indissociável relação entre arte e vida, apresentamos questões contingenciais do artista,

1 Este artigo é um desdobramento da dissertação do autor Lucas Alves, sob orientação da autora Ana Marsillac. A produção foi financiada pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por meio de uma bolsa de mestrado.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGP/UFSC).

3 Professora no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGP/UFSC). Bolsista PQ do CNPq.

perscrutando aspectos de sua história e dos contextos políticos relacionados às suas obras.

Ato contínuo, ressaltamos alguns aspectos dos conceitos de utopia e de objeto *a* (objeto causa do desejo) de Lacan (2005). Tecemos aproximações teóricas entre os conceitos e as obras de arte contemporâneas, analisando seu caráter aberto e as interrogações que elas promovem acerca do que está instituído hegemonicamente nas relações. Colocamos em diálogo a materialidade das obras, as experiências do artista relacionadas à criação destas, bem como os agenciamentos sociais e políticos que elas engendram.

Expostos esses aspectos introdutórios, elencamos como objetivos do artigo: apresentar elementos da história e das obras de Ai Weiwei; desdobrar aspectos conceituais da utopia e do objeto *a* em suas relações com a arte; e refletir sobre aspectos subjetivos e políticos das obras de Ai Weiwei em interlocução com os conceitos supracitados.

O método estrutura-se a partir de um enlace singular com as obras e com os conceitos. Por singular, compreendemos uma dimensão que extrapola a individualidade. O individual é aquilo que fecha sentidos e imagens em busca da boa forma, empobrecendo a experiência; já o singular trata de um estilo, de uma forma de narrar uma experiência compartilhada, criando memórias e promovendo laços sociais (Sousa, 2002).

Abordamos as criações artísticas de Ai Weiwei como obras atravessadas pelo inconsciente, que, como destaca Lacan (1953/1998), é transindividual, excedendo, pois, as intencionalidades do artista. Realizamos as análises articulando o processo criativo do artista à questão dos refugiados abordada nas obras.

Ai Weiwei: história, desejo e criação

Ai Weiwei nasceu na República Popular da China, no ano de 1957. Seu pai foi considerado subversivo pelo governo de Mao Tsé-Tung, fato que lhe rendeu diversas perseguições. Ai Weiwei cresceu em um contexto de repressão política, acompanhando seu pai em campos de trabalhos forçados no deserto de Gobi. Na idade adulta, teve a oportunidade de se mudar para os Estados Unidos, onde se aproximou da arte contemporânea. O artista tornou-se mundialmente famoso por sua iconoclastia e por seu ativismo em questões humanitárias. A iconoclastia de sua arte fica evidente em obras como *Deixando cair uma urna da Dinastia Han* (*Dropping a Han Dinast*

Vase) (1995),⁴ em que três fotos captam o momento em que o artista, deliberadamente, deixa cair um vaso da Dinastia Han. Essa obra se relaciona à Revolução Cultural da China, período em que o governo maoista destruiu diversos objetos de arte de dinastias chinesas. Ela representa a banalização da destruição de obras no período de Mao Tsé-Tung, episódio notório na história da China, mas menos conhecido no Ocidente (Dantas, 2018).

O artista é conhecido por apresentar obras com sentidos e críticas que se dirigem de forma mais enfática ao Ocidente ou ao Oriente, gerando ambiguidades que interrogam as fronteiras geopolíticas, ideológicas e culturais. Crítico contundente do autoritarismo, sobretudo do governo chinês, desde que se mudou para Berlim, em 2015, Ai Weiwei tem se dedicado a abordar a crise dos refugiados, denunciando como as democracias ocidentais vêm tratando refugiados, sobretudo da África, do Oriente Médio e da América Latina (Dantas, 2018, 2019).

As obras sobre as quais dirigiremos nossa leitura de modo mais detido compõem o universo de criações do artista relacionadas aos refugiados, que inclui instalações, fotografias, filmes, dentre outras materialidades e poéticas. As instalações com coletes intituladas *Passagem Segura* (*Safe Passage*) e *Nascer do Sol* (*Soleil Levant*), ambas realizadas em 2016, respectivamente, na parte externa da Konzerthaus, Berlim, e no museu de arte contemporânea Kunsthall Charlottenborg, Copenhague, são compostas de coletes salva-vidas abandonados em um campo de refugiados na Ilha de Lesbos (Grécia). Em Berlim, o artista envolveu todas as colunas do prédio da casa de concertos municipal com os coletes. Na Dinamarca, eles foram instalados nas janelas do museu (Almeida, 2016; Kunsthall Charlottenborg, 2017; Dantas, 2018).

As duas obras tangem a história do artista e dos refugiados, pois Berlim, além de ser a cidade que Ai Weiwei elegeu para expressar seus pensamentos e sua arte, é também um local de recepção para milhares de refugiados que chegam à União Europeia. Já a Dinamarca, no período da exposição, adotava políticas duras de vigilância e controle dos refugiados no território nacional, dificultando sua entrada e permanência (Kunsthall Charlottenborg, 2017; Dantas, 2018). As obras, como fica evidente em seus títulos e contextos, trazem críticas e mensagens de esperança, possibilidades de inserção e invenção.

4 As principais obras de Ai Weiwei podem ser vistas em sua página no Instagram: aiww; ou no Twitter: @aiww.

A outra obra em discussão é intitulada: *Vasos empilhados com motivos de refugiados* (*Vases with a refugee motif as a pillar*), realizada em 2017. Composta por seis vasos de porcelana chinesa sobrepostos, nas cores branca e azul, representa os elementos presentes na trajetória dos refugiados: guerra, ruínas, viagem, travessia marítima, campos de refugiados e manifestações. Os vasos foram construídos por um coletivo de trabalho chinês, com materiais e técnicas tradicionais da China. Elas são emblemáticas em expressar o caráter transcontinental das criações do artista, pois se relacionam tanto à cultura do Extremo Oriente quanto à crise de refugiados que transcorre no Ocidente e no Oriente Médio. Os motivos e eventos retratados nos vasos dialogam com as experiências do artista em campos de refugiados, iniciadas quando Ai Weiwei visitou a ilha grega de Lesbos, porta de entrada para milhares de imigrantes (Dantas, 2018). Evidenciados esses aspectos do artista e de suas obras, deter-nos-emos, na sequência, em apresentar o conceito de utopia iconoclasta.

Utopia e imagem

Utopia significa não lugar, e seu uso está comumente associado a uma projeção de futuro mobilizada pelas insatisfações coletivas e sociais com as condições de um determinado tempo e espaço. A tradição literária e filosófica da utopia é extensa e atravessa a história das civilizações ocidentais. No século XVI, com a consolidação da obra *Utopia* (1516), de Thomas More, o conceito passou a ser fortemente associado a um projeto de futuro, no qual sociedades ideais são descritas minuciosamente. Desdobramentos do pensamento utópico se manifestaram em campos diversos, criando utopias médicas, arquitetônicas, geográficas, artísticas, políticas, dentre outras (Jacoby, 2007; Furter, 1974).

No século XX, após o horror das experiências totalitárias, a utopia passou a ser associada às ideologias nazifascista e stalinista. Na esteira de análises teóricas que se tornaram hegemônicas, o pensamento projetista das obras utópicas passou a ser vinculado ao pensamento totalitário, tendo em vista que ambos convergiam na apresentação de sociedades ideais: uma Europa *Judenfrei* no nazismo, uma Itália livre dos comunistas no fascismo e uma União Soviética livre dos opositores do Estado. No entanto, coadunar todo o pensamento utópico ao pensamento totalitário implica incorrer em uma redução absoluta do conceito. Na contramão dessa simplificação,

temos uma complexa tradição literária de pensamentos utópicos totalmente contrários a qualquer tipo de segregação e violência.

O século xx foi marcado por utopistas iconoclastas como Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer, preocupados não mais em apresentar projetos ideais de sociedade, mas em atentar-se às materialidades históricas de seu tempo, de maneira a criticar imagens e discursos instituídos, injustiças, autoritarismos, totalitarismos, abrindo dialeticamente o presente em possibilidades de futuro (Jacoby, 2007).

Compreendemos que as expressões políticas e artísticas de Ai Weiwei, no vértice do que propõe a utopia iconoclasta, manifestam críticas ao autoritarismo sem, entretanto, apontar modelos ideais de sociedade. A história do artista é marcada pela resistência ao Estado Chinês, e também pela resistência às formas mais sutis de opressão das democracias liberais, comumente alinhadas aos interesses de mercado. Nesse sentido, a arte de Ai Weiwei alinha-se às utopias que clamam por justiça social e contrapõe-se à violência dos ideais enrijecidos.

O filósofo Ernst Bloch (1959/2004) apresenta uma concepção de utopia que une memória, desejo e consciência antecipadora. A memória permite reinterpretar o passado e resgatar elementos que sirvam de anteparo para mudanças da realidade. O desejo atua dando conteúdo à esperança, tornando-a um movimento dinâmico e dialético – esperança ativa, e não estática. A consciência antecipadora, complementada pelo ato de sonhar acordado (a imaginação que alia elementos da fantasia e da realidade), dirige-se ao futuro, pautando-se pela materialidade concreta do presente e pela sua potência transformadora.

A vida de todos os homens é atravessada por sonhos sonhados acordado; uma parte desses sonhos é apenas uma fuga banal ... mas outra parte incita, não permite conformar-se com o mal existente, é dizer, não permite a renúncia. (Bloch, 1959/2004, p. 26, tradução livre dos autores)

Os teóricos Adorno e Horkheimer (1944/2006) também indicam na esperança, associada à visão crítica de um tempo, a saber: o tempo da modernidade que objetifica e transforma em número o humano e a natureza, o germe da transformação. Um dos aspectos da racionalidade científico-capitalista é sua ação voltada contra a esperança, associada por essa ao misticismo e ao pensamento irracional. A esperança, na contramão

do discurso moderno que coisifica/anula o outro e endossa um progresso desenfreado, permite a projeção de relações humanas não reificadas, construindo utopias antiautoritárias.

Ernst Bloch e Walter Benjamin, em suas proposições utópicas, ressitua a concepção de origem, deslocando-a de seu sentido historiográfico. Benjamin afirma, em *Origem do drama barroco alemão* (1928), que a origem é como um turbilhão no rio, algo como um devir que irrompe em fluxos e contrafluxos. Para Bloch, o passado é matéria do presente e trampolim para o futuro. Críticos à perspectiva linear e progressiva da história, os autores ressaltam que nossas esperanças devem se dirigir a tempos (passado, presente e futuro) que estão em constante movimento, interpelação e reconstrução. (Furter, 1974).

Colocando Bloch e Benjamin em diálogo, o teórico da arte Georges Didi-Huberman (2011) sugere pensar o princípio esperança (Bloch) por meio da imagem dialética (Benjamin). Na conjunção dessas duas concepções, o autor propõe um modelo de pensamento no qual o Outrora encontra o Agora, liberando formas para o futuro, estimulando a imaginação, a ação política e criando constelações de imagens, ou seja, imagens que se sobrepõem e sinalizam aquilo que se repete na história. Nas obras de Ai Weiwei, por exemplo, as imagens associadas às suas criações, tanto por ele quanto por público e crítica, ensejam-nos a oportunidade de antever opressões que se repetem em tempos e espaços diferentes.

“A utopia refere-se a um território de crise em que é possibilitada uma fratura do presente” (Freitas & Sousa, 2015, p. 113). Essa sentença, alinhada ao pensamento de Benjamin (1940/1987b), assinala na história uma composição heterogênea de visões e acontecimentos, realidades mutáveis, “saturação de agoras”. Assim, a utopia mobiliza a invenção em um tempo que é irremediavelmente fragmentado e aberto. A crise possibilita um distanciamento crítico do presente e um esboçar de futuros a partir de suas rasuras.

Jacoby (2007) enfatiza que a experiência estética, ao redimensionar percepções de mundo, torna-se politicamente mais transformadora do que discursos e ações emanados de púlpitos. “Uma única apresentação da orquestra *West-East Divan* para jovens músicos palestinos e israelenses faz mais pela paz do que cem ações ‘antiterroristas’: ela emite uma faísca de utopismo” (p. 217). Didi-Huberman (2011), por seu turno, resalta que a arte equivale a lampejos “ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” (pp. 20-21). Os autores corroboram uma perspectiva estética e ética da política.

Para ambos, bem como para Adorno (1951/2008), não é possível engendrar uma mobilização social e política sem operar sobre um regime de imagens, crenças e percepções de modo crítico e dialético.

Consideramos que a utopia e o campo da estética, que envolve desde o estudo das sensibilidades subjetivas e sociais até a história de obras de arte, convergem em um olhar dinâmico e crítico sobre o estatuto da imagem, permitindo-nos analisar suas imbricações com a cultura, a história e a política. Ato contínuo, apresentaremos o conceito lacaniano de objeto *a*, de modo a articulá-lo com a arte contemporânea e a utopia iconoclasta.

Formulações sobre o objeto, criações no campo do desejo

Vejam algumas questões teóricas em Freud e Lacan concernentes à formulação do conceito de objeto *a*. Em “Três ensaios sobre sexualidade”, Freud (1905/1996) ressalta que o primeiro objeto de desejo da criança é o seio materno, fonte de nutrição e, associadamente, de satisfação sexual. No desmame, a criança perde esse objeto, processo que não é sem efeitos, haja vista que essa perda incidirá permanentemente em suas futuras escolhas objetais. Freud afirma que “o encontro do objeto é, na verdade, um reencontro” (p. 210) e, adiante, disserta:

é na esfera da representação que se consuma inicialmente a escolha do objeto, e a vida do jovem em processo de amadurecimento não dispõe de outro espaço que não o das suas fantasias, ou seja, o das representações não destinadas a concretizar-se. (1905/1996, p. 213)

Tendo em vista a noção de objeto perdido discutida por Freud nos três ensaios, Lacan afirma:

É claro que uma discordância é instaurada pelo simples fato dessa repetição. Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. (1995, p. 13)

O objeto de satisfação é inelutavelmente uma representação psíquica do objeto perdido. Ele é imagem esculpida pela linguagem cujos contornos são produzidos por significantes. No bebê, o objeto é uma imagem essencialmente alucinatória, sutura da falta tecida pelo princípio do prazer. Para a criança, bem como para o adulto, cuja realidade, afirma Lacan (1995), é tecida tanto pelo princípio do prazer quanto pelo princípio da realidade, os objetos se situam em um campo empírico cuja percepção é compartilhada, mas cuja valoração e significação são singulares.

Freud introduz a noção de *A Coisa* (*Das Ding*) como correlato do objeto perdido. *A Coisa* é um centralizador das experiências humanas de percepção e pensamento, reguladas pelos enlaces do princípio do prazer e da realidade. O sujeito dispõe de coordenadas que o orientam na busca de sua satisfação em objetos da realidade, cujo substrato permanece alucinatório, ou seja, regulado pela imagem de um objeto primevo, sob a égide do princípio do prazer. “O princípio do prazer governa a busca do objeto e lhe impõe esses rodeios que conservam sua distância em relação ao seu fim” (Lacan, 2008, p. 74).

A Coisa comporta um paradoxo. Ela é tudo, todos os objetos de desejo que o sujeito encontra na (sua) realidade e, simultaneamente nada, um vazio. É o vazio que a pulsão contorna, dando-lhe uma forma transitória, cujo contorno se desvanece para assumir feições outras. O exemplo do vaso na sublimação, cuja fórmula é “elevar o objeto à dignidade da Coisa”, é paradigmático. O vaso é construído em torno de um vazio que constitui seu interior. Suas formas têm como referência tanto aquilo que já foi construído, objetos da realidade já investidos pela pulsão, quanto essa inexorável hiância entre o sujeito e o objeto (Lacan, 2008).

No seu seminário sobre o tema da angústia, Lacan (2005) endossa que o objeto em psicanálise não se trata de um objeto tencionado pelo desejo, à sua frente, mas atrás, como sua causa. Observamos que, com a formalização do objeto *a*, o autor estabelece uma distinção lógica entre o que seria o objeto do desejo, aquele posicionado em frente ao desejo, e o objeto causa do desejo (objeto *a*), posicionado atrás, como seu disparador.

Sobre o *status* do objeto *a*, Quinet discorre:

Não é um objeto do mundo sensível, empírico. No entanto, qualquer objeto deste mundo que satisfaça a pulsão e cause o desejo ou provoque a angústia pode fazer função de objeto *a*. Não se trata de um objeto nomeável enquanto

tal, pois não é da ordem do significante. Não é um objeto que tenha algum aspecto tampouco, pois não está no visível. Ele não pode ser visto nem falado, pois não tem consistência. Não tem nem a materialidade das palavras com seu material significante, nem a forma dos objetos físicos, que podem ser medidos e pesados. Ele não é nem simbólico, nem imaginário. É da ordem do real. (2012, p. 32)

O objeto *a* é o estranho paradoxal do objeto empírico, aquilo que escapa ao olhar, às possibilidades de representação, atuando como força motriz do desejo. O objeto *a* está presente na fórmula da fantasia ($\$ \langle \rangle a$), na qual o sujeito, barrado em seu desejo pela linguagem, circunscrito e efeito dela, encontra-se em relação ao objeto *a* tanto como sujeito desejante, fazendo do outro seu objeto, quanto como objeto do desejo do Outro (Quinet, 2012).

Essa exposição teórica nos permite tecer algumas articulações entre o objeto *a* e a arte contemporânea. Resumidamente, podemos apresentar três grandes períodos da história da arte no que concerne ao estatuto do objeto. No período pré-renascentista, há um maior enfoque na potência da arte em representar o divino. A partir do renascentismo, com o resgate da cultura helenística, o olhar se centra no homem e em suas produções. Paulatinamente, as representações de divindades perdem força em nome de uma cultura humanista e racional. Esse movimento institui a ideia de um gênio, movimento de supervalorização de conceitos e habilidades de alguns autores em detrimento de outros. O objeto de arte, nesses dois períodos, seja em sua articulação ao metafísico ou à genialidade do autor, assemelha-se ao objeto fetiche, posto que seu valor é fixado em um *a priori* e seus sentidos capsulados.

O objeto fetiche, ao contrário do objeto causa do desejo, cristaliza o desejo em torno de uma metáfora, limitando a abertura de sentidos pela cadeia significante. A arte contemporânea, avessa ao elitismo das escolas de arte moderna que se instauraram no século xx, busca abrir suas portas e janelas para o *socius*, redimensionando o valor da obra e da potência criativa. O movimento poroso da arte contemporânea promove um amálgama de técnicas, habilidades e conceitos, associado a uma nova forma de se inserir no espaço, promovendo formas heterogêneas de enlace com o público. O objeto de arte, de modo análogo ao objeto *a*, cai (aqui podemos retomar a obra *Deixando cair uma urna da Dinastia Han* (1995), de Ai Weiwei, como exemplo quase literal). A obra não visa mais suturar a falta com sentidos

prêt-à-porter, mas objetiva justamente sublinhá-la, dando a ver que há uma falta constitutiva no objeto e no sujeito.

Na arte, a imagem que recobre seu vazio constitutivo também o revela, mostrando que a potência criativa e o valor da experiência se dão em torno da falta. De maneira análoga, o vaso, tentativa de materialização da *Coisa*, não é mais tamponado ou preenchido de modo a preservar sua substância. Ele é destruído, evidenciando a dialética do desejo em um gesto de destruição-criação. O universo simbólico da arte contemporânea, campo do Outro que envolve artista, obra e público, rompe significações plenas, abrindo caminhos para satisfações temporárias nos encontros e desencontros com objetos empíricos.

Na qualidade de objetos tanto da realidade quanto da fantasia – dimensões indissociáveis, como sublinha Lacan (2008) –, as obras de arte contemporâneas aproximam-nos também da utopia iconoclasta (Jacoby, 2007). Essas utopias buscam sustentar fantasias – sonhos e projetos de futuro compartilhados – assentadas nas condições sociais, políticas e culturais vigentes, sem panejarem realidades futuras prontas e estanques. No campo das artes contemporâneas, o caráter inacabado da obra que se descortina ao olhar revela uma ausência, instaurando um campo de desejo, criação e imaginação que não se enclausura no objeto.

No texto *Transitoriedade*, Freud (1916/2015) relata um diálogo com o poeta Rilke, no qual eles discorrem sobre as inexoráveis inscrições do tempo, a efemeridade e a finitude. Rilke mostra-se inconformado com a iminente transformação que o inverno trará à paisagem do entorno, desvanecendo sua beleza. Freud, por seu turno, vê na transitoriedade uma potência e, do mesmo modo, uma beleza. No devir que altera imagens e percepções, Freud encontra esperança, encenação do desejo que traz as marcas do tempo.

Nesse sentido, Freitas e Sousa sublinham:

Ato criativo e ato utópico acabam por se encontrar na medida em que ambos colocam em cena um desejo. Nesse sentido, a utopia é pensada como formação do inconsciente, onde a exemplo do gesto de criação, algo da ordem do inapreensível, do incomensurável entra em jogo, produzindo intervalos e suspensões. (2015, p. 113)

Pensar ato utópico e ato criativo – e, por extensão utopia e arte – como formações do inconsciente coloca em cena a dimensão onírica das imagens

que lhes dão suporte. Os sonhos, assim como a criação e a utopia, manifestam-se por palavras, imagens e significações incompletas. Seu conteúdo pictórico encobre o objeto causa de desejo (*objeto a*) e, simultaneamente, revela seu núcleo vazio, dando a ver descontinuidades, falhas de sentido, mas também propelindo a imaginação e a ação. Sonhos condensam tempos e imagens, resgatam memórias e, de maneira semelhante à utopia e à arte, antecipam e transformam realidades.

Considerações sobre a utopia e o objeto *a* nas obras de Ai Weiwei

No pensamento utópico de Bloch, a arte não é criação individual, mas humana. A articulação do fazer artístico às condições materiais e ideológicas de um tempo, entrelaçada à rede de vozes e imagens que o constituem, faz da obra de arte um material, por excelência, coletivo. A arte se manifesta como consciência antecipadora e promessa de totalização possível, mas seu caráter simbólico e fragmentário remete ao não todo, sinalizando algo do agora e do porvir, promovendo aberturas da realidade e agenciamentos políticos (Furter, 1974).

Ao encontro desse pensamento, Ai Weiwei comenta em entrevista: “Sendo produzido coletivamente, o trabalho muda de sentido e isso é importante. Ele traz uma marca coletiva do grupo humano, não só a apreciação da marca de um artista” (Dantas, 2018, p. 127). A singularidade das criações de Ai Weiwei se constitui nas relações estabelecidas com seu coletivo de trabalho e com o público. Suas obras propiciam experiências estéticas em jogos de espacialidades e deslocamentos, mesclando público e privado, interrogando fronteiras e mecanismos de poder.

A obra *Nascer do Sol*, com o título original em francês, remete à obra homônima do impressionista Claude Monet, que retrata o porto de Le Havre no final da guerra Franco-Prussiana de 1870-1871. A instalação com 3.500 coletes, do mesmo modo, busca visibilizar um contexto de crise social e guerra. Grande parte dos coletes foi utilizada por refugiados que escaparam de conflitos armados. Na Ilha de Lesbos, local onde Ai Weiwei recolheu o material, refugiados sírios aportam fugindo de uma guerra que já dura dez anos, matou quase 400 mil pessoas e obrigou outras 11 milhões a se deslocarem (Almeida, 2016; Kunsthal Charlottenborg, 2017; RFI, 2020).

Em sua interlocução com a obra impressionista, movimento mutuamente influenciado pela fotografia, podemos apontar uma referência às

utopias idealizadas das luzes e seus contrapontos iconoclastas. No ímpeto do Iluminismo e, doravante, da modernidade industrial, buscou-se, com a fotografia, captar a realidade e reproduzi-la. No entanto, na medida em que a câmera obscura se tornara um instrumento de poder, ícone do progresso que podia eternizar a “verdadeira imagem”, o impressionismo e movimentos modernistas posteriores ofereceram ao olhar uma realidade instável, alterada de acordo com a luz, a posição dos objetos e da singularidade daquele que olha. Assim, o impressionismo posiciona-se de maneira iconoclasta em relação à utopia totalizante da razão animada pela tecnologia fotográfica (Benjamin, 1931/1987a; Coutinho, 2009).

Na obra de Ai Weiwei, em um jogo de abertura e fechamento de luzes, os coletes obstruem as janelas do Museu em Copenhague, fechando o campo de visão do espectador e instaurando uma metáfora para o paradoxo do ver e não olhar. A obra atua como crítica ao autocentramento das instituições artísticas e políticas (suas racionalidades e *modus operandis*), indiferentes ao que ocorre no espaço extramuros, mas também nos convida a fechar os olhos e paradoxalmente ver melhor, enxergar para além da cena. A proporção dos coletes salva-vidas toca na urgência da situação dos refugiados. Alerta para a necessidade de fazer algo agora, enquanto há vidas e projetos passíveis de salvação. Ai Weiwei leva os coletes a territórios onde muitos refugiados almejam construir um lar, mas não conseguem, pois interditados nas bordas geopolíticas.

Na instalação *Passagem Segura*, em Berlim, encontramos marcas da história do artista. Em 2015, após passar quatro anos preso nas fronteiras de seu país, Ai Weiwei encontrou na cidade alemã um espaço para alojar-se e expressar-se artística e politicamente (Dantas, 2018). A memória da cidade traz inscrições da divisão. Nas décadas da Guerra Fria, Berlim foi palco da divisão do mundo entre capitalismo e comunismo. A cidade, cindida entre Oriental e Ocidental, tornou-se um lar para o artista, que traz em suas obras marcas e críticas aos dois polos e regimes. *Passagem Segura* convoca aberturas e abarca uma mensagem com tom benjaminiano: não estaremos em segurança enquanto outros não estiverem, pois a crise dos refugiados é humanitária.

Nas duas instalações, os coletes nas bordas dos prédios, vistos primordialmente de fora, apontam a posição dos refugiados do lado de fora das fronteiras – fora do lar, fora do laço. As obras criticam e tecem limiares. Em seu inacabado e monumental livro *Passagens (1927-1940)*, Walter Benjamin (1982/2007) examina inúmeras passagens e transições, tais como

as rupturas e descontinuidades históricas; as passagens da vida, como nascimento, infância e morte; os rituais; as dialéticas; e passagens arquitetônicas, como galerias e ruas. Nelas, o autor identifica limiares que indefinem dentro e fora, perto e longe. As passagens não pertencem propriamente a um lugar, mas, de modo análogo à utopia, a um não lugar. Como as obras, elas tensionam fronteiras e reinventam caminhos.

Nascer do Sol e Passagem Segura demarcam uma ausência, suscitando-nos a imaginar presenças, corpos – apartados, presos, afogados – mas também, em projeções utópicas, salvos, restabelecidos em novos territórios. Uma das características da utopia é a crítica ao presente e, nesse sentido, ela fomenta projetos que respondem às necessidades imediatas de sobrevivência, como alimentação ou abrigo. Essas necessidades são compreendidas não só como biológicas, mas também como políticas (Furter, 1974). Na leitura psicanalítica, são políticas por se inserirem em um campo de desejo que ultrapassa a necessidade biológica (ordem instintual). Articuladas à demanda do Outro, direcionam o corpo (pulsional) a buscar objetos na cultura que extrapolam a mera necessidade de sobrevivência (Lacan, 1999). A obra, como utopia e objeto *a*, aponta o essencial à sobrevivência, mas sublinha que esse essencial é insuficiente. O sujeito desejante não quer apenas comida e abrigo, mas também prazer degustativo e um espaço para chamar de lar.

Na obra *Vasos empilhados com motivos de refugiados* (2017), a estrutura vertical condensa os tempos das jornadas dos refugiados, em que cada vaso se alegoriza em cenas, razões que levam ao refúgio e desafios do trajeto. Os vasos do topo e da base, respectivamente representações da guerra e das manifestações dos refugiados em campos, possuem fumaça em seu desenho, expondo elementos da história que se repetem. A obra retrata presente e passado, sinalizando que precisamos revisitar os acontecimentos passados de forma a não os repetir. Ao modo da utopia iconoclasta, os vasos não materializam o futuro ou soluções formais para a questão dos refugiados, deixando como promessa a construção dessa imagem.

Em uma experiência pessoal de contato com a obra, então exposta no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, presenciou-se uma cena em que a mãe dizia ao seu filho: “Não chega muito perto. Pode cair e quebrar!”. Essa situação revela a fragilidade da obra – sobretudo se tivermos na memória as imagens do artista quebrando vasos – e da condição humana. Os vasos empilhados podem causar angústia por remeterem à possibilidade da queda e à perda do objeto. O enunciado “não chegue muito perto” ilustra os rodeios

do sujeito em relação ao objeto de desejo: “nem muito perto, nem muito longe”, inconformidade permanente articulada mais ao objeto enquanto falta (objeto *a*) do que à falta do objeto. O objeto está ali, presente, mas o desejo se instaura nas tentativas fracassadas de capturá-lo em aproximações que não satisfazem ideais.

Nas três obras analisadas, podemos destacar que a consciência do artista antecipa possíveis cenários construídos coletivamente, esboça um amanhã sem fronteiras e com melhores condições de vida para os refugiados. A dimensão inconsciente das obras, atravessada pela fantasia e pelo Outro, enlaça sujeitos em um campo de sentidos, convidando o público a imaginar a construção desse amanhã. As obras, ainda, como objeto da falta, geram angústia – sinal do desejo (Lacan, 2005) –, alertam para o incontornável mal-estar na cultura. As dimensões estéticas e éticas das obras convocam a uma ação e a uma irrenunciabilidade do desejo, coadunando-se à ética psicanalítica (Lacan, 2008). Como Antígona, a utopia nos conclama a enfrentar injustiças e a honrar os mortos, de modo que: “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 1940/1987b, p. 225).

Žižek (2011) endossa que uma revolução autêntica só poderá ocorrer se os sonhos utópicos, além de se concretizarem, também se renovarem. Os modos de sonhar precisam ser renovados em uma dinâmica de invenção do desejo. Desejo de desejar, sustentando o objeto *a* como propulsor de criações e mudanças. Se mudarmos apenas a realidade para realizar os sonhos, sem mudarmos os sonhos, invariavelmente, voltaremos a uma realidade anterior. O valor da utopia está mais na alteração de sensibilidades do que no alcance de um objetivo final. A causa pode ser perdida, assim como o objeto inexoravelmente o é, mas não o desejo de reinventar.

A vida e as obras de Ai Weiwei trazem concomitantemente marcas da perda e lampejos de esperança. As fronteiras que lhe foram fechadas durante a vida convocaram-no a abrir brechas nas diversas barreiras que são erguidas pelos poderes dominantes. No documentário *Human Flow* (2017), o artista traz um dado alarmante: quando o muro de Berlim caiu, em 1989, 11 países possuíam cercas e muros em suas fronteiras. Hoje são mais de 70. Esses dados apontam para a necessidade de não apenas derrubarmos muros, mas também mudarmos formas de relação, colocando em circulação gestos e projetos que não se calcifiquem em ideais, mas que sejam permeáveis a novas tessituras significantes e utopias.

Considerações finais

As obras artísticas sobre as quais nos debruçamos neste artigo permitem-nos aprofundar a reflexão concernente à relação entre utopia, arte contemporânea e o objeto *a*, relançando discussões teóricas promovidas por outros autores e trazendo novos ângulos a esses conceitos. A análise e a discussão aqui expostas buscam, também, promover perspectivas sobre as criações artísticas de Ai Weiwei, realçando seus aspectos políticos e subjetivos.

Compreendemos que a arte de Ai Weiwei interroga divisões fixadas, busca suspender fronteiras pela fusão de estilos, ambiguidades e pelas experiências estéticas que enseja. A *estranha estranheiridade* das obras assinala a inelutável condição do sujeito habitado por um inconsciente: estrangeiro, antes mesmo de se deparar com as divisões da cultura.

Arte, utopia e objeto *a*, significantes que buscamos enlaçar a partir das obras, operam com base em fraturas, no que está inelutavelmente perdido. Atuam como trampolins para novas buscas e projetos, sem fixar um ideal, deixando em aberto o percurso da criação.

Las utopías de Ai Weiwei: objeto *a*, arte y política

Resumen: Este artículo analiza algunas obras del artista contemporáneo Ai Weiwei, estableciendo vínculos entre el concepto lacaniano de objeto *a*, utopía y arte contemporáneo. Algunos aspectos de estos conceptos se presentan y se relacionan con las obras del artista en relación con la actual crisis de refugiados, que se desarrolla en análisis y debates sobre cuestiones políticas y subjetivas tocadas por ellos. Las obras, en los vínculos que promueven entre el artista y el público, así como entre diferentes épocas y contextos, suscitan críticas a las injusticias que se repiten en la historia, señalando posibilidades de cambio en las formas de relacionarse con los demás. El carácter político de las creaciones, similar a la utopía y al objeto *a*, no se fija en imágenes ideales, sino que opera en la apertura de significados, imágenes y, por lo tanto, realidades. Palabras clave: psicoanálisis, utopía, objeto *a*, arte, política

The utopias of Ai Weiwei: object *a*, art and politics

Abstract: This article analyzes some works by contemporary artist Ai Weiwei, establishing links between the lacanian concept of object *a*, utopia and contemporary art. Some aspects of these concepts are presented and related to the artist's works concerning the current refugee crisis, unfolding in analyzes and discussions of subjective and political issues touched by them. The works,

in the links they promote between artist and audience, as well as between different times and contexts, raise criticisms of injustices that are repeated in history, signalling possibilities of change in the ways of relating to others. The political character of the creations, similar to utopia and object *a*, is not fixed in ideal images, but operates in the opening of meanings, images and, therefore, realities.

Keywords: psychoanalysis, utopia, object *a*, art, politics

Les utopies d’Ai Weiwei : objet *a*, art et politique

Résumé : Cet article analyse quelques œuvres de l’artiste contemporain Ai Weiwei, établissant des liens entre le concept lacanien d’objet *a*, l’utopie et l’art contemporain. Certains aspects de ces concepts sont présentés et liés aux œuvres de l’artiste concernant la crise actuelle des réfugiés, se déroulant dans des analyses et des discussions sur des questions subjectives et politiques qu’ils touchent. Les œuvres, dans les liens qu’elles entretiennent entre l’artiste et le public, ainsi qu’entre des époques et des contextes différents, soulèvent des critiques d’injustices répétées dans l’histoire, signalant des possibilités de changement dans les manières de se rapporter aux autres. Le caractère politique des créations, proche de l’utopie et de l’objet *a*, ne se fixe pas dans les images idéales, mais opère dans l’ouverture des significations, des images et donc des réalités.

Mots-clés : psychanalyse, utopie, objet *a*, art, politique

Referências

- Adorno, T. (2008). *Minima Moralia*. Azougue. (Trabalho original publicado em 1951)
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2006). *Dialética do esclarecimento*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1944)
- Almeida, C. H. (2016, 14 fev.). *Refugiados ganham protagonismo no 66° Festival de Berlim*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/refugiados-ganham-protagonismo-no-66-festival-de-berlim-18670019>
- Benjamin, W. (1987a) Pequena história da fotografia. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (3a ed., pp. 91-107). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1931)
- Benjamin, W. (1987b) Sobre o conceito de história. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (3a ed., pp. 222-234). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1940)
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. UFMG. (Trabalho original publicado em 1982)
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza [1]*. Trotta. (Trabalho original publicado em 1959)

- Coutinho, D. (2009). A construção do eu na modernidade: do projeto romântico ao impressionismo em Freud. *Ágora*, 12(2), 199-215. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200003>
- Dantas, M. (2018). *Raiz Weiwei*. UBU.
- Dantas, M. (2019). *Exposição Ai Weiwei Raiz*. Museu Oscar Niemeyer (MON).
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. UFMG.
- Freitas, A. S., & Sousa, E. L. A. (2015). Dobras de uma origem: clínica, criação e utopia. *Barbarói*, 43(1), 104-118. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v0i0.4743>
- Freud, S. (1996) Três ensaios sobre sexualidade. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas* (J. Salomão, Trad., Vol. 7, pp. 119-232). Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (2015). Transitoriedade. In G. Iannini (Ed.), *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas* (pp. 221-226). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1916)
- Furter, P. (1974). *Dialética da esperança*. Paz e Terra.
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Civilização Brasileira.
- Kunsthall Charlottenborg (2017) *Ai Weiwei: Soleil Levant*. Disponível em: <https://kunsthallcharlottenborg.dk/en/exhibitions/ai-weiwei-soleil-levant/>
- Lacan, J. (1995). *O seminário – Livro 4: a relação de objeto (1957-57)*. Zahar.
- Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 238-324). Zahar. (Trabalho original publicado em 1953)
- Lacan, J. (1999). *O seminário – Livro 5: as formações do inconsciente (1957-58)*. Zahar.
- Lacan, J. (2005). *O seminário – Livro 10: a angústia (1962-63)*. Zahar.
- Lacan, J. (2008). *O seminário – Livro 7: a ética da psicanálise (1959-60)*. Zahar.
- Quinet, A. (2012). *Os outros em Lacan*. Zahar.
- RFI. (2020, 15 março). *Guerra na Síria entra no 10º ano com Bashar al-Assad refém de seus aliados*. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/03/15/guerra-na-siria-entra-no-10deg-ano-com-bashar-al-assad-refem-de-seus-aliados.ghtml>
- Sousa, E. L. A. (2002). Por uma cultura da utopia. In C. Boettcher (Org.), *Unicultura* (pp. 36-45). UFRGS.
- Weiwei, A. (1995). *Dropping a Han Dinast Vase*.
- Weiwei, A. (2022). Disponível em: <https://www.instagram.com/aiww/>. Acesso em 28/4/2022.
- Weiwei, A. (2022). Disponível em: <https://twitter.com/aiww>. Acesso em 28/4/2022.
- Žižek, S. (2011). *Em defesa das causas perdidas*. Boitempo.

Lucas de Oliveira Alves
lukass.oliveira@hotmail.com

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
2206ana@gmail.com

Recebido em: 19/2/2022

Aceito em: 6/4/2022