

Rodrigo Kiko, Priscila Arantes *

Dropping The Urn: a cultura partida e reduzida a pó na obra de Ai Weiwei

* **Rodrigo Kiko** é Artista visual e professor do ensino superior no curso de Artes Visuais da Faculdade FMU. Graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade Belas Artes de São Paulo e pós graduado em Fundamentos da cultura e das artes pela Universidade UNESP.
<okikow@gmail.com>

Priscila Arantes é Crítica, curadora, professora e pesquisadora no campo da arte, curadoria, museu e estética contemporânea. É formada em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), possui mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e pós-doutorado pela Penn State University (USA) e UNICAMP. Pesquisadora produtividade PQ 2 (Cnpq-2017/2021) é professora titular do PPG em Design da Universidade Anhembi Morumbi, coordenadora e docente do curso em Arte: História, Crítica e Curadoria da PUC/SP e pesquisadora colaboradora do MAC-USP com o projeto Museu, Arte e Memória: políticas e poéticas contra o esquecimento.

<priscila.a.c.arantes@gmail.com >

Resumo Este artigo examina uma das obras mais icônicas do artista contemporâneo chinês Ai Weiwei: *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995). Faz-se uma breve pontuação acerca das características estéticas e simbólicas referentes a tradição e identidade chinesa refletidas nas cerâmicas. Aborda os conceitos de cultura material e memória cultural para o estudo de caso da obra do artista sob a perspectiva de Kopytoff. Com isso, analisa a ação performática do artista no tríptico fotográfico, relacionando os contextos culturais históricos ao discurso da obra.

Palavras chave Design, Cultura Material, Memória Cultural, Ai Weiwei.

Abstract *This article examines one of the most iconic works by contemporary Chinese artist Ai Weiwei: Dropping a Han Dynasty Urn (1993). A brief punctuation is made about the aesthetic and symbolic characteristics referring to Chinese tradition and identity reflected in the ceramics. It addresses the concepts of material culture and cultural memory to open a case study of the artist's work from the perspective of Kopytoff. This article analyzes the performative action of the artist in the photographic triptych, relating the historical cultural contexts to the concept of the work.*

Keywords Design, Material Culture, Cultural Memory, Ai Weiwei.

Resumen *Este artículo examina una de las obras más icónicas del artista chino contemporáneo Ai Weiwei: Dropping a Han Dynasty Urn (1995). Se hace una breve puntuación sobre las características estéticas y simbólicas referentes a la tradición e identidad china reflejada en la cerámica. Aborda los conceptos de cultura material y memoria cultural para el estudio de caso de la obra del artista desde la perspectiva de Kopytoff. Con ello, analiza la acción performativa del artista en el tríptico fotográfico, relacionando los contextos históricos culturales con el discurso de la obra.*

Palabras clave *Diseño, Cultura Material, Memoria Cultural, Ai Weiwei.*

Introdução

Desde meados do séc. IX, durante o período tardio da Dinastia Tang (618 – 907), o mundo foi gradualmente introduzido à cerâmica chinesa e conseqüentemente à sua cultura. Uma vasta variedade de tigelas, pratos, xícaras, garrafas, potes e muitos outros objetos feitos para uso doméstico, comercial ou em rituais cruzaram a rota da seda com destino ao mundo ocidental (WITKOWSK, 2016).

Através dos materiais em que eram produzidas e do simbolismo contido em suas decorações, arqueólogos e historiadores constatam sua significância estética como fonte de conhecimento sobre a cultura daqueles que criaram e usaram tais cerâmicas (WITKOWSK, 2016).

A partir dessa perspectiva da cultura material, peças de cerâmica que atravessaram séculos permitem uma ponte com o passado remoto, revelando detalhes sobre o contexto cultural da época, contribuindo com fragmentos da história e da identidade chinesa. Segundo Kopytoff (2010) a vida cultural de um artefato é similar à biografia de uma pessoa. Dados referentes à sua origem, quem a fabricou, sua carreira, sua idade e fases da “vida” desse artefato, como muda o seu uso e o que acontece quando sua “vida” chega ao fim, são questões fundamentais para compreender o que Kopytoff entende por biografia cultural das coisas. Ou seja, são informações que determinam não só a memória cultural do objeto, mas de todo um contexto que participa.

Este artigo pauta-se em uma análise entorno da biografia cultural dos artefatos em cerâmica, presentes em obras do artista contemporâneo chinês Ai Weiwei e os questionamentos que o artista faz acerca da identidade, autenticidade e do valor histórico das peças.

Em uma dessas obras, talvez a mais icônica, Dropping a Han Dynasty Urn (1995), o artista registra uma ação performática em um tríptico de fotografias, em que deixa cair no solo uma peça considerada histórica.

Ai Weiwei levanta questões mais profundas que vão além da iconoclastia. São questões que indagam o presente e o passado da cultura chinesa. Seria o tempo o fator determinante para transformar um objeto utilitário em um objeto histórico? A autoridade pode sacralizar o valor de um objeto e impor essa determinação para gerações futuras? Quais tradições e

identidades são narradas e por quem? Destruir um artefato histórico altera a identidade cultural? Como se constrói a tradição de uma nação? A destruição também seria um elemento de construção?

A tradição e a identidade da cultura chinesa reveladas nas cerâmicas

Exemplares mais antigos da cerâmica chinesa descobertos no Sudeste Asiático foram feitas durante a Dinastia Han (séc. I e II d.C.). Sua exportação não se desenvolveu até finais do séc. IX, durante o período da Dinastia Tang (618 – 907) (WITKOWSK, 2016).

Diferente de artefatos produzidos em outros materiais como madeira, papéis ou tecidos, a cerâmica conseguiu sobreviver ao tempo soterradas ou no fundo do mar devido à alta qualidade do material, seu valor artístico ou pelo seu histórico de pertencimento às linhagens de famílias influentes (WITKOWSK, 2016).

Durante séculos a China dominou a exportação de cerâmicas no sudeste asiático para o mundo ocidental se deu pela Rota da Seda via terrestre ou por embarcações marítimas. O reconhecimento de sua origem se deu tanto pela qualidade da matéria-prima em que eram manufaturadas, quanto pelas suas características formais, representadas em imagens, símbolos e ideogramas (WITKOWSK, 2016).

Tais características formais mudaram ao longo dos séculos, ditas pelo desenvolvimento de novas técnicas de produção e pelos diferentes estilos de cada período das dinastias. Cada elemento representado nas decorações é imbuído de um simbolismo que ilustram não só a filosofia da cultura chinesa, mas também simbolizam a identidade de cada dinastia (WITKOWSK, 2016).

Peônias, crisântemos, jasmims, flor de lótus, entre outras flores e figuras como carpas, dragões, pescadores, entre outras são bastante frequentes nas decorações das cerâmicas chinesas e possuem um caráter simbólico que permite uma leitura mais aprofundada acerca do contexto cultural de cada época, bem como a referência que os processos de manufatura fazem a determinados períodos e dinastias. As figuras fazem parte de toda uma cultura secular, presentes em poemas clássicos, fazem referências aos contextos de famílias imperiais e também refletem o folclore, mitos e lendas da cultura popular chinesa.

Elementos materiais distinguem peças produzidas em diferentes períodos. Com o passar do tempo, novas técnicas foram se desenvolvendo, o uso da matéria-prima vai se aprimorando e com isso a qualidade da porcelana chinesa ganha destaque dentre as demais produções do Sudeste Asiático, ganhando mais espaço nas exportações.

É possível afirmar que a cerâmica carrega em si toda uma história da identidade cultural da China. Além disso, com as exportações para todo o Sudeste Asiático, Oriente Médio, Europa, chegando até Acapulco com as navegações Espanholas no séc. XVI, a porcelana chinesa dissemina sua cultura para o mundo.

Memória cultural e cultura material

Segundo Prown (1982), artefatos/objetos são definidos como coisas produzidas pelo ser humano, ou modificadas por ele, e objetos naturais seriam os elementos encontrados na natureza permeados pela ação humana.

Cultura material trata-se do conjunto de artefatos produzidos e utilizados por determinados grupos, o contexto em que vivem e suas convenções. Para entender a questão da cultura material é preciso entender o valor agregado do objeto. Um dos valores está ligado à raridade do material que o objeto foi produzido. Outro valor mais transitório se refere ao valor atrelado à pessoa que produziu ou que tenha usado o objeto. O valor pode ainda ser estético, no caso de obras de arte; espiritual, no caso de artefatos presentes em rituais; um valor que expresse uma atitude para outros humanos, como uma fortaleza ou um balanço; ou ainda, um valor que expresse uma atitude para o mundo, por exemplo usar algo em seu estado natural, sem modificá-lo. Enfim, um artefato carrega em si e reflete convenções culturais (PROWN, 1982).

Em relação aos significados associados aos artefatos, Cardoso (2012) levanta alguns fatores condicionantes do significado. Esses fatores, segundo o autor, possuem a capacidade de modificar a suposta imobilidade ou fixidez de sua natureza essencial. Cardoso (2012) divide os fatores em duas classificações: a primeira relacionada à materialidade do objeto, e a segunda são fatores ligados à percepção que se faz do objeto. Assim, os fatores que pertencem à primeira categoria são: “uso”, “entorno” e “duração”; e os da segunda categoria são: “ponto de vista”, “discurso” e “experiência”.

O autor salienta ainda que o significado reside na percepção do indivíduo em relação ao artefato. Sem essa relação, o artefato não pode significar algo, uma vez que o indivíduo é que atribui esse sentido aos objetos na sua relação com ele. Portanto, os significados dos artefatos são determinados pela comunidade a qual se relaciona (CARDOSO, 2012).

O fator “uso” está relacionado à ideia de operacionalidades e funções dos objetos. O fator “entorno”, corresponde ao contexto em que está inserido e suas influências sobre o artefato. Em “duração”, a questão se volta ao tempo de existência do objeto, desde sua produção à sua destruição. Quanto maior o tempo de existência de um objeto, maior a probabilidade de incidirem mudanças de uso e de entorno sobre o objeto (CARDOSO, 2012).

Dentro da segunda categoria, relacionado à percepção dos indivíduos sobre o artefato, o fator “ponto de vista” diz respeito não só ao ponto de vista físico do indivíduo em relação ao objeto, mas se refere também à hierarquização dos pontos de vista. Essa hierarquização é cultural, portanto depende de quem vê, criando um juízo de “como vê” determinado artefato. O fator “discurso” refere-se ao modo como o indivíduo percebe o objeto e a maneira que encontra para comunicar essa percepção, dependendo, obviamente, de seu repertório cultural que cerca o objeto. Enfim, o fator “experiência”, se dá na relação direta do usuário com o artefato, implicando

assim em todos os outros fatores conjugados simultaneamente, consistindo na impressão particular da experiência do artefato pelo indivíduo (CARDOSO, 2012).

Cardoso (2012) cita ainda um último fator que implica em todos os outros, o fator “tempo” que tem a capacidade de modificar os fatores anteriormente mencionados, alterando qualitativamente sua percepção. Segundo o autor:

Com a passagem do tempo, surge a “história”, que é a duração mutável transformada em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “permanência”, que é o entorno mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “atenção”, que é o ponto de vista mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “consagração”, que é o discurso mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “memória”, que é a experiência mutável transformada em qualidade estável. O que importa é lembrar que tudo é passível de mudança no tempo – inclusive os significados que associamos a qualquer objeto (CARDOSO, 2012, p. 37).

Parece nítida a relação estabelecida entre a experiência do indivíduo com a construção da memória. O processo de significação que permeia essa experiência do artefato pelo indivíduo pode se desdobrar em inúmeros resultados, mas a experiência direta com o objeto é apenas uma forma de compreensão do artefato (CARDOSO, 2012). A memória cultural se constitui a partir desses processos simbólicos das diversas manifestações humanas em que experiências com artefatos em determinados contextos sociais e suas funções, vão amalgamando-se com o passar do tempo, produzindo significados estáveis coletivos, em um movimento que tende a se sedimentar e pode perdurar por milênios. Segundo Assmann:

Coisas não “têm” uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos, coisas tais como louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros “lieux de mémoire”. No nível social, com respeito a grupos e sociedades, o papel dos símbolos externos se torna cada vez mais importante, porque grupos que, é claro, não “têm” uma memória tendem a “fazê-la” por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas. Isso é o que nós chamamos de memória cultural (ASSMANN, 2016, p. 119).

Seguindo essa linha de raciocínio, é possível estabelecer uma biografia cultural de um artefato. Ou seja, compreender a vida de determinado artefato, averiguando a sua trajetória ao longo de sua existência. Para Kopytoff (2010), a biografia de uma coisa é similar à biografia de uma pessoa. Conhecer dados sobre a origem do objeto, como foi fabricado, saber a quem pertenceu e por quanto tempo esteve em sua posse, informações sobre a idade desse artefato e quais contextos históricos o permeiam, são questões que constituem sua memória cultural, portanto indica sua biografia.

No caso das peças em cerâmica chinesas, sua biografia é um fator que agrega valor. Saber a procedência de uma determinada cerâmica é indispensável para o especialista que avalia a peça para uma coleção de um determinado museu, por exemplo. Muitas vezes essas informações estão nas próprias cerâmicas, como vimos anteriormente, na qualidade do material em que foi produzida, nas qualidades formais em sua decoração e na forma em que foi decorada. Tais características definem o período a que pertence, bem como seu contexto social nas narrativas presentes em seu simbolismo.

A porcelana da Dinastia Tang (618 – 907), por exemplo, se constitui de múltiplas cores (figura 1), fato que reflete as características multiculturais do período marcado pela economia de um país forte, cuja vida era rica. Além disso, os formatos das peças costumam ser arredondados e suaves, reflexo da preferência estética no período onde o corpo gordo era sinônimo de belo. (WANG, 2019).

De outro modo, as peças de cerâmica do período da Dinastia Song (960 a 1279) são requintadas e elegantes, ressaltando a beleza da cor do esmalte, que reflete a busca das pessoas pela simplicidade, tranquilidade e elegância (figura 2). Quando comparada ao estilo ousado da Dinastia Tang, a expressão artística contida reflete a sociedade da Dinastia Song, que era conservadora em sua política e valorizava mais a literatura do que a força militar (WANG, 2019).

Figura 1 Um tripé de cerâmica vitrificada Sancai e uma tampa, Dinastia Tang. 17,5 cm.

Fonte

<http://www.alaintruong.com/archives/2019/08/29/37599647.html>





Figura 2 Cizhou sgraffiato garrafa 'Peônia', Dinastia Song, 34,7 cm.

Fonte <http://www.alaintruong.com/archives/2017/10/05/35739910.html>

Um fator relevante entorno do valor agregado de um artefato é seu processo de singularização. Sobre esse processo, Kopytoff (2010) destaca:

as sociedades têm a necessidade de resguardar uma determinada parte de seu ambiente, delimitando-a como “sagrada”, a singularização é um início para alcançar esse fim. A cultura assegura que algumas coisas permaneçam inconfundivelmente singulares, e resiste à mercantilização de outras coisas. Por vezes, ela re-singulariza o que foi mercantilizado (KOPYTOFF, 2010, p. 101).

Se observarmos a questão da cerâmica chinesa sob esse aspecto, faz muito sentido quando a vemos em um espaço expográfico em uma exposição. Neste exemplo, a peça é singularizada pelas características referentes à memória cultural que a permeia. O fator tempo é determinante nesses casos enquanto à singularização de um artefato. Outros fatores relativos à biografia do objeto também sustentam sua singularização. É importante notar que essa sacralização envolve juízos de valor, e isso depende de seu contexto. Segundo Kopytoff (2010):

A singularização de objetos dentro de uma sociedade cria um problema especial. Como é feita por grupos, ela porta um certificado de aprovação coletiva, canaliza os impulsos individuais de singularização e assume o peso da sacralidade cultural. (...) Por trás de declarações extraordinariamente veementes, de valores estéticos podem estar em conflitos de cultura, classe e identidade étnica, e o conflito em torno do que se poderia chamar de “instituições públicas de singularização” (KOPYTOFF, 2010, p. 110).

Veremos mais adiante, o desdobramento dessa sacralização nos questionamentos que Ai Weiwei levanta em sua obra.

Destruição ou criação?

Ai Weiwei é considerado um dos artistas mais importantes na cena da arte contemporânea. A relação do artista com a cerâmica vem de seu histórico familiar. Seu pai, o poeta moderno Ai Qing, tinha uma coleção de cerâmicas. Quando a sua família foi exilada em 1957, forçada a trabalhar em uma fazenda em Xinjiang (próxima a fronteira com a Rússia), durante o período da Revolução Cultural do governo de Mao Tse-Tung, Ai Weiwei recorda que seu pai mantinha uma prateleira rudimentar com algumas peças. Em 1979, quando Ai Qing foi reinstalado e volta para Pequim com sua família, uma das primeiras coisas que fez foi reaver as peças mais valiosas de sua antiga coleção de cerâmicas que haviam sido resguardadas. Para Ai Qing, a cerâmica era um veículo para a memória (CLARK, 2011).

Ai Weiwei tem uma relação ambígua com a cerâmica. Ao mesmo tempo causa espanto, frustração e excitação. Demonstra respeito e admiração pela porcelana, o “ouro branco” chinês, e pelas cerâmicas feitas em terracota demonstra pouca excitação quando se refere à sua estética (CLARK, 2011). O artista mantém um estúdio em Jingdezhen, onde trabalham cerca de mil pessoas, moradores da própria cidade. A cidade que um dia foi conhecida como a “capital da porcelana” está em decadência. Com a competitividade das cidades vizinhas, a cidade se viu obrigada a produzir cerâmicas de baixa qualidade e com isso a mão de obra de artesãos qualificados foi desaparecendo (CLARK, 2011).

Ai Weiwei foi apresentado à cidade de Jingdezhen por Liu Weiwei, seu mentor em cerâmica e administrador dos fornos do artista. Eles se conheceram no início de 1990, no mercado de pulgas de Pequim. Nesse período, Liu e Ai Weiwei desenvolveram um conhecimento profundo sobre a cerâmica das Dinastias Yuan, Ming e Qing. Em 2001 Liu abre mão do seu comércio no mercado de pulgas e começa a trabalhar para Ai Weiwei (CLARK, 2011).

Desde então, o artista traz emprego para as famílias e moradores da cidade, que o idolatram pois mantém o fluxo econômico dessa comunidade. Com isso, Ai Weiwei também consegue fazer com que os artesãos mais qualificados continuem desenvolvendo seu trabalho. Nas últimas décadas, centenas de artistas chineses e ocidentais buscam a cidade. Jingdezhen se transformou na Disneylândia da apropriação da cerâmica, pois é raro o estilo da cerâmica que os artesãos não consigam copiar, fornecendo peças para as altas demandas da atual cena da arte contemporânea chinesa (CLARK, 2011).

Na sua obra intitulada *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) (figura 3), o artista é registrado em um tríptico fotográfico em uma performance que, observando diretamente para a lente da câmera que fez o registro,

num semblante quase que indiferente, o artista deixa cair no chão uma urna que pertence ao período da Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.), que se quebra com o impacto da queda.

Críticos já o acusaram de iconoclasta, por destruir um artefato que pertence ao patrimônio histórico da humanidade. Por outro lado, essa obra é uma das mais emblemáticas que marcam o momento em que o artista começa a fazer uso de cerâmicas em seus trabalhos.

No tríptico fotográfico, o ambiente em que a ação acontece parece ser um ambiente externo, à céu aberto (não é possível dizer claramente). Ao fundo, atrás do artista, uma parede de tijolos. O chão parece ser uma espécie de ladrilho quadriculado, com duas tampas de bueiro dentro do enquadramento das fotografias.



Figura 3 Ai Weiwei – Dropping
a Han Dyanasty Urn, 1995.

Fonte <https://vr8503a.wordpress.com/2013/02/26/ai-weiwei-droppin-g-a-han-dynasty-urn-19952009/>

Ai Weiwei está presente na obra e parece trajar uma vestimenta típica chinesa, de tom médio e está usando uma sapatilha escura. O artefato que deixa cair na performance trata-se de uma urna cerimonial e pertence ao período da Dinastia Han. O artista faz um gesto com as mãos no ato em que solta o artefato, suas mãos se abrem, uma mais voltada para cima e a outra voltada para baixo. A expressão facial de Ai Weiwei pouco muda entre as três fotografias, com um tom que comunica uma certa indiferença, com um olhar desafiador direto para a câmera que realizou o registro.

A urna aparece na terceira fotografia partida após a queda, a parte superior da peça ainda está um pouco preservada em sua forma original, tendo o restante sido feito em pedaços menores. O artefato perde sua integridade na ação.

O registro inicial foi feito em filme, no caso o artista realizou duas vezes a performance, quebrando dois artefatos para realizar o registro e conseguir a melhor imagem. A imagem que vemos, trata-se então de três frames do filme, resultando no tríptico fotográfico. A composição é simétrica em seu enquadramento. O artista que realiza a performance está em destaque em primeiro plano, centralizado na composição. A fotografia é em preto e branco, nítida em seu foco e com o contraste estruturado.

Para Ai Weiwei, essa performance suscita questões filosóficas. O artista não entende o ato da performance como um ato de destruição. Pelo contrário, ele afirma:

Eu coloco uma questão muito filosófica sobre como e por quê aquelas formas vem sendo respeitadas e por qual motivo? E sabe, eu ainda questiono esses juízos essencialmente estéticos. E nesse sentido, isso (ação da performance) seguiu a tradição da criação daquele vaso. Eu não diria que estaria sendo destruída. Ele (vaso) só adquiriu outra vida. Você tenta dizer o que aconteceu depois que ele foi quebrado. Eu acho que isso é uma descoberta, não é? Não destruição. Acredito que eu tenha mudado sua forma. É apenas uma maneira diferente de interpretar a forma (MAC DONALD, 2017) (tradução nossa)

Com essa fala, o artista deixa claro sua intenção na obra. Se relacionarmos com o contexto da vida do artista na época em que foi criada, a obra ganha ainda mais elementos que aumentam as possibilidades de sua leitura. Na época, Ai Weiwei havia acabado de voltar dos Estados Unidos, depois de anos vivendo em Nova Iorque. O impacto do regresso à sua terra natal foi tamanho. O artista percebe as mudanças culturais devido à abertura comercial da China que se deu em 1979.

A China estava se tornando uma sociedade consumista, como a que Ai Weiwei presenciou nos Estados Unidos. O ritmo acelerado desse cambio era nítido nos arredores de Pequim. A tradição cedendo espaço para a modernização, multinacionais entrando no mercado nacional e as mudanças nos hábitos sociais acontecendo.

Essas questões também podem ser lidas na obra *Dropping a Han Dynasty Urn* (1993). A identidade e a tradição mudando de forma rapidamente, tal qual a quebra da urna da Dinastia Han. Séculos de tradição representados na materialidade da peça de cerâmica se estilhaçando repentinamente. Após essa mudança da forma, seria possível reconstruir a peça com as mesmas partes e tê-la de volta em sua integridade e valor singular? Qual é a importância do valor anterior da peça agora, depois que se estilhaçou?

São questões que podemos relacionar ao campo social, a outros objetos sacralizados por determinados grupos hegemônicos que impõem seus valores sobre os demais. Em Kopytoff (2010), o autor afirma que a sacralização pode ser alcançada mediante a singularidade, mas a singularidade não garante a sacralização.

Ai Weiwei aponta que as cerâmicas no período da Dinastia Han eram um produto “proto-industrial”, produzidas em massa às centenas de milhares de peças. Ressalta o artista: “era indústria lá, continua indústria hoje” (CLARK, 2011). A partir desta perspectiva, o artista recusa à obediência à sacralização imposta ao artefato, evidenciando seu ponto de vista na ação da obra.

Ai Weiwei, é conhecido também pela sua postura crítica ao autoritarismo do regime do Partido Comunista Chinês. O artista também nos

propõe essa reflexão crítica a respeito dos poderes hegemônicos que atuam nas sociedades.

O simples fato da obra se apresentar como um registro fotográfico de uma ação deliberada do artista, nos dá conta sobre o livre arbítrio e os julgamentos que se desdobram com isso. Ao deixar a peça de cerâmica cair ao chão, Ai Weiwei não só questiona a tradição e identidade chinesa na atualidade, mas questiona também os conceitos de tradição, de identidade e de liberdade das demais sociedades.

Considerações Finais

Como vimos até aqui, a cerâmica é um artefato muito presente não só na história chinesa, mas na história da humanidade. É um conhecimento ancestral, que demonstra a capacidade humana de projetar, processar e de criar artefatos para suprirem necessidades fundamentais para a vida.

Essas necessidades muitas vezes são imediatas no cotidiano, como ter onde beber, onde comer, onde armazenar água ou comida para depois, ou mesmo ter com o que caçar. Outras vezes, essas necessidades são subjetivas, como a fé refletida em uma imagem de uma entidade reverenciada ou outro artigo de algum ritual, ou até mesmo a memória de um artefato que denomina um marco histórico de algum lugar.

Artefatos em cerâmica ainda hoje são presentes no cotidiano de grande parte das casas das pessoas ao redor do mundo. E como constatou Kopytoff (2010), a biografia dessas coisas diz muito da sociedade a qual pertencem. Os artefatos carregam memórias que podem ficar esquecidas pelo tempo, soterradas por séculos. Mas quando são redescobertas, essas memórias voltam à superfície e com isso, a humanidade vai montando um quebra-cabeça de sua história.

Ai Weiwei caminha por essa área da experiência humana. Na obra em questão neste texto, o artista reflete sobre a condição da cerâmica em si e da sua relação com a humanidade. Ele se utiliza de um repertório familiar local, para levantar questões genéricas, que condizem com a condição humana de diversas culturas.

Ao questionar o valor simbólico de um artefato, no caso a urna da Dinastia Han, o artista nos faz pensar sobre o processo de juízo de valores de uma sociedade. Ao colocar em debate a função histórica de uma peça de cerâmica, Ai Weiwei põe em pauta as questões sobre o conceito de tradição e de identidade. Essas provocações são pertinentes não só para a China contemporânea, mas para o mundo globalizado.

São questionamentos suspensos no ar. A poeira levantada com a quebra da cerâmica impede contemplar com nitidez a realidade diante de nós. A poeira tende a se assentar, os pedaços estilhaçados tendem a cessar seus movimentos e se acomodarem cada um em sua disposição. E se fosse possível ter uma visão que alcançasse o tempo que ficou distante, talvez veríamos que esse movimento de construção e desconstrução vem se repetindo há muitos séculos na história da humanidade.

Referências

- ASSMANN, J. (2016). Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, 19(1), 115-128. Recuperado de <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CLARK, G. **Mind mud: the conceptual ceramics of Ai Weiwei**. In: *Ceramics in America 2011*. Nova Inglaterra, EUA: The Chipstone Foundation and University Press, 2011;
- CRICK, M. , **Chinese Trade Ceramics for South-East Asia from the 1st to the 17th Century**, Foundation Baur and 5 Continents Editions, Geneva and Milan, 2010.
- HUANG, Ellen. **China's china : Jingdezhen Porcelain and the Production of Art in the Nineteenth Century**, Tese de doutorado em história, Universidade da Califórnia, San Diego, 2008.
- KOPYTOFF, Igor. **A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo**. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. p. 89- 123.
- MAC DONALD, Todd. **CERAMICS | Ai Weiwei at the Royal Academy**. YouTube, 12.06.2017. Disponível em: <https://vimeo.com/221297058>. Acesso em: 28.06.2021.
- PROWN, J. . **Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method**. WINTERTHUR PORTFOLIO, 17(1), p.1. 1982
- WANG, L.. Disseminating Chinese Ceramic Culture by Means of Ceramic Stories. **Canadian Social Science**, 15 (7), 1-5. Disponível em: <http://www.cscanada.net/index.php/css/article/view/11232> . 2019.
- WITKOWSKI, T.H. . Early history and distribution of trade ceramics in Southeast Asia. **Journal of Historical Research in Marketing**, 8, 216-237. 2016.
- WU, J., MA H., WOOD N., ZHANG M., QIAN W. and ZHENG N.. **A study of the early development of Jingdezhen ceramic glazes**. 2020.

Recebido: 25 de fevereiro de 2022

Aprovado: 17 de maio de 2022.