



ARTE & CRÍTICA

ANO XIX - Nº 58 - JUNHO 2021



ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Adriana Almada

Almerinda Lopes

Annateresa Fabris

Lisbeth Gonçalves

Jacques Leenhardt

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Projeto gráfico

Fernanda Pujol

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica

Ano XIX - Nº58 - Junho 2021

Imagem da capa: **Beeple, *Everydays: The First 5000 Days*, 2021.** Imagem: **Kastrenakes**

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caro leitor,

Na continuidade de nossos esforços para manter este espaço aberto às pesquisas e às reflexões críticas de nossos associados, apresentamos uma nova edição de nosso periódico.

Na seção *Internacional*, onde buscamos ampliar nossos contatos com colegas da AICA, contamos com o texto de Natalie King, membro da Austrália, que comenta as fotografias de David Waderton sobre o mundo invisível dos imigrantes em um antigo e tradicional bairro de Melbourne.

Na cena nacional, Leonor Amarante comenta a recente publicação do primeiro *Catálogo de Obras do Museu de Arte do Rio Grande do Sul*, disponibilizado em versão impressa e online e a exposição organizada para o seu lançamento.

De certa forma inserido nos desdobramentos da pandemia e da *expansão da internet no meio de arte*, tivemos uma grande visibilidade ao tema dos NFTs. Nesta edição, contamos com textos, escritos por Lilian França e Sandra Rey, que refletem sobre diferentes aspectos destas produções e suas repercussões no mercado e no colecionismo de arte.

O tema da violência ganha relevo no artigo de Marcos Fabris sobre os retratos de Mathew Brady, assim como no escrita de Sylvia Werneck que pontua o debate sobre a ação do coletivo *Revolução Periférica* junto da estátua de Borba Gato.

Temos as reflexões de Martinho Alves da Costa Junior sobre caminhos possíveis das exposições em tempos pandêmicos e uma abordagem sobre a assinatura como percepção de si, em suas múltiplas manifestações, feita por Zuzana Paternostro, a partir de uma pergunta. Por que a Mona Lisa não é assinada?

Nas *Notas*, destacamos a disponibilização do e-book com os anais do festival de performance *Durante: do corpo a terra*, realizado em Belo Horizonte. Com coordenação de Yacy-Ara Froner, Francesco Napoli e Marília Andrés Ribeiro o evento foi organizado - desde o aval na apresentação do projeto até o e-book/ áudio-book com o apoio da Lei Aldir Blanc - no âmbito da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Apresentamos, ainda, a notícia dos preparativos do livro que estamos finalizando sobre o Prêmio ABCA. Com ele, queremos marcar a continuidade deste evento, que não ocorreu em 2020 nem em 2021, por conta da pandemia.

Com grande empenho, dentro do difícil período que vivemos desde março de 2020, procuramos manter aceso o debate e a reflexão, afirmando o poder da arte de nos fazer mais vivos e conscientes.

Maria Amelia Bulhões
Presidente da ABCA

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
A WORLD LEFT BEHIND
NATALIE KING

ARTIGOS

18
UMA NOVA FORMA DE COLECIONAR ARTE: O FENÔMENO BEEPLE E OS NFTS
SANDRA REY

28
A TOKENIZAÇÃO DA ARTE
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

38
MACRS LANÇA SEU PRIMEIRO CATÁLOGO E MOSTRA A SUA DIVERSIDADE NA ARTE BRASILEIRA
LEONOR AMARANTE

42
AS HISTÓRIAS QUE AS ESTÁTUAS CONTAM
SYLVIA WERNECK

SUMÁRIO

54
A FORMA DA VIOLÊNCIA
MARCOS FABRIS

66
CAMINHOS POSSÍVEIS: EXPOSIÇÕES EM TEMPOS PANDÊMICOS
MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

ENSAIOS

76
POR QUE A MONA LISA NÃO É ASSINADA?
ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

NOTA

86
ANAIS ONLINE DO FESTIVAL DURANTE: DO CORPO À TERRA

90
ABCA REMEMORA A HISTÓRIA DE SEU PRÊMIO

INTERNACIONAL

A WORLD LEFT BEHIND

Creating images reminiscent of 1930s European café society, David Waderton photographs the old-style ambience and tradition of Monarch Cakes with a glimpse through the window towards a beckoning streetscape and typographical signage. In this portside suburb, Melbourne has seen the comings and goings of peoples of all nationalities and persuasions with traces of elsewhere, becoming instead a safe harbour...

NATALIE KING
AICA/AUSTRÁLIA

I look out for the businesses that have stayed small and remain original, because they're emblematic of a time before the rise of multi-national look-alike chains. As I see them disappearing, I feel an urgency to capture as many as I can. Their loss seems symbolic of larger changes to our cities, where increasing population density and the consequent apartment boom is changing the fabric of Melbourne.¹
David Waderton

Many stories in fact, recounted at a table in the back room where the proprietors, Mr and Mrs Zeleznikow, Avram and Masha, sit most nights of the week and eat, hold court, greet customers, check accounts, argue and reminisce. What else is there to do on this rain-sodden Melbourne night, as pedestrians rugged in overcoats stroll on pavements glistening grey, past shops laden with slices of Black Forest cake where they pause and hesitate, before succumbing to the temptation to buy, well, just one slice. Perhaps two. What harm can it do? This is how it is in Acland Street, an avenue of old-world dreams.²

Arnold Zable

In *Café Scheherazade*, Arnold Zable narrates a tale of migration, new beginnings, heavy accents and the scent of schnitzels and perfume. In the seaside suburb of St Kilda, Acland Street has been a gathering place for Europeans and theatregoers, streetworkers and lost souls who assemble in European style restaurants and cafes. Further down the road is Monarch Cakes with glass cabinets resplendent with baked cheesecake, poppyseed kooglhoupf and sacher torte on lace doilies. Established by Polish Jewish émigrés in 1934, Monarch Cakes is a meditation on displacement, persecution and lost lives. Nearby is the St Kilda foreshore and pier with its promenade of palm trees, picnic goers and rotundas set against a turquoise bay.

Creating images reminiscent of 1930s European café society, David Waderton photographs the old-style ambience and tradition of Monarch Cakes with a glimpse through the window towards a beckoning streetscape and typographical signage. In this portside suburb, Melbourne has seen the comings and goings of peoples



Fig. 1: Blight's Shoe Repairs, Glen Huntly Rd Elsternwick, 2019. Photo: David_Wadelton.

of all nationalities and persuasions with traces of elsewhere, becoming instead a safe harbour. Monarch Cakes, with its vintage cash register, hand-written signs in texta and welcoming window display is one of the subjects of Wadelton's ongoing photographic series *Small Business*. He deftly

captures inside and outside whilst drawing our attention to a visual cacophony within his photographs. Behind the counter are framed photos arranged haphazardly of famous visitors and family members: a shrine to history and belonging, time and place.

Monarch Cakes, T. Cavallaro & Sons Pasticceria, Hopkins Street Footscray and International Cakes, Lonsdale Street, Melbourne would eventually become special places for sharing experiences, for individual and collective solace, and perhaps for some, even the gradual restoration of identity. Wadelton apprehends the idea of the city as a cosmopolis and small businesses as repositories of family stories by taking his camera into purveyors that have stood the test of time. For the past eleven years, he has traipsed through suburban Melbourne photographing shop interiors and small businesses:

The Small Business project evolved gradually at first. Around 2009 I began with local shops, like Jim's Fish & Chips at the end of our street. They had traded since 1967 and I was keen to post about them on my Northcote Hysterical Society page. Then I photographed others that'd been around since I moved to Northcote in 1975, like Dot's newsagency and Frank's Hairdressings. Later I started looking further afield. I've lived

*in Melbourne long enough to know many of the shops through personal experience, but I was told about others by people interested in the project. A collection began to form.*³

Like an indefatigable flaneur, Wadelton wanders, finds, notices, depicts and records the changes to suburban Melbourne rendered photographically and over time. By recording and remembering livelihoods, he fastidiously depicts a multitude of old worlds created and recreated. In Wadelton's tautly composed photographs, he records interiors and an accumulation of clutter and collections. He resists styling and chic angles of home décor typically found in glossy magazines in favour of slightly shoddy, overlooked and abundant interiors with astonishing detail. His nuanced photographs are fastidious renditions or time capsules with uncanny qualities. Here are haphazard displays of items like artefacts; dusty shelves; worlds within worlds; garish carpet and wallpapered walls; vintage signs and frayed posters; linoleum and Laminex.

Often Wadelton returns repeatedly to photograph these family businesses, services and food outlets such as restaurants, cake shops, coffee lounges, fish & chip shops, continental butchers, delicatessens, motor repairs, upholsterers, tailors, barbers, butchers, jewellers, photo booths, hair salons and laundromats. Taken with a capacious wide-angle lens, there are over 500 photos in the series with 151 of them clustered here in groups:

*I prefer a wide-angle lens so I can record as much of the interior as practicable, to emulate the experience of entering the shop. There are many interesting details, so I try to capture them all, without imposing an arbitrary sense of order with arty close-ups.*⁴

Wadelton's photographs are carefully indexed, captioned and annotated. Arranged by typology or professions from milk bars and barbers, restaurants and take-away joints, his titles include location, type of shop or small business and some history. For example, Embassy Taxi Café, Spencer

Street West Melbourne: 'it's been the haunt of cabbies and insomniacs since 1962'. He has travelled from Sunshine to Preston, Thornbury to Strathmore, Clifton Hill to Reservoir.

Wadelton photographs famous establishments such as Pellegrini Espresso in Bourke Street, known to have acquired the first espresso coffee machine in Melbourne - the haunt of students, tourists and locals in need of a strong coffee in a glass or a rigatoni bolognaise and fruit cup - with a row of crimson vinyl stools set against a grimy, chequered floor. Since 1954, the same menu, printed on wooden strips sits below a sparse clock, counting decades of guests and signalling the vestige of time. Wadelton has positioned himself at the entrance like an interloper coming across an empty scene when crowds have dissipated.

Pellegrini is paired with Hopetoun Tea Rooms in the Block Arcade, operating since 1892, though currently in receivership. Devoid of occupants, these establishments are photographed compulsively by Wadelton with stark



Fig. 2: Monarch Cakes, Acland Street St Kilda, 2019. Photo: David_Wadelton.

and vivid clarity. Now the original décor has the patina of faded age under harsh fluorescent lights and gleaming benchtops. Since many of the proprietors are often an earlier generation of European migrants, these are places on the verge of extinction.

Born in Terang, a Western District country town in Victoria in 1955, Wadelton moved to Geelong in 1970 and Melbourne in 1975. He hints at his history in a photograph of a desolate arcade bereft of tenants in Johnstone Court, High Street Terang that was built in 1925: 'it's been

largely vacant for many years due to the struggles of small-town retailers to make a profit.' Wadelton grew up with older parents who were graziers and 'looked at the world through their eyes'. He recalls his mother recounting watching Buster Keaton movies as a child. Wadelton cites the intense scenography of film noir in particular *Double Indemnity* (1944) with Fred MacMurray and Barbara Stanwyck's deception and collusion against visually dark and claustrophobic framing. For the most part, Wadelton renders interiors mostly without protagonists, rather these suburban mise-en-scenes become a motif of candid watchfulness. Clearly, the importance of location and characters under duress has inflected Wadelton's practice resulting in maximalist images saturated with a surplus of information.

In the mid-1970s, Wadelton studied painting at Preston Institute of Technology under the tutelage of conceptual painter Dale Hickey and art historian Terry Smith from the collective Art & Language. During this experimental period, Wadelton was

reading Lucy Lippard's *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object* and would catch a train to Melbourne 'each week on a "red rattler" - they were cold, noisy and it took hours to get there - and then hitchhike to Preston and sit in on Terry Smith's classes for no credit against our courses.'⁵ Previously, he attended Gordon Institute in Geelong, commencing a Diploma of Art & Design before moving to Melbourne. He worked part-time as a commercial artist for five years designing t-shirts whilst continuing his painting practice, exhibiting at Bruce Pollard's industrial space in Richmond, Pinacotheca. Perhaps his expansive interest in design, graphics and pictorial detail was formulated during these student forays, alongside surrealist tendencies.

Wadelton's influences include Eugene Atget's documentary photographs of Paris architecture and street scenes before their disappearance to modernization; Walker Evans' photojournalism and Lee Friedlander's fragments of store front reflections, framed structures and street signage:

*Discovering Lee Friedlander in 1975 was exciting. I ordered The American Monument from Robert Rooney at The Source Bookshop when it was published in 1976, and still treasure it. Friedlander's long-term commitment to recording an apparently mundane subject still rings true. I picked up a few of Ed Ruscha books at the same time, and it along with Bernd & Hilla Becher continues to be a great inspiration.*⁶

Like his antecedents, Wadelton's photographs are precisely composed and intricately detailed. Murals, mirrors and doorways often appear as framing devices or apertures to somewhere else. Windows and back doors are suggestive of a private life beyond the shop front. He records a rapidly vanishing era of old gents' clubs and dwindling diners with their signature booths and neon signs. Wadelton presents an astonishing antidote to late capitalist chain stores and corporatized generic shopping environments. Instead, we bear witness to documentation of place as Wadelton flexes his lens across vestiges of a bygone era

bringing into focus an intricate ensemble of detail and accoutrements: the clutter of daily life. In these suburban shrines, there is a tight visual style and framing whereby photography becomes a tool of social inquiry and the manifestation of a private, psychological obsession, at times compulsive and oblique.

Colloquial destinations and references proliferate such as the Golden Tower Restaurant, Swanston Street Melbourne: 'the last of several similar American-style diners in Melbourne's CBD' which was the haunt of Sharpies. Not photographed but remembered by Wadelton in his notes is another such diner - the Chat 'n Chew which Wadelton tells us was known as the Chat 'n Spew'.

A colonnade of domed amber lights, mirrored wall and cosy, elongated retro booths are hallmarks of the past in one of Melbourne's oldest coffee lounges. Wadelton seeks out spaces and places, outlets that suggest the micro-dramas of everyday life. Each image makes visible the texture of working life in stores with quirky

arrangements: ‘I’m attracted to anti-design. It’s idiosyncratic. It’s an accretion of knick-knacks over the years that expresses their personality without any concern for Scandi’ design or those kind of things.’”⁷

Wadelton finds profundity in the quotidian. His zealous commitment to photographing over time whilst capturing time has resulted in a fascinating undertaking. Laden with histories and memories, we could well imagine a nona sitting under the cumbersome hair dome - like a giant bonnet - at Maria’s Continental Hairstylist, Merlyn Street Coburg North. She would emerge, hair freshly coiffed and lacquered with hairspray, ready for a dinner party on Saturday night. Wadelton’s photos take us back to places of the past, imagining their former occupancy. Imbued with complexity and yearnings, these photographs harness the descriptive limits of photography by ushering us towards a world left behind.

Natalie King OAM is an Enterprise Professor of Visual Arts at the University of Melbourne and a curator

and writer. In 2017, she curated Tracey Moffatt in the Australian Pavilion at the 57th Venice Biennale and she will curate Yuki Kihara for Aotearoa New Zealand at the 59th Venice Biennale 2022.

NOTAS

1 Email correspondence between author and artist, 26th October 2020.

2 Arnold Zable, *Café Scheherazade*, The Text Publishing Company, Melbourne, 2001, pp. 2-3.

3 Email correspondence between author and artist, 26th October 2020.

4 Op. Cit.

5 ‘From ‘Red Rattlers to Lara Croft’: David Wadelton interviewed by Robert Rooney, *Art and Australia*, vol 38, no 2, December 2000, pp. 274-281

6 Email correspondence between author and artist, 26th October 2020.

7 Ray Edgar, ‘Strip search: David Wadelton captures our retail time capsules’, *The Age*, 29 August 2020.



ARTIGO

UMA NOVA FORMA DE COLECIONAR ARTE: O FENÔMENO BEEPLE E OS NFTS

Por mais estranho que possa parecer, este não é um fenômeno que se possa identificar no campo da arte. Surpreendentemente, a base do evento de Beeple não se localiza no sistema de arte, está localizado em outro lugar, situa-se num movimento promovido pelas tecnologias digitais, tanto no âmbito cultural quanto financeiro. Digamos que o mundo da arte acaba de acordar para esse fenômeno com o prodígio alcançado por Beeple

SANDRA REY
ABCA/ RIO GRANDE DO SUL



Fig. 1: Beeple, *Everydays: The First 5000 Days*. Fonte: Kastrenakes (2021).

O mundo muda rapidamente enquanto estamos confinados devido à pandemia da Covid-19: um novo fenômeno atingiu o mundo da arte desde que Beeple, artista americano, tornou-se o verdadeiro boom no mercado de arte contemporânea.

Beeple, nome artístico de Mark Winkelmann, alcançou um feito incrível:

em dois meses conquistou o *status* de terceiro artista mais caro, ficando atrás somente de grandes estrelas – David Hockney e Jeff Koons – após ter vendido, na casa de leilões Christie's, um conjunto de 5.000 desenhos por um preço acima de 69 milhões de dólares. A soma representa o terceiro maior valor já pago por uma obra de arte de um artista vivo (Lesage-Münch, 2021).

Aqui estão alguns detalhes que explicam o feito, e porque o trabalho de Beeple se tornou tão valioso: há vários anos, ele desenvolve um projeto artístico que consiste em produzir um desenho digital a cada dia, e postá-lo no Instagram. Visto desta forma, nada extravagante, exceto que o projeto está agora no seu décimo terceiro ano, o que significa que existem mais de 5.000 peças na série. Seu NFT *Everydays: The First 5000 Days* é uma montagem dos desenhos que ele produziu durante os primeiros 5.000 dias de seu projeto, para vendê-los em uma única peça.

Os desenhos de Beeple revelam um universo visionário e híbrido, inspirado na Disney e na Nintendo, com tons futuristas, cenários de filmes de ficção e de desenhos animados como Shrek, bem como super-heróis e personagens estranhos, muitas vezes grotescos, pontilhados por um humor ácido.

Antes da montagem, cada um dos desenhos individuais, divulgados no Instagram, seria mais propriamente catalogado em uma categoria próxima ao *design* ou da ilustração digital. Após os cinco mil desenhos justapostos numa montagem, e o leilão ter sido bem-sucedido, estamos lidando com uma obra-prima, e as reações foram bastante diversas. Um crítico do *Times* o acusa de “erradicação violenta dos valores humanos” e de “diversões infantis”; para defendê-lo, um especialista da *Christie’s*, que colocou sua reputação em jogo, compara-o aos *ready-mades*, de Duchamp.

A comparação com os *ready-mades* pode ser uma boa maneira de justificar o *tour de force* do mercado, junto ao



Fig. 2: Beeple, *Puppy eating Reward*. Fonte: Instagram (@beeples_crap).

sistema da arte. Mas para quem está familiarizado com a obra de Duchamp, a comparação parece apressada, e difícil de entender.

Se examinarmos os procedimentos, não encontramos características que possam sustentar qualquer proximidade entre a montagem de Beeple com os *ready-mades*.

Quando Duchamp criou os *ready-mades*, o fez na condição de artista reconhecido, que participava e conhecia profundamente o sistema da arte, contribuindo com os principais debates e movimentos da arte de sua época. Beeple, por outro lado, é um recém-chegado no mundo da arte, que sem dúvida realizou um feito notável ao chegar ao topo do mundo da arte em apenas dois meses, participando de um evento liderado pelo mercado da arte – e pelo novo contexto financeiro – promovido pelas criptomoedas.

Se olharmos pelo lado processual e da estética, não há comparação possível. A neutralidade estética na escolha das peças que compõem cada um dos *ready-mades*, bem como a ausência de manufatura por parte

do artista, são as principais regras, concebidas pelo artista francês, que orientam a criação do *ready-made*. Ao colocar qualquer um dos *ready-mades* lado a lado com *Everydays: The First 5000 Days*, é preciso levar em consideração que, para existir, os primeiros envolvem a apropriação de um objeto industrial, enquanto cada uma das peças que compõem a montagem de Beeple é um desenho virtuoso, elaborado pela mão do artista. Sua estética, presumidamente *kitsch*, contrapõe-se à indiferença estética na escolha das peças que compõem os *ready-mades*.

Além disso, é preciso lembrar que os *ready-mades* são peças que Duchamp, enquanto bom enxadrista, movimentava para provocar e desafiar o *establishment* da arte, em sua época. Tudo indica que desafiar o *establishment* da arte não foi o propósito de Beeple, ao propor sua montagem no leilão da *Christie’s*, mesmo que o feito conseguido com o preço alcançado pela obra, no leilão, tenha causado turbulências. Antes de migrar para NFT, em outubro passado, Beeple era conhecido como *designer*; suas postagens diárias conquistaram

uma grande base de seguidores, cerca de 2,1 milhões de assinantes (@beeples_crap). Porém, se nas redes sociais ele conquistou uma grande legião de fãs e tornou-se um fenômeno, no sistema da arte, até o famoso leilão, era desconhecido. Prova disso foi a divulgação da notícia, em um *site*, que o maior valor alcançado por um de seus desenhos, antes do leilão, foi 100 dólares.

Para melhor avaliar o mérito (ou não) da façanha de Beeple, talvez precisemos operar um desvio e analisar como agimos no dia a dia, e a maneira como nos desvirtuamos de nossos melhores objetivos, vítimas que somos da urgência de fazer isso, fazer aquilo, na maioria das vezes ações de importância relativa, mas que tomam nosso tempo e desviam nossos reais interesses. Diante dessa constatação, que cada um pode fazer numa breve análise, podemos perguntar: pode haver, no projeto de fazer um desenho a cada dia, algo que diga respeito ao ato de *resistir* às disjunções que operamos em nossas vidas, todos os dias, entre o que realmente fazemos, e o que queremos

verdadeiramente fazer?

O projeto, à primeira vista sem maiores consequências, de fazer um desenho a cada dia, e publicá-lo todos os dias no Instagram diz, sobretudo, do desejo de divulgação e reconhecimento portanto, uma estratégia de comunicação de Winkelmann. E reconhecemos que teve sucesso porque é preciso se comunicar bem para ter mais de 2 milhões de seguidores em sua página, eu inclusive, assim que tomei conhecimento de seu projeto.

Mas antes de continuar o argumento, convido a me seguir por outro desvio: Deleuze, em uma palestra sobre cinema, afirma que “arte nada tem a ver com comunicação”. Por outro lado, diz ele, “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência” (Deleuze, 1987).

Isso posto, observemos que a partir do momento que os 5.000 mil desenhos foram reunidos em um único arquivo, formando, por justaposição, uma grade irregular, um novo conceito, até então desapercibido, evidencia-se no projeto de Beeple: *o tempo*.

Ainda seguindo as pistas deixadas por

Deleuze, que afirma no mesmo artigo: “o que está entranhado, na atividade criadora, é a *constituição de espaços-tempos*” (o grifo é meu).

NO INSTAGRAM, OS DESENHOS CAUSAM IMPACTO, MAS A DISTRAÇÃO QUE AS MÍDIAS SOCIAIS PROVOCAM ACABAM POR ENCOBRIR UM DETALHE IMPORTANTE: A OBSTINAÇÃO EM MANTER UM PROJETO EM ANDAMENTO, DIA APÓS DIA, POR MAIS DE TREZE ANOS.

Podemos perceber que, no Instagram, destaca-se a o imaginário alucinante e habilidade técnica dos desenhos; a sedução que exercem, e o número de comentários triviais postados, evidenciam a capacidade de Beeple comunicar-se com o público. No Instagram, os desenhos causam impacto, mas a distração que as mídias sociais provocam acabam por encobrir um detalhe importante: a obstinação em manter um projeto em andamento, dia após dia, por mais de treze anos. É apenas à vista dos cinco mil pequenos retângulos que formam a grade irregular modelada por Beeple,

que então, quando voltamos a observar cada desenho publicado no Instagram, apreendemos a dimensão do projeto do artista e sua aposta torna-se mais clara. Na verdade, o que é notável em *Everydays: The First 5000 Days* não é tanto o virtuosismo de cada desenho, mesmo que sejamos sensíveis a eles; nem a imaginação superabundante do artista, mesmo que isso importe; o que realmente chama a atenção é o compromisso, – a *resistência* do artista – em manter o projeto no dia a dia. A arte está, podemos dizer, *no que resiste*.

A notável dimensão artística do projeto *Everydays: The First 5000 Days* situa-se, pois, na resistência às contingências e distrações da vida, ao criar um espaço mental e temporal para fazer a sua arte, a cada dia. O grande feito do artista, neste caso, é a sacada em *justapor 5000 fragmentos de espaços-tempos*, implícito no projeto, que fica evidenciado na grade formada pelos 5.000 desenhos. Essa grade que justapõe os 5.000 desenhos, lado a lado, torna evidente o investimento pessoal e o comprometimento do artista com sua arte.

E parece que foi isso que motivou o comprador de *Everydays: The First 5000 Days*. Ele foi revelado alguns dias após o leilão da Christie’s; é o cofundador da empresa de investimento em criptografia Metapurse, um dos maiores fundos NFT do mundo.

Falando sobre a aquisição, ele comentou:

Quando você pensa em NFT de alto valor, este será muito difícil de vencer. E aqui está o porquê – são 13 anos de trabalho diário. As técnicas podem ser repetidas e as habilidades superáveis, mas a única coisa que você não pode *hackear* digitalmente é o tempo. É a joia da coroa, a obra de arte mais preciosa desta geração. Vale US\$ 1 bilhão (Westall, 2021, online).

Voltemos a Deleuze e sua observação sobre “a afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência”: o fascínio lúdico e provocador dos desenhos de Beeple pode ocultar o esforço despendido, mas a montagem (porque é de fato uma *montagem*, não um *ready-made*) *Everydays: The First 5000 Days* torna visível a potência do

processo criativo do artista como *ato de resistência*.

Fico pensando que talvez a abordagem de Beeple pudesse ser aproximada a uma outra trajetória artística, significativa no contexto da arte contemporânea. Lembremos que, em 1965, Roman Opalka, artista franco-polonês, teve uma ideia que guiaria sua criação até o fim de seus dias. Em telas medindo 196x135 cm, ele incansavelmente inscreve uma progressão numérica. A primeira pintura, *1965/1 - ∞*, consiste em um monocromo preto, sobre o qual é pintada, em branco, em ordem crescente, a série de números inteiros, de 1 a 35.327.

A partir dessa data, Opalka dedicou-se a esse único projeto pelo qual tornou-se célebre, e que se desdobrou em duas séries convergentes. Por um lado, uma série de pinturas chamada de *Detalhes*, em que escreve as progressões numéricas. Por outro, uma série de autorretratos fotográficos, em preto e branco, que o artista fazia no final das sessões de trabalho, no estúdio. Cada *Detalhe* é acompanhado

por uma gravação em fita de sua voz falando os números à medida que os inscreve na tela.

Por ocasião de sua morte, em 6 de agosto de 2011, seu projeto *1965/1 - ∞* contava 231 *Detalhes* e finalizou no número 5.607.249, além de milhares de autorretratos. Opalka persistiu em seu projeto durante 46 anos. Eis um artista que poderia ter inspirado Beeple.

Quando tomamos conhecimento das condições que concorrem para a ascensão de Beeple, inevitavelmente nos perguntamos – o que está na base desse fenômeno?

Por mais surpreendente que possa parecer, este não é um fenômeno que se possa identificar no campo da arte. A base do evento de Beeple não se localiza no sistema de arte, está localizado em outro lugar, situa-se num movimento promovido pelas tecnologias digitais, tanto no âmbito cultural quanto financeiro. Digamos que o mundo da arte acaba de acordar para esse fenômeno com o prodígio alcançado por Beeple.

O que está na base do fenômeno

Beeple responde pelo nome de “Tokens Não Fungíveis” (NFT). O termo “Não Fungível” significa que um ativo digital é “não intercambiável”, ou seja, é único e, além disso, está vinculado ao seu dono, assim como o DNA está vinculado a uma pessoa. Um NFT é um item virtual “único”, que não pode ser substituído, destruído ou copiado e tem autenticidade comprovada através de informações registradas no *blockchain* - a mesma tecnologia usada em criptomoedas como Bitcoin e Ethereum.

Assim que alguém compra um NFT, o *blockchain* permite rastrear a troca de certas informações na internet, criando uma rede de blocos entre os envolvidos nessa operação. Portanto, qualquer compra ou venda envolvendo um NFT será registrada, em detalhes, no *blockchain*.

O fato de um ativo digital não fungível ser um título de propriedade único, anexado a um objeto digital original, bem como ao seu proprietário, atribui-lhe valor, e o torna raro. NFTs são comercializáveis e, nos últimos seis meses, fizeram um grande sucesso

entre os colecionadores, incluindo os colecionadores de arte contemporânea. O *Bitcoin* foi a primeira criptomoeda, criada em 2008. *Bitcoin*, uma junção das palavras inglesas *bit* (unidade binária de medida) e *coin* (moeda), é um sistema de pagamento ponto a ponto que existe apenas na forma digital.

UM NFT PODE CONTER TECNICAMENTE QUALQUER COISA DIGITAL, INCLUINDO DESENHOS, GIFS ANIMADOS, MÚSICAS OU ELEMENTOS DE VIDEOGAME. UM NFT PODE SER ÚNICO, COMO UMA PINTURA REAL, OU UMA CÓPIA DE VÁRIAS, COMO EDIÇÕES IMPRESSAS...

O exemplo mais comum de NFT é o padrão ERC-721, que opera na rede *Ethereum*. *Ethereum* é a segunda criptomoeda mais famosa do mundo, atrás apenas do *Bitcoin*. Para o NFT, o *Ethereum* é essencial. Isso ocorre porque a chave criptográfica do NFT é armazenada na *blockchain Ethereum* (ETH), que suporta o registro de informações adicionais que diferenciam uma ETH (moeda virtual) de um NFT (ativo único).

Um NFT pode conter tecnicamente qualquer coisa digital, incluindo desenhos, GIFs animados, músicas ou elementos de videogame. Um NFT pode ser único, como uma pintura real, ou uma cópia de várias, como edições impressas. Mas o que o torna diferente de outras obras de arte é que o *blockchain* rastreia o proprietário de cada arquivo.

E até um *tweet* pode ser vendido por centenas de milhares, até milhões de dólares, e isso já aconteceu: o primeiro *tweet* de Jack Dorsey, fundador e chefe do Twitter, atingiu a soma de 2,5 milhões de dólares.

Um *tweet* muito simples: “Eu criei minha conta twtr”. Esta foi a primeira mensagem postada no Twitter, e foi adquirida por Sina Estavi, CEO da CryptoLand, um *site* especializado em criptomoedas. Ele justificou, enfatizando o caráter simbólico da mensagem: “Não é apenas um *tweet*! Acho que as pessoas perceberão o valor desse *tweet* anos depois. Como a pintura da Mona Lisa.”

Excessos à parte, a declaração dá uma ideia da predisposição dos

coleccionadores em investir em NFTs e Keld Van Schreven, colecionador de arte e cofundador da KR1 Europe, a principal empresa de investimento em ativos digitais do continente, comenta:

NFTs são uma opção muito atraente para colecionadores de arte porque você está comprando e investindo em uma nova revolução, bem como na própria arte. Os NFTs vão perturbar o sistema de arte tanto quanto Bitcoin e Ethereum vão mudar o cenário financeiro. Depois de comprar um NFT, revender a arte que você comprou não poderia ser mais fácil. Existem vários mercados onde você pode comprar e vender NFTs e eles têm boa liquidez. Os NFTs são uma virada de jogo para artistas e colecionadores, pois fornecem aos artistas dinheiro novo, bem como mídia de armazenamento à prova de violação com royalties automáticos sobre vendas futuras (Westall, 2021, online).

A simplicidade e a confiança desse sistema podem acabar destronando o sistema de galerias. Como Van Schreven aponta, um dos problemas no mundo da

arte existente é quão difícil é, para grande parte dos artistas, vender sua arte.

Vender rapidamente ou devolver é desaprovado e os artistas não conseguem uma redução no preço de revenda na maioria dos casos. Por fim, os guardiões das grandes galerias restringem o acesso aos melhores artistas e vendem primeiro aos seus melhores colecionadores e amigos. O mercado de arte NFT remove esses controles tradicionais, assim como a criptomoeda faz com a moeda estabelecida (Westall, 2021, online).

Há também o fato de que o mercado de NFT abriu um novo mundo de arte para muitos que o evitaram em sua forma mais tradicional. Ter o NFT de uma obra significa ter a propriedade dessa obra. E isso dá a seu dono o direito de fazer com ela o que quiser, sem o conselho ou questionamento do criador. Para o artista também é interessante, uma vez que, ao postar seu NFT para venda num dos *sites* de comercialização, pode determinar uma porcentagem a receber por cada transação de sua obra, o que no mercado

tradicional é impossível. Além disso, existe a possibilidade de ganhos com a valorização da arte ou com a explosão de popularidade do artista. O sonho de ouro dos colecionadores de NFT é comprar a obra de um jovem artista por alguns dólares e vendê-la algumas semanas depois por milhões de dólares. Na atualidade, há muitas pessoas que ganharam fortunas com as criptomoedas, e se sentem mais confortáveis no espaço digital.

Diante dessa nova realidade, pode-se questionar se esse fenômeno é uma bolha no sistema de arte ou uma nova cultura que está se firmando, e já que está diretamente ligada ao sistema financeiro - um investimento a ser levado a sério?

É cedo para ter uma opinião segura, mas é certo que o NFT está mobilizando o mundo da arte, não só colecionadores, mas também artistas.

Ah, também ele, Damien Hirst, está desenvolvendo um projeto com os NFTs

e anunciou um novo protocolo artístico que hospedará “The Currency Project”, abrangendo 10.000 pinturas a óleo sobre papel, cada uma com seu

próprio NFT.

Anteriormente, Hirst já havia apresentado uma série de oito gravuras chamadas “As Virtudes”, que podem ser adquiridas com moedas criptográficas.

Mas não é de hoje que Hirst interroga e questiona o conceito de valor por meio da arte e do dinheiro. “Desde que criei o crânio de diamante, tenho pensado em riqueza e valor”, ele explica (Westall, 2021, online).

Ele explica que trabalha numa obra de arte há cinco anos, e os últimos três anos o projeto se expandiu para blockchain e os NFT. São 10.000 obras de arte originais em papel, que o artista chama de “a moeda”. “Fiz todos desenhos há cinco anos e estão em um cofre, prestes a ganhar vida graças ao seu lançamento no blockchain. É de longe o projeto mais empolgante em que já trabalhei” (Westall, 2021, online).

Começando com a criação das obras de arte físicas em 2016, *The Currency* explora os limites da arte e da moeda - quando a arte muda e se torna uma moeda, e quando a moeda se torna arte.

“*The Currency*” é apresentado como uma coleção de 10.000 NFTs que correspondem a 10.000 obras de arte físicas únicas que estão armazenadas em um cofre seguro no Reino Unido. As obras agora ganham vida por meio de seu lançamento no blockchain (<https://www.heni.com>) com valor estabelecido em \$2.000, cada.

Qual a pegada dessa vez? Os candidatos bem-sucedidos receberão inicialmente NFTs e terão até as 15h do dia 21 de julho de 2022 para escolher entre manter os NFTs ou trocá-los pelo desenho físico, ambas as quais são obras de arte por direito próprio. O que for escolhido será mantido, o outro grupo será queimado.

Quer seja visto como mais um “tour de force” do artista em relação ao mercado de arte, ou como um “experimento social”, o projeto de Hirst acende os debates sobre colecionismo em arte, dinheiro, propriedade e confiança: o conflito é entre a confiança na obra física ou a fé na criptografia. – Provocador, não é mesmo?

Enfim, esses casos indicam que a pandemia da Covid-19 não está mudando

somente nossos hábitos e costumes. As agitações no mercado de arte, nos últimos meses, são sinais claros de uma revolução em andamento e de que o mundo está mudando radicalmente não somente na formação de novos hábitos sociais, mas também na forma como comercializa e armazena valor.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Giles. *O que é o ato da criação?* Conferência proferida no âmbito das Terças da Fundação Femis. 17 maio 1987. Disponível em: <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.

HIRST, Damien. *The Currency*. Disponível em: <https://www.heni.com>. Acesso em 30 de agosto, 2021.

KASTRENAKES, Jacob. *Beeple sold an NFT for \$69 million*. *The Verge*, [online], 2021. Disponível em: <https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-everydays-69-million>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LESAGE-MÜNCH, Anne-Sophie. *Vente aux enchères: record mondial pour l’œuvre numérique de Beeple vendue près de 70 millions de dollars chez Christie’s*. *Connaissance des Arts*, [online], 12 mar. 2021. Disponível em: [\[dollars-chest-christies-11154127/\]\(https://www.connaissancedesarts.com/marche-art/ventes-encheres/vente-aux-encheres-record-mondial-pour-loeuvre-numerique-de-beeple-vendue-pres-de-70-millions-de-dollars-chest-christies-11154127/\). Acesso em: 10 abr. 2021.](https://www.connaissancedesarts.com/marche-art/ventes-encheres/vente-aux-encheres-record-mondial-pour-loeuvre-numerique-de-beeple-vendue-pres-de-70-millions-de-</p>
</div>
<div data-bbox=)

OLIVER, Keith and NEENAN, Amalia. *Damien Hirst’s The Currency: choose crypto certificate or physical artwork – it’s a question of thrust*. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/damien-hirsts-the-currency-choose-crypto-certificate-or-physical-artwork-its-a-question-of-trust-5bkbpmxpb>. Acesso em 30 de agosto, 2021.

WESTALL, Mark. *What is an NFT - and should you be adding one to your art collection?* *Luxury London*, [online], 23 mar. 2021. Disponível em: <https://luxurylondon.co.uk/culture/art/what-is-an-nft-and-should-you-invest-in-one-beeple-digital-art-blockchain-damien-hirst>. Acesso em: 10 abr. 2021.



ARTIGO

A TOKENIZAÇÃO DA ARTE

Quais as razões que teriam levado uma tecnologia tão recente e especializada quanto o NFT a ser determinante para o mercado de arte?

**LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE**



Fig. 2: *CryptoPunks* criados pela *Larva Labs*. Fonte: Larva Labs (<https://www.larvalabs.com/cryptopunks>). Fair Use.

Em meio à complexa pandemia que assola a humanidade, redefinindo valores e certezas, consolida-se, com certa fúria, um formato inesperado de comercialização de arte - o NFT.

Non-fungible token - em português *token* não-fungível, é uma tecnologia que permite conferir uma espécie de DNA a obras de artes, objetos raros e bens que não podem ser fungíveis. Do latim *fungibilis*, substituível, trocável, o termo tem sido utilizado pelo campo jurídico para representar aquilo que pode ser trocado por outro de mesma espécie, em natureza e qualidade. Não-fungível seria

justamente o que não encontra valor que o possa substituir, como acontece com obras de arte e objetos raros, por exemplo.

Token, por sua vez, é uma chave encriptável, um código de alta segurança, utilizado em operações financeiras, particularmente no mercado de cripto moedas e circuitos de *blockchain* (sistema de registro e rastreamento de ativos), como o *bitcoin*.

Quais as razões que teriam levado uma tecnologia tão recente e especializada quanto o NFT a ser determinante para o mercado de arte?

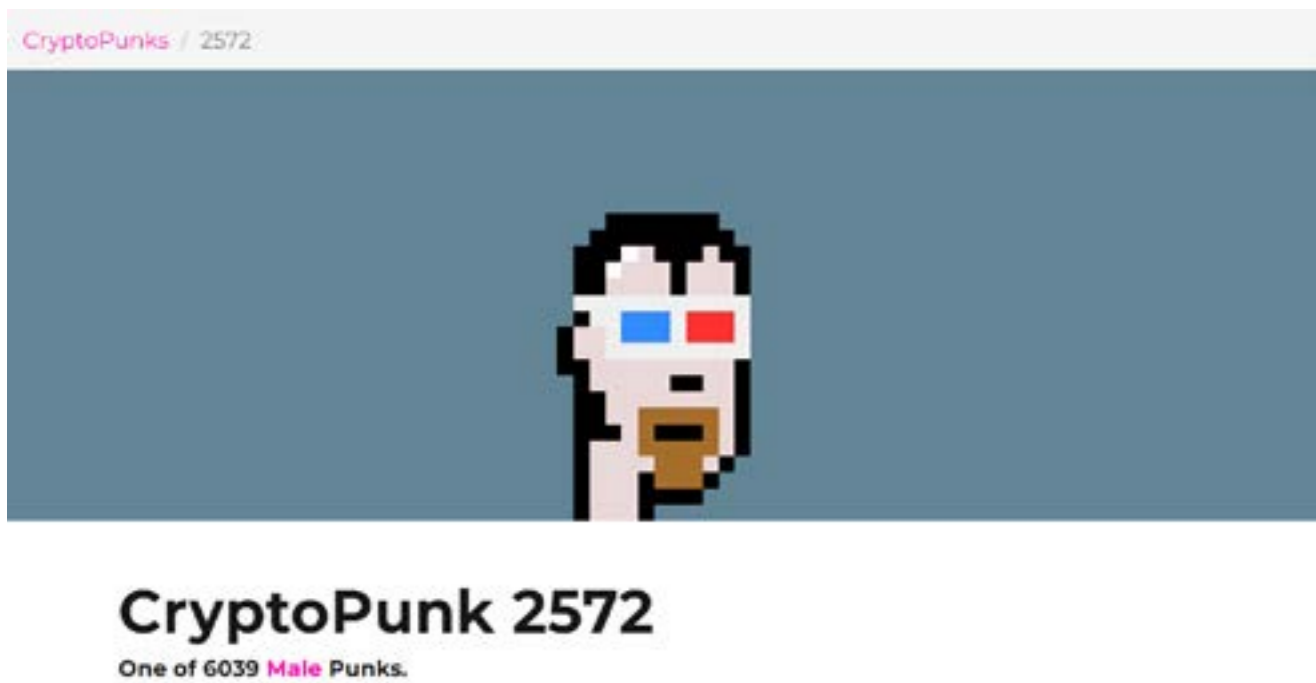


Fig. 3: Print da tela do *CryptoPunk* #2572. Fonte: Larva Labs (<https://www.larvalabs.com/public/images/cryptopunks/punk2572.png>). Fair Use.

Em 2017, uma rede *blockchain*, a *Ethereum*, em parceria com o *Larva Labs* (empresa de tecnologia de Matt Hall e John Watkinson), disponibilizou uma coleção de 10.000 caracteres (6.039 dos quais são rotulados como *male* - masculino) chamados *CryptoPunks* (Figura 2), criados para serem distribuídos gratuitamente pelos usuários interessados que possuíam carteiras na rede.

Em pouco tempo, todos foram reivindicados e passaram a integrar um mercado paralelo, passando a ser comercializados através de leilões em tempo real. Cada caractere tem seu próprio NFT, e os lances, em 2020, atingiram marcas impressionantes, com o volume de negociações de USD \$ 978,586,901.34 (LARVA LABS, 2021).

Um dos *CryptoPunks* com maior valor de venda até agosto de 2021 foi o *CryptoPunk* #2572 (Figura 3), masculino, com lance correspondente a USD \$423,278.00 (aproximadamente 2,2 milhões de reais) contendo três “acessórios” valorizados pelos compradores: “cabelo de vampiro”, barba e óculos 3D.

O PRÓPRIO ANDY WARHOL (1928-1987) TEVE OBRAS LEILOADAS EM NFT: COMO FOI EMBAIXADOR DA MARCA DE COMPUTADORES COMODORE BUSINESS MACHINE, EM 1985, PARTICIPOU DE UMA PERFORMANCE PÚBLICA, QUE CONTOU COM A PRESENÇA DA ENTÃO VOCALISTA DA BANDA BLONDIE, DEBBY HARRY...

O projeto dos *CryptoPunks*, chamado de *POP Art* digital, foi inspirado nas novelas *Neuromancer* e *Blade Runner* de William Gibson e na música da banda francesa *Daft Punk*.

O próprio Andy Warhol (1928-1987) teve obras leiloadas em NFT: como foi embaixador da marca de computadores *Comodore Business Machine*, em 1985, participou de uma performance pública, que contou com a presença



Fig. 4: Andy Warhol, *Retrato de Debby Harry*, 1985. Fonte: Burmon (2015). Fair Use.

da então vocalista da banda *Blondie*, Debby Harry (Figuras 1 e 4) e seguiu criando no modelo *Amiga 1000* algumas experimentações digitais.

A tradicional casa de leilões *Christie's* realizou em Nova Iorque, em março de 2021, seu primeiro leilão de arte no formato NFT, oferecendo a obra *Everydays: the first 5000 days* (Figura 5), do artista Bleeple (*nickname* do estadunidense Michael Joseph Winkelmann), que alcançou a soma de USD \$ 69,346,250.00 (mais de 360 milhões de reais), tornando-se um dos mais valiosos artistas vivos (ao lado de Jaspers Johns, Gerhard Richter, Damien Hirst e Jeff Koons).

O trabalho reúne 5.000 obras criadas por Bleeple desde 2007, uma a cada dia, para o projeto *Everydays*, e mereceu duras observações por parte da crítica especializada. Will Gompertz (2021) examinou algumas das 5.000 imagens e ressalta que a maioria tem por foco um mundo pós-apocalíptico, cenário de ficção científica (Figura 6). Para o autor: “Beeple’s artworks read to me

more like a comedian’s one-liner than a novel captured in a picture, which is what the greatest artists are able to achieve” (GOMPERTZ, 2021, *online*). Para que seja possível tirar as próprias conclusões, todas as imagens produzidas podem ser visualizadas no *site* do projeto: <https://www.beeple-crap.com/everydays>.



Fig. 5: Bleeple, *Everydays: the first 5000 days*, 2021. Fonte: Bleeple/ Christie’s Divulgação.



Fig. 6: *Home Planet*, imagem integrante de *Everydays: the first 5000 days*. Fonte: Gumpertz (2020) / Christie's Divulgação.

Os NFTs passaram a permitir a resolução de um problema típico da reprodutibilidade técnica da obra de arte (BENJAMIN, 1996), em especial no universo eletrônico, lugar em que a cópia mantém as propriedades do original, abrindo espaço para a falsificação de obras nativas digitais e inviabilizando um mercado específico.

NO MERCADO DE ARTE, A TOKENIZAÇÃO VEM SENDO INTENSIFICADA E GERANDO EPISÓDIOS POLÊMICOS...

Como mecanismo de proteção de direitos de propriedade, o NFT, segundo Nova (2021), vem sendo utilizado para proteger diversos itens colecionáveis: de projetos de *design* de tênis a carros, de *cards* de Baseball a croquis de bolsas de grife.

No mercado de arte, a *tokenização* vem sendo intensificada e gerando episódios polêmicos.

As obras de Andy Warhol, criadas com o *software Pro Paint* do *Amiga 1000* (Figura 7), foram recuperadas, mais de duas décadas depois, pelo



Fig. 7: Print da tela da página do leilão das obras digitais de Andy Warhol pela Christie's. Fonte: Christie's Home Page.

Carnegie Mellon Computer Club de um *floppy disk* (disquete) e leiloadas pela *Christie's*, atingindo o total de USD \$ 3.377.500, 00 (quase 17 milhões de reais), gerando uma controvérsia entre o conteúdo dos disquetes - cada imagem teria 320 *pixels* de diâmetro - e a qualidade das imagens exibidas - 4.500 x 6.000 *pixels*, apontando para um distanciamento entre o que havia sido originalmente produzido e o que foi mostrado para o leilão.

Helen Holmes (2021) destaca que cada uma das cinco obras de arte teve

o NFT cunhado pela própria *Andy Warhol Foundation* e o público do leilão envolveu tanto colecionadores tradicionais quanto integrantes do mercado de criptocorrência.

Em outro evento recente, a *Injective Protocols*, firma de *blockchain*, arrematou por USD \$ 95.000 (cerca de 500 mil reais) a obra *Morons* (2006) do artista Banksy, que faz uma crítica ao mercado de arte (Figura 8).

Morons foi queimada e a cerimônia compartilhada ao vivo por *livestreaming*, para depois ser leiloadada como NFT,



Fig. 8: Banksy, *Morons*, 2006. Fonte: Injective Protocol, 2021. Fair Use.

atingindo a cifra de USD \$ 380.000 (perto de dois milhões de reais), o que, de acordo com Cridlle (2021) fez muitos especialistas falarem sobre “queimar dinheiro”, e s p e c u l a ç ã o , deformidades do mercado e riscos de investimento.

Damien Hirst também resolveu se aventurar e lançou uma coleção, *The Currency* (em português, a moeda), composta por 10.000 NFTs ao preço unitário de USD \$2.000,00 (Figura 9) “busca discutir os limites da arte, quando a arte vira moeda e a moeda vira arte” (HENI, 2021, tradução da autora).

Inicialmente pintadas a mão sobre papel, em 2016, e guardadas em um cofre no Reino Unido, foram transformadas em NFTs. Fascinado pela tecnologia, o artista utilizou a inteligência artificial para dar nome as suas obras (Figura 10): “os títulos são gerados a partir do aprendizado de máquina aplicado a algumas das letras de músicas favoritas do artista” (HENI, 2021, tradução da autora).

Os colecionadores que adquiriram as obras (na semana de 14 a 21 de julho de 2021) terão até o dia 22 de julho de 2022 para decidir se preferem ficar com a obra física ou

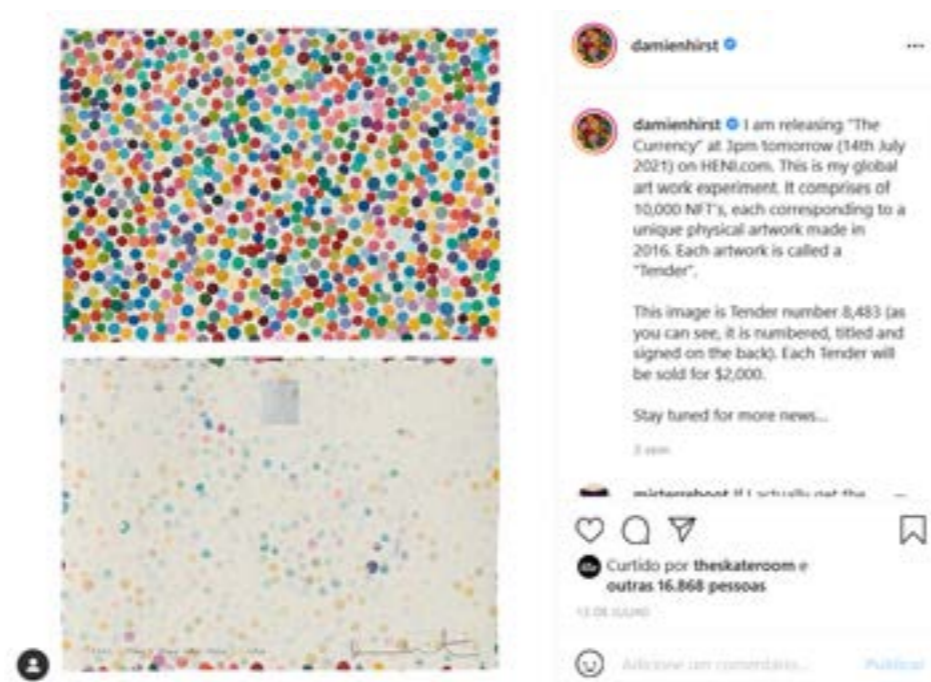


Fig. 9: Damien Hirst, frente e verso da obra número 8.483. Fonte: Instagram de Damien Hirst.

Fig. 10: Damien Hirst - 9549.Protect from the cold (2016), 4674. We made promises (2016) e 5489. I tell you (2016), com títulos, detalhe e características. Fonte: Heni (2021).

com o NFT, se escolherem o NFT a obra física será queimada, caso contrário, o NFT será destruído.

Na lista de NFTs mais valorizados no primeiro semestre de 2021 encontram-se: Bleeple, *Everydays: the first 5000 days* (69,3 milhões de dólares); *Larva Labs, CryptoPunk #7804* (7,6 milhões de dólares), considerado a “Mona Lisa da POP Art digital” (Figura 11); Bleeple, *Crossroads* (6,6 milhões de dólares); o “meme” Doge de Atsuko Sato (4,4 milhões de dólares) e o primeiro *tweet* de Jack Dorsey (criador do Twitter), vendido por 2,9 milhões de dólares.

O PROCESSO DE TOKENIZAÇÃO DA ARTE DESENHA-SE ENTRE SÉRIES POSSÍVEIS DE DESDOBRAMENTOS: UM DELES ACOMPANHA UMA PRODUÇÃO DESORGANIZADA, VOLTADA PARA LUCRATIVIDADE E A CRIAÇÃO DE ATIVOS MENOS VOLÁTEIS NUM MOMENTO EM QUE ATÉ AS COMMODITIES MAIS ESTÁVEIS OSCILAM...

Will (2021), analista de tecnologia da *Injected Future*, considera que existe muita instabilidade no mercado e que a situação é estranha, com muitas pessoas investindo pesado em ativos

que podem perder valor rapidamente. Ele cita o caso do trabalho de John Clesse, que fez um desenho “assustadoramente simples” da Ponte do Brooklyn num iPad, transformou em um NFT e colocou para leiloar com lance mínimo de cem dólares, mas, se alguém quiser comprar imediatamente ele pede o mesmo valor alcançado por pela obra de Bleeple (69,346,250.50 milhões de dólares). Nesse momento (9/9/2021), o lance mais alto oferecido é de 55 mil dólares (o leilão pode ser acompanhado na plataforma OpenSea).

O processo de *tokenização* da arte desenha-se entre séries possíveis de desdobramentos: um deles acompanha uma produção desorganizada, voltada para lucratividade e a criação de ativos menos voláteis num momento em que até as *commodities* mais estáveis oscilam - como o petróleo; outro volta-se para a inovação, a arte digital, a *computer art*, a arte numérica, campos híbridos que integram arte e tecnologia e desenvolvem novas possibilidades expressivas, muitas vezes menos praticados em função da impossibilidade de obter retorno com os produtos artísticos resultantes.



Fig. 11: *CryptoPunk #7804*, a “Mona Lisa da POP Art digital”. Fonte: Larva Labs. Fair Use.

O óleo sobre tela, a escultura e a gravura são os meios que alcançam maior preço de venda (ou revenda) no mercado de arte, um artista digital, que desenvolve *softwares*, mescla mídias, cria linguagens de programação, dificilmente conseguia encontrar mercado para suas criações e o NFT aparece como potencial solução, consequentemente incentivando maior produção nesse campo.

Passado um primeiro momento de “vale tudo”, parece provável que se crie um nicho de mercado respaldado pela crítica de arte, por pesquisadores e por artistas que de fato merecem reconhecimento.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BURMON, Andrew. “And Warhol Became the First Modern Digital Artist 30 Year Ago”. In: **Inverse**, 23 de julho de 2015.

CHRISTIES. Auction. 2015. Disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/beeple-first-5000-days/beeple-b-1981-1/112924>. Acesso em março de 2020.

CRIDLLE, Cristine. “Banksy art burned, destroyed and sold as token in ‘money-making stunt’”. In: **BBC News**, 9 de março de 2021.

GOMPERTZ, Will. “Everydays: The First 5000 Days - Will Gompertz reviews Beeple’s digital work”. In: **BBC News**, 13 de março de 2021.

HENI. The Currency. 2021. Disponível em: <https://www.heni.com/>. Acesso em: agosto de 2021.

HOLMES, Helen. “Christie’s Sold NFT Versions of Andy Warhol’s 1980s Digital

Art for \$3,377,500”. In: **Observer**, 30 de maio de 2021.

LARVA LABS. **CryptoPunks**. 2021. Disponível em: <https://www.larvalabs.com/cryptopunks>. Acesso em: agosto de 2021.

NOVA, Ana. “A Token Improvement: The Rise of Non-fungible Tokens”. In: **PowerLedge**, 29 de abril de 2021.

WILL. “NFTs unbundle ownership from enjoyment”. In: **Injercted Future**, 30 de março de 2021.



ARTIGO

MACRS LANÇA SEU PRIMEIRO CATÁLOGO E MOSTRA A SUA DIVERSIDADE NA ARTE BRASILEIRA

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul comemora três décadas de história. Reúne em publicação as quase 2 mil obras de seu acervo e ajuda a destacar papel artístico da cidade

**LEONOR AMARANTE
ABCA/SÃO PAULO**



Fig. 2: Obra de Carlos Pasquetti. Foto: divulgação.

Uma arte viva de matriz inspirada no agora, com narrativas incompreensíveis para uma parcela da sociedade mais conservadora, rompia o cenário artístico de Porto Alegre em 1992, com a inauguração do [MACRS](#) - Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Hoje, quase 30 anos depois, com clima diferente, o museu lança seu primeiro catálogo geral com 1.813 de obras do acervo, de 921 artistas.

Dentro desse contexto a publicação pode ser definida como um trabalho *in progress* porque, com certeza, vai se renovar de tempos em tempos. O projeto foi organizado num período de dois anos e a execução final levou seis meses, trabalhada sob a pressão do tempo. A coordenação é de Vera Pellin, gestora cultural, com orientação de Maria Amélia Bulhões, pesquisadora e curadora do projeto. Essa confluência

de esforços realizados praticamente ao mesmo tempo resultou em um livro de mais de 300 páginas, com obras que exemplificam a dissolução das fronteiras e a fase libertária da arte contemporânea, especialmente a partir dos anos de 1970/80. Também oferece ferramentas para discutir contextos e o olhar do museu sobre a contemporaneidade.

Para marcar o evento, uma grande exposição, pensada a partir de um recorte da coleção, exhibe 70 obras que introduzem o visitante às expressões reveladoras da contemporaneidade em fotografias, instalações, performances, pinturas, gravuras, vídeos e objetos, com curadoria de Maria Amélia, crítica e presidente da ABCA - Associação Brasileira dos Críticos de Arte. Os dois eventos exploram a simultaneidade de proposições e o desejo de identificar uma coleção que abrange desde os anos de 1970 até os dias de hoje. Editada em português, espanhol e inglês, a publicação pode ser pesquisada no site do projeto www.acervomacrs.com. Para André Venzon, diretor do museu, o catálogo é resultado de um projeto

que coloca em evidência a totalidade das obras do acervo, tornando-o acessível de modo permanente.

UMA DAS CARACTERÍSTICAS MARCANTES DO CONJUNTO É QUE 47% DOS AUTORES SÃO MULHERES, O QUE EVOCA UM DEBATE INTERESSANTE QUE ATINGE AS FRONTEIRAS MACHISTAS...

A arte move o ser humano em forma comunicante, não há arte isolada, trancada em si mesmo, como diz Hélio Pelegrino, o poeta da psicanálise. A persistência dessas relações faz da arte um ato plural. Um elenco expressivo de artistas brasileiros foi reunido ao longo de três décadas no MACRS. Entre eles estão Cildo Meirelles, Regina Silveira, Nelson Leirner, Carlos Vergara, Carlos Fajardo, Rosângela Rennó, Paulo Nazaré, Rochelle Costi, Lucia Koch, Jorge Menna Barreto e Nuno Ramos. Algumas obras foram adquiridas pelo museu, outras doadas por artistas e ou particulares e ainda pela Bienal do Mercosul.

Uma das características marcantes

do conjunto é que 47% dos autores são mulheres, o que evoca um debate interessante que atinge as fronteiras machistas. Esse é um dado raro que se move na contramão do que ocorre em grande parte dos museus pelo mundo. Muito antes de um tipo de “politicamente correto” ocupar o cenário da arte e tentar, obsessivamente, encaixar a arte como função social, “o museu já trazia obras que investigam universos não hegemônicos, como o feminino, o negro, o indígena ou o marginal, procurando instaurar no sistema da arte a crítica e os debates de gênero, etnias e relações sociais conflitantes”, como exemplifica Maria Amélia. A curadora salienta também que o corpo é forte presença, colocando em pauta aspectos reprimidos da sexualidade. “A relação com todas essas problemáticas tem espaço no conjunto da coleção”.

Assim como ocorreu com o MAC-USP (São Paulo), criado em 1963, mas que só conseguiu sede principal e definitiva no antigo Detran em 2012, o MACRS também não tem local próprio. Funciona no 6º andar da Casa de Cultura Mario Quintana, sem condições de expor

grande parte de seu conjunto. No entanto, Maria Amélia garante que já existe local destinado à sede definitiva no 4º Distrito, antigo bairro fabril de Porto Alegre. “Já tivemos outras tentativas e muitas promessas não cumpridas, agora já saiu a portaria, não tem volta”. O fato de o museu não ter sede, segundo a curadora, deve-se ao fato de que em décadas passadas, parte da sociedade e políticos eram resistentes à arte contemporânea por não compreendê-la, daí a dificuldade de conseguir doações e patrocínios. A cidade é o lugar do saber, da liberdade e da experimentação, portanto não há como deter a efervescência artística na cidade promovida pelos jovens artistas que transitavam nos espaços de arte como o Torreão, comandado por Elida Tessler e Jailton Moreira e que durou de 1993 a 2009. Mas, sem dúvida, a alavanca da arte contemporânea em Porto Alegre foi o surgimento da Bienal do Mercosul em 1997, que ressignificou o espaço e o papel cultural da cidade no contexto internacional. Ao longo das edições expôs centenas de artistas nacionais

e estrangeiros que exploram todo tipo de cruzamento interdisciplinar de criação, demonstrando as constantes mutações da arte contemporânea.

Estamos num momento de recuo reflexivo devido à pandemia, com um sistema político caminhando para o abismo e toda sorte de reflexão aflorando sobre a verdadeira função da arte na sociedade. A máxima de que toda a cidade que tem uma Bienal desenvolve um circuito de arte atuante não vale tanto para Porto Alegre. Segundo Maria Amélia, ainda são poucas as galerias dedicadas à arte contemporânea. “Houve sim um crescimento substancial de instituições culturais como a Fundação Bienal do Mercosul, o Farol Santander, a Fundação Iberê Camargo, o Instituto Ling.” Ela cita também a importância do curso de pós-graduação em arte da UFRGS- Universidade do Rio Grande do Sul, onde leciona, e a profissionalização de um corpo técnico de montadores, produtores, curadores, além de uma massa crítica atuante. “Mesmo que o circuito das galerias não seja tão forte como poderia ser, dado o número de artistas estudantes que saem dos cursos de especialização

na UFRGS, a cidade está mais bem equipada, mas ainda há muito o que conquistar”, conclui Maria Amélia.

SERVIÇO

MACRS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) 6º andar da Casa de Cultura Mario Quintana - Rua dos Andradas, 736 - Centro Histórico, Porto Alegre.



ARTIGO

AS HISTÓRIAS QUE AS ESTÁTUAS CONTAM

Em vista da recente ação do coletivo Revolução Periférica junto à estátua de Borba Gato, vários teóricos externaram suas opiniões sobre o assunto. Desde já, esclareço que minha posição em relação a obras que homenageiam opressores é que elas não devem ser “deixadas em paz”

**SYLVIA WERNECK
ABCA/SÃO PAULO**

2020 foi um ano marcado por ataques de manifestantes a determinados monumentos, chegando, em alguns casos, a destruí-los. O assassinato de George Floyd, nos Estados Unidos, desencadeou uma série de atos contra homenagens a figuras relacionadas à escravidão e genocídios. Por aqui, testemunhamos, em julho deste 2021, a queima de pneus aos pés da estátua de Borba Gato, em São Paulo.

Antes de mais nada, vejamos o conceito de monumento, o que este implica e quais os poderes envolvidos na questão. Etimologicamente, a palavra monumento vem do latim *monumentum*, que está relacionada ao verbo *monere*, que significa lembrar, recordar, e também à palavra *men/mon* (mente). Em sua origem, o termo significa não apenas lembrar, mas também alertar, advertir.

Em vista da recente ação do coletivo Revolução Periférica junto à estátua de Borba Gato, vários teóricos externaram suas opiniões sobre o assunto. Desde já, esclareço que minha posição em relação a obras que homenageiam opressores é que

elas não devem ser “deixadas em paz” como sugerem alguns, que opinam que “não se pode apagar a história” ou fazer “revisão histórica”. Meu argumento é que a história é construída a todo instante, e ações que combatem “heróis” do passado não os apagam, apenas oferecem o “outro lado”, aquele das vozes que não foram ouvidas. Monumentos são obras de arte implantadas em espaços públicos e, portanto, sua edificação é decidida pelo poder público. Ora, se são as autoridades que decidem quais monumentos serão erigidos, não parece óbvio que a decisão sobre quem ou quais acontecimentos merecem homenagem obedece a determinados discursos, que servem a esse poder? Uma homenagem nunca é neutra. Há sempre uma mensagem que se deseja comunicar, uma narrativa que se pretende oficializar. E o que se oficializa, o que se constrói são as histórias que favorecem os interesses daqueles poderes.

Entrando na esfera da arte propriamente dita, cabe refletir um pouco sobre a função da arte. Para muitos, é comum entender a arte como expressão do

espírito, celebração do belo etc. Até hoje não é incomum associar a arte a um respiro, um intervalo na correria da vida durante o qual podemos deixar as preocupações de lado e nos deleitarmos com algo que nos tira momentaneamente da dureza da realidade. Bom, esta é uma concepção rasa que enfraquece a verdadeira potência mobilizadora da arte. Arte não é recreio e nem entretenimento!

AO INVÉS DE DESTRUIR OS OBJETOS SAGRADOS E PROFANOS QUE HERDOU, COMO ACONTECEU EM INÚMEROS MOMENTOS DA HISTÓRIA, O GOVERNO REVOLUCIONÁRIO SIMPLEMENTE OS ESTETIZOU.

Para o filósofo e crítico de arte Boris Groys, existe hoje uma divisão entre arte e *design* (no sentido de desígnio, função). Em seu texto “Sobre o ativismo artístico”¹, de 2016, Groys pontua que, antes da Revolução Francesa, toda arte tinha implícito o aspecto de *design*, e que não se concebia arte como algo feito para a mera contemplação. O que se deu naquele momento de ruptura, esclarece ele, foi uma deliberada



Fig. 1: Manifestação na Plaza de la Dignidad em outubro de 2019. Santiago do Chile. Foto: Susana Hidalgo.

estetização artística, ou seja, a anulação da aplicabilidade prática das obras do Antigo Regime. Ao invés de destruir os objetos sagrados e profanos que herdou, como aconteceu em inúmeros momentos da história, o governo revolucionário simplesmente os estetizou. Rupturas, revoluções ou golpes geralmente são seguidos de uma onda de iconoclastia - destrói-se o patrimônio artístico e cultural do período que foi suplantado. Assim foi no Protestantismo, na Conquista Espanhola, na queda dos regimes socialistas na Europa Oriental, no Afeganistão. Os revolucionários franceses, entretanto, optaram por outro caminho, o da desfuncionalização das obras de arte, a supressão de seu caráter ativo ou mesmo político. Antes da Revolução Francesa, arte era sempre *design*. Depois dela é que emerge a noção de arte pela arte, destinada à mera contemplação, ao deleite estético.

A humanidade tem inúmeros relatos de monumentos que foram destruídos, relocados ou apenas reapresentados de outra maneira. A imagem a seguir é de outubro de 2019, no Chile. A fotografia

foi tirada numa sexta-feira marcada por uma estrondosa manifestação de mais de um milhão de pessoas em Santiago. A cena mostra manifestantes em cima da estátua de um militar a cavalo. Ao centro, um homem agita uma bandeira Mapuche acima da estátua do General Baquedano, implantada em 1928. Manuel Baquedano González foi o responsável por liderar assassinatos de milhares de mapuches entre janeiro e maio de 1869, em disputas por território. Desde 2018, quando os protestos contra o neoliberalismo ganharam fôlego no Chile, o monumento (situado numa praça que leva o nome de Baquedano, mas que muitos preferem chamar de Praça Itália ou Praça da Dignidade) vinha sendo frequentemente pichado. A polícia, após o toque de recolher, repintava cavalo e cavaleiro de preto. Em março deste ano, manifestantes atacaram a estátua com fogo, serra elétrica e martelos. A prefeitura, então, removeu a obra para que seja restaurada.

Um exemplo mais antigo é o da destruição da Coluna Vendôme durante a Comuna de Paris, em 1871. Esta coluna foi erguida a mando de Napoleão Bonaparte

em 1806 para celebrar sua vitória na Batalha de Austerlitz, na qual ele derrotou as forças austro-russas. A coluna, feita de pedra, era revestida com o bronze obtido da fundição de 1200 canhões tomados na batalha e encimada por uma estátua de Napoleão vestido como um imperador romano². Os *communards* consideravam a Coluna de Vendôme “um monumento bárbaro, símbolo da força bruta e da falsa glória, uma afirmação do militarismo, a negação do direito internacional, um permanente insulto dos vencedores aos vencidos, um perpétuo ataque a um dos três grandes princípios da República Francesa, a fraternidade”³. O pintor Gustave Courbet acabou sendo responsabilizado pela destruição (na verdade ele pretendia removê-la) e condenado a pagar pelos custos de reconstrução, mas faleceu antes de pagar a primeira prestação.

OS AUTORES FALAM SOBRE O EFEITO DE IMAGEM-BUMERANGUE - VER A CENA DO SUFOCAMENTO DE FLOYD, PARA PESSOAS NEGRAS, EQUIVALIA A VER (E REVIVER) TODA UMA HISTÓRIA DE OPRESSÃO DE SÉCULOS, DE NOVO, DE NOVO, DE NOVO.



Fig. 2: Estátua de Napoleão demolida em 1871. Foto: André Adolphe Eugène Disdèri.

De volta ao presente, façamos algumas considerações sobre iconoclastia. Em 2020, em meio às reações ao assassinato de George Floyd, Moacir dos Anjos e Fabiana Moraes escreveram o texto “Derrubar monumentos, um ato

de amor”, publicado na Revista Rosa⁴:

Ato terrorista, ato performático, ato de cura, ato de amor: todo símbolo em algum momento paga pelo preço de representar algo para muitos (a iconolatria é tão poderosa

quanto frágil). E no Brasil que um dia sonhou ser branco importando alemães e austríacos para seus vastos campos – Brasil que consagrou suas terras para poucos, muito poucos –, pisar na cara do herói (?) de cimento pode soar como qualquer um dos atos acima, a depender do pé que cumpre a tarefa. Pode-se derrubar uma estátua para apagar o passado – ou para reescrevê-lo.

Os autores falam sobre o efeito de imagem-bumerangue – ver a cena do sufocamento de Floyd, para pessoas negras, equivalia a ver (e reviver) toda uma história de opressão de séculos, de novo, de novo, de novo. Os monumentos a escravagistas causam o mesmo efeito, é como sentir a opressão repetidamente. E este ressentir pode se transformar em revolta, culminando na ação catártica (e talvez curativa) de destruir os símbolos-gatilho. Nos EUA, assim como em outros países, alguns deles foram retirados pelas autoridades para museus após pressões populares, outros foram pichados, outros destruídos. O texto também menciona uma ação simbólica

em Richmond, em que a imagem de Floyd foi holograficamente projetada no local onde ficava a estátua de Jefferson Davis, o primeiro e único presidente dos Estados Confederados da América.

Podemos fazer um paralelo entre os confederados e nossos bandeirantes. Celebrados como heróis desbravadores do território (como se se tratasse de terras desabitadas e como se seus interesses exploratórios não servissem a ambições individuais), eles, aqui, ocupam o imaginário e os espaços públicos, especialmente no Sudeste, especialmente em São Paulo. Cabe lembrar que a imagem romantizada dos bandeirantes foi fabricada no final do século XIX e início do XX, justamente quando São Paulo ganhava importância econômica no ciclo do café e pretendia calcar na história um passado “glorioso e vitorioso”.

Sobre o papel do sistema de arte nesta questão, diz a dupla Moraes e dos Anjos:

Assumir uma postura crítica e decolonial sobre monumentos que homenageiam bandeirantes e outros personagens



Fig. 3: A coluna destruída em 1871. Foto: Franck.

históricos que perseguiram e mataram a população indígena e negra no país possui, evidentemente, implicações políticas. Para as instituições de arte, em particular, implica abrir-se a juízos críticos que atam estética, ética, reparação e cura. Implica

estabelecer relações, por meio de suas múltiplas atividades, com tudo o que está aparentemente fora dela, mas que são partes indissociáveis da constelação de territórios onde sentidos históricos e políticos são gerados. A disseminação dessa

postura comprometida é condição necessária para que o *Monumento às bandeiras* e outros mais deixem de ser festejados como marcos assépticos da história da escultura no país, incluídos em roteiros turísticos que reproduzem desinformação e injúria.

MONUMENTOS QUE HOMENAGEIAM FIGURAS ALÇADAS À CONDIÇÃO DE HERÓIS EM NOME DE INTERESSES POLÍTICOS DE UM GRUPO EM POSIÇÃO DE PODER (OU SEJA, UMA ELITE MINORITÁRIA) NÃO REPRESENTAM A CULTURA DE UM POVO - LOGO, ATAQUES A ESTAS REPRESENTAÇÕES NÃO PODEM SER CLASSIFICADOS COMO ATOS DE VANDALISMO.

Sempre que algum bem público ou privado é alvo de ataque, vem à baila a palavra vandalismo. A este respeito, trago algumas considerações de Raphael Lemkin, jurista polonês responsável pela criação do termo genocídio, em 1943, para definir crimes cujo objetivo é eliminar grupos étnicos, religiosos, raciais ou nacionais. Lemkin lutou para que as leis internacionais reconhecessem e punissem estes crimes. Em 1951

seu objetivo foi alcançado com o estabelecimento da Convenção para a prevenção e repressão do crime de genocídio. O termo abarca dois conceitos importantes: barbárie (no sentido de massacre de um povo) e vandalismo (destruição da cultura de um povo). Monumentos que homenageiam figuras alçadas à condição de heróis em nome de interesses políticos de um grupo em posição de poder (ou seja, uma elite minoritária) não representam a cultura de um povo - logo, ataques a estas representações não podem ser classificados como atos de vandalismo.

A ação da Revolução Periférica de chamuscar a estátua de Borba Gato foi, de acordo com o coletivo, uma estratégia para abrir um debate. O debate não só foi aberto como gerou grande polêmica. Não é de hoje que esta obra de Julio Guerra é alvo de controvérsia, ainda que mais por questões estéticas que políticas. Ela foi inaugurada em 1963 como celebração ao IV Centenário de Santo Amaro, que já foi um município independente de São Paulo.

Vladimir Safatle escreveu no *El País* o artigo “Do direito inalienável de derrubar estátuas”, defendendo a ação dos manifestantes. Segundo ele, “toda ação política real conhece a importância de compreender o passado como um campo de batalhas”⁵. Sendo uma estátua um objeto de celebração, naturaliza injustiças sociais. E injustiças continuam acontecendo até hoje. Indígenas e negros continuam a ser negligenciados, segregados e exterminados. O filósofo também lembra que, durante a ditadura civil-militar, o financiamento à caça, tortura e execução de dissidentes por parte de grandes empresários recebeu o nome de Operação Bandeirante.

Em reação ao artigo de Safatle, Leonardo Avritzer, professor de ciência política da UFMG, escreveu em “A terra é redonda” o artigo “Bastilha e Borba Gato”⁶ condenando a postura do primeiro de afirmar que, assim como a Bastilha era um símbolo, Borba Gato também o é, e símbolos podem ser derrubados. Avritzer começa reconhecendo que, de fato, até o século XIX, os bandeirantes eram considerados bárbaros sertanistas que

escravizavam indígenas e negros para enriquecimento pessoal. O principal responsável pela construção do mito dos bandeirantes foi Afonso Taunay, no início do século XX, com seus 11 volumes da “História geral das bandeiras paulistas” . Uma segunda onda de valorização cresceu após a revolução frustrada de 1932. Os crimes dos bandeirantes já eram reconhecidos pelo Instituto Geográfico Nacional no século XIX, mas foram ignorados em sua “ressignificação” que atendia aos objetivos políticos da elite paulista. Para Avritzer, uma nova sociedade só pode surgir caso não se apoie na violência, que é como ele classifica o ataque à estátua de Borba Gato.

Houve tréplica - Safatle respondeu a Avritzer no texto “Por favor, da próxima vez façam uma nota de repúdio”⁷, no qual questiona o fato de Avritzer chamar de violenta uma ação que não feriu uma única pessoa, e se pergunta por que o cientista político não menciona como violenta a prisão de Paulo Galo⁸, que se apresentou voluntariamente à polícia, e de sua companheira Gêssica, que sequer participou da ação. Também lembra

que não foram presos manifestantes que atacaram monumentos em outros lugares, e tampouco as ações foram criticadas por teóricos que se dizem progressistas.

A ARTISTA VISUAL E PROFESSORA GISELLE BEIGUELMAN, POR SUA VEZ, EM SUA CONTA NO INSTAGRAM, CHAMA A ATENÇÃO PARA UMA MANEIRA COMUM DE SE REFERIR À ESTÁTUA DE BORBA GATO: ‘MONSTRUMENTO’.

Outras contribuições ao debate vieram de Breno Altman e Lilia Schwarcz. Em seu canal Opera Mundi⁹, Altman esmiuça a história dos milicianos a serviço dos colonizadores alçados à condição de heróis, e dá detalhes sobre a vida do próprio Borba Gato, explicando que ele não apenas era integrante das sangrentas bandeiras de seu sogro Fernão Dias Paes, como também continuou praticando o mesmo tipo de ação de todos os sertanistas - buscar riquezas minerais usando mão de obra escravizada, combater tribos indômitas e aprisionar negros fugidos. A historiadora Lilia Schwarcz, no *podcast* “Café da Manhã”¹⁰, fala sobre

a construção do mito dos bandeirantes no final do Império e começo da República. Ela aponta que, além da recriação daqueles exploradores como heróis, também foi criada uma imagem idealizada numa indumentária medieval de armadura e botas pesadas que dificilmente corresponderia à realidade e condições da época.

A artista visual e professora Giselle Beiguelman, por sua vez, em sua conta no Instagram¹¹, chama a atenção para uma maneira comum de se referir à estátua de Borba Gato: “monstramento”. Explica ela que o neologismo faz sentido, já que a palavra latina monumento tem raízes no verbo em latim *monare* que, além de significar recordar, também tem a acepção de advertir, alertar contra perigos. Assim, também deu origem à palavra *monstrum*. Em sua coluna “Ouvir imagens”, na Rádio USP, em conversa com Leila Kiyomura, ela defendeu a ação da Revolução Periférica como modo legítimo de contestar uma história arbitrariamente definida: “Em um país de memoricidas, como o nosso, essas disputas são marcadas pelas dores e os traumas daqueles



Fig. 4, 5 e 6: *Cristóbal Colón, Bogotá - Colômbia, Manuel Bregano, Buenos Aires - Argentina e Isabel la Católica, La Paz - Bolívia.* Série Desmonumento, 2020. Imagens: divulgação.

que foram invisibilizados na história oficial.”¹² Além de Beiguelman, que discute a questão em suas próprias criações visuais, outros artistas também exploram o tema.

A prática de Evandro Prado sempre foi iconoclasta. Aqui, destaco a série de aquarelas iniciada em 2020, que ele batizou de “Desmonumentos”. Trata-se de pinturas de estátuas de figuras heroicas desconstruídas - há as que afundam, as que têm sua escala reduzida, as que são decapitadas. O artista começou explorando os monumentos que faziam parte de seus trajetos

na cidade de São Paulo, como o Duque de Caxias, expandiu a pesquisa para outras cidades e, finalmente, outros países da América Latina. O projeto começou por conta das restrições impostas pela pandemia, que não lhe permitiam trabalhar em grandes formatos. As dimensões da aquarela se mostraram uma expressão possível. Sua primeira intenção era fazer uma série pequena, mas o processo se desenrolou com tamanha fluidez que acabou se transformando numa coleção de mais de uma centena de imagens. Ao tensionar as certezas sobre a

inabalável reputação de personagens históricos o artista evidencia a fragilidade das narrativas oficiais.

Com as diversas intervenções no espaço público chamadas “Monumento Mínimo”, Néle Azevedo inverte os principais aspectos que definem a materialidade dos monumentos. A escala grandiosa é reduzida a um tamanho que cabe em mãos humanas, lembrando que são humanas as decisões sobre o que deve ser considerado memorável. A eternidade, por sua vez, é substituída pela transitoriedade. Feitas de gelo, as figuras duram apenas o tempo do derretimento. Por fim, a singularidade cede lugar ao anonimato das figuras sem rosto definido que, em vez de celebrarem personagens com nome, sobrenome e grandes feitos, podem representar qualquer pessoa, todas as pessoas, ou mesmo ninguém. Provas da transitoriedade, as pequenas esculturas funcionam ainda como lembrete da finitude da vida. Contrariando a narrativa que os monumentos pretendem impor, é preciso compreender que nada está escrito sobre pedra.

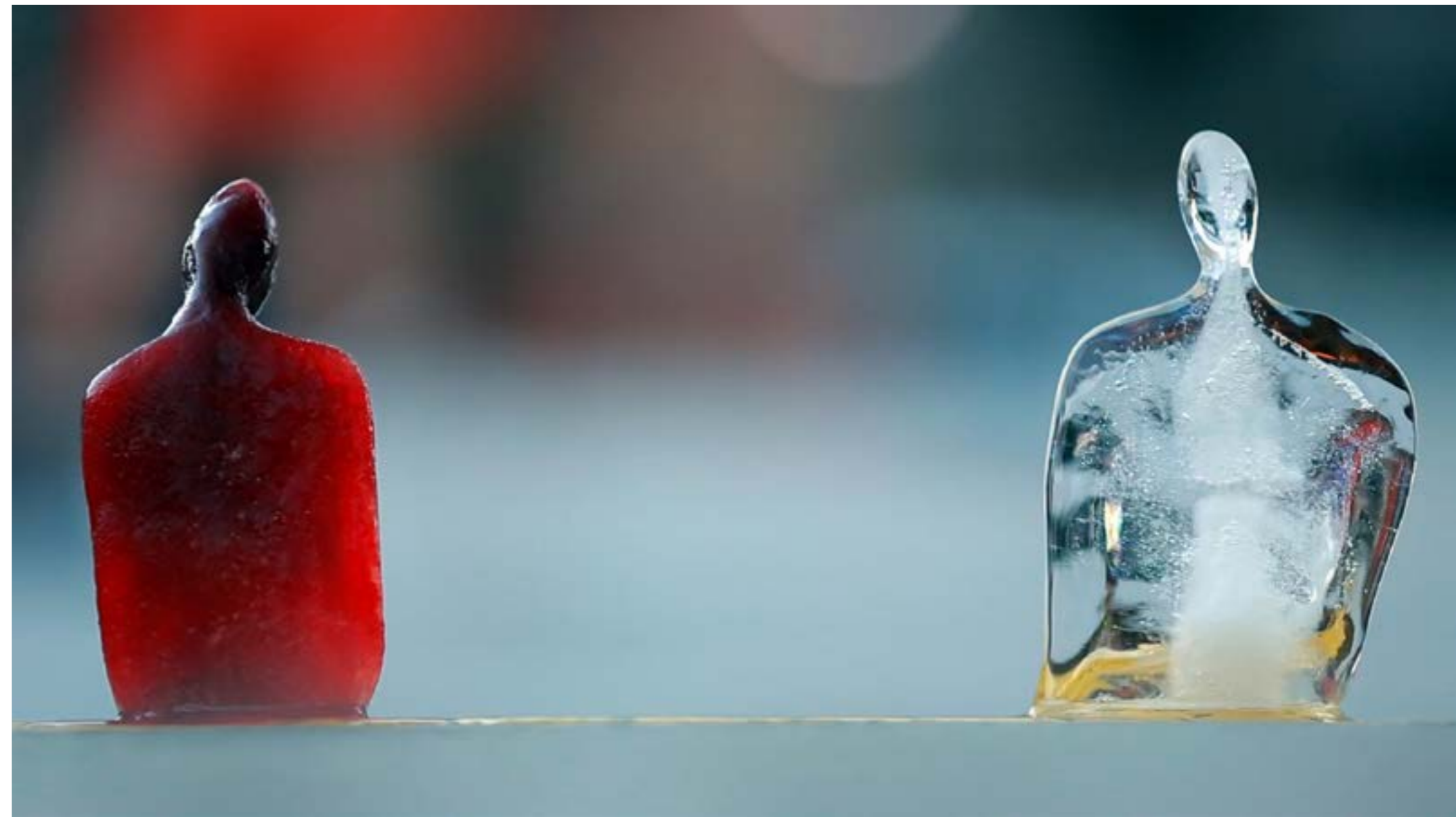


Fig. 7: *Monumento mínimo.* Memorial da América Latina, 2013. Imagem: still.



Fig. 8 e 9: *Monumento mínimo*. Roma, 2020. *Monumento mínimo*. Kendal Castle, 2016.

NOTAS

1 Disponível em <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/2004>. Acesso em 09/08/2021

2 A Comuna foi uma insurreição popular que durou de março a maio de 1871 e é considerada a 1ª experiência de autogoverno proletário, tendo ajudado a criar uma consciência de classe entre os trabalhadores franceses.

3 Tillier, Bertrand (2004). *La Commune de Paris, révolution sans images?*

4 Disponível em: <https://revistarosa.com/2/derrubar-monumentos-um-ato-de-amor>. Acesso em 09/08/2021

5 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2021-07-26/do-direito-inalienavel-de-derrubar-estatuas.html>. Acesso em 27/07/2021

6 Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/bastilha-e-borba-gato/?doing_wp_cron=1628519473.3538329601287841796875. Acesso em 01/08/2021

7 Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/por-favor-da-proxima-vez-facam-uma-nota-de-repudio/>. Acesso em 03/08/2021

8 Em 06 de agosto, contrariando a decisão do STJ que havia revogado a prisão temporária, a juíza Gabriela Marques Bertoli decretou a prisão preventiva de Galo, que deveria ter sido solto neste mesmo dia.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cu50HXMxv5o> Acesso em 04/08/2021

10 Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6o0N96ws8sr9oL420w9PX0>. Acesso em 29/08/2021

11 Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CR7hQ1YnBFP/?utm_medium=copy_link. Acesso em 30/07/2021

12 Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/protestos-contramonumentos-disputam-o-direito-a-memoria-no-espaco-publico/>. Acesso em 09/08/2021



Fig. 1: Frederick Douglass, Mathew Brady, 1880. Foto: divulgação.

ARTIGO

A FORMA DA VIOLÊNCIA

Qual o material decantado nos retratos de Mathew Brady? Qual sua natureza? De onde provém seu alto valor? Qual a história que o fotógrafo pretende contar?

MARCOS FABRIS
ABCA/ SÃO PAULO

“A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.”

Walter Benjamin

Os catálogos e compêndios dedicados à História da Fotografia não poupam elogios a um dos mais ilustres fotógrafos norte-americanos, Mathew Brady (1823? - 1896). À sua época, a nobreza de seu trabalho era incontestável: em 6 de outubro de 1862 o jornal *The New York Times* decretou que Brady era “seguramente o fotógrafo mais famoso operando dos Estados Unidos”. Ele de fato alcançou posição de destaque na sociedade da época com fama, sucesso e fortuna (perdida por conta dos riscos que correm todos os empreendedores) e para a posteridade levou, ainda em vida, o título de pai da fotografia norte-americana: outorgado em artigo de 1863, a revista *Harper’s Weekly* reconheceu em suas imagens um “material histórico do mais alto valor”.

Às honras, soma-se aquela de um dos

fundadores do fotojornalismo no país, célebre por sua produção de retratos e de imagens tomadas durante a Guerra Civil Americana (Brady jamais pisou num campo de batalhas para fotografar; todas as representações da guerra que lhe são creditadas foram de fato executadas por mão de obra especializada e contratada para este fim). Sua importância como exemplo de homem simples, o “*commom man*” que por seus esforços pessoais ascende social, moral e financeiramente não deve ser negligenciada; ela se encontra indissociavelmente ligada à convincente imagem pública que concebera para si: artista de cartaz, empresário honesto que começou “por baixo” e, no final da vida, também lenda viva da História, espécie de elo (ou relíquia) entre passado e presente. Essa máscara social, talhada de modo a corroborar inclusive o ideário expresso no sonho americano que legitima a ascensão social pelo valor do esforço e do trabalho individual, contribuiria poderosamente para a construção e consolidação das feições (aparentes) de uma classe, a que pretendia fazer a América. Então,

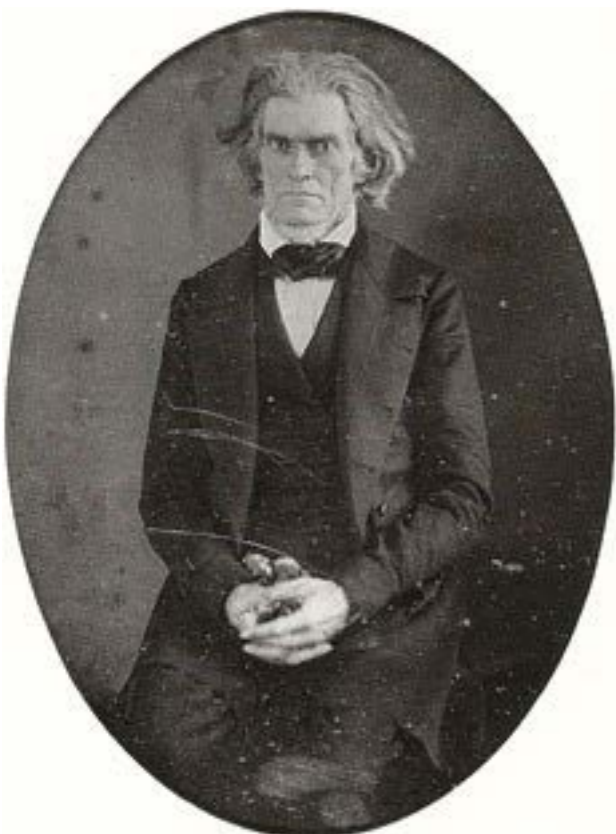


Fig. 2: John C. Calhoun, Mathew Brady, 1848-49. Foto: divulgação.

qual o *material* decantado nos retratos de Brady? Qual sua *natureza*? De onde provém seu *alto valor*? Qual a *história* que o fotógrafo pretende contar?

EM 1849, BRADY INAUGURARIA UMA FILIAL EM WASHINGTON COM VISTAS ÀS POSSIBILIDADES DE ETERNIZAR EM RETRATO OS FAMOSOS E INFLUENTES LOCAIS...

Mathew Brady nasceu no condado de Warren, estado de Nova York, por volta de 1823. Logo deixou sua cidade natal para se tratar em Albany e Saratoga de um grave problema na visão. Em 1839 chega a Nova York. Trabalha como atendente em loja de departamentos e como profissional autônomo na manufatura de porta joias e de estojos destinados a guardar pinturas em miniatura e daguerreótipos. Em 1844 abre sua primeira galeria fotográfica, a “*Daguerrean Miniature Gallery*”, localizada no sul de Manhattan (endereço pouco elegante à época, Broadway & Fulton, que em breve seria substituído por outro). Segundo o próprio fotógrafo, ele já havia estudado arte com o pintor e

retratista acadêmico William Page, que o teria apresentado ao famoso daguerreotipista, Samuel Morse, com quem também teria tomado aulas para aprender o ofício. Em 1844 seu estúdio já era uma referência na cidade. Brady ganhara prêmios pela qualidade de seus daguerreótipos, atraía figuras ilustres, contribuía para a consolidação da indústria da celebridade e gerenciava seu negócio, misto de galeria fotográfica e “Hall da Fama”, fazendo publicidade dos famosos, de si e de seu trabalho ao permitir que o público admirasse os retratos expostos nas paredes do estabelecimento, contemplando as “atrações” fabricadas por outra atração. Em suma, amostras do que o frequentador ou visitante poderia ter - ou ser - se estivesse disposto a pagar.

Em março de 1853 Brady transfere suas atividades para outro endereço na mesma rua (movendo-se em direção ao norte da ilha, área de maior prestígio da cidade), a Broadway, que à época já era dominada pela indústria do espetáculo e do entretenimento de “bom gosto” (ao contrário de outra

avenida não longe dali, a Bowery, que concentrava tudo o que era associado a “programa de pobre”, incluindo os estúdios e galerias fotográficas que atendiam a este público). O novo local, estrategicamente escolhido, situava-se no andar superior ao de um famoso restaurante da cidade (*Thompson’s Saloon*), que por si só já seria um chamariz para a galeria de Brady. Na inauguração do espaço, a suntuosidade da decoração concorria com os retratos expostos e a imprensa não economizou nos adjetivos para celebrar a importância do evento.

Em 1849, Brady inauguraria uma filial em Washington com vistas às possibilidades de eternizar em retrato os famosos e influentes locais. Outras galerias seriam abertas (e posteriormente fechadas), com o auxílio de políticos e empresários ligados à indústria do entretenimento. Todas teriam algo em comum: a produção do que se pretendia expressão da grande *Arte*, pois era assim que Brady concebia seu produto: a fotografia era, para ele, um chamado sagrado, a mais alta expressão dos valores espirituais - posta à venda pelo melhor preço na forma de *imagem*.

Em 1853, lança um apelo à sua clientela que não deixa pairar dúvidas sobre suas habilidades retóricas nem sobre sua posição artística e profissional:

“Relutante em abandonar o campo artístico para produtores de obras inferiores, não temo aparecer diante de um público esclarecido para propor uma escolha, aquela entre imagens de estatura, preço e qualidade, que remunerarão com justeza os homens de talento, ciência e aplicação e aquelas executadas pelo mais reles iniciante [*tyro*]. Desejo defender a verdadeira arte, deixando a comunidade decidir o que lhe parecer melhor, encorajar a real excelência ou seu exato oposto, preservar e aperfeiçoar uma arte ou permitir sua degeneração pela inferioridade dos materiais utilizados, correspondentes a seu preço inferior.”

ESSA “ESQUIZOFRENIA SOCIAL”, PRODUTO DAS CONTRADIÇÕES INERENTES AO APARELHO E SISTEMA QUE AS ENGENDRARAM, APONTA PARA SI QUANDO APROXIMAMOS ESTES DOIS “TIPOS” DE IMAGEM...

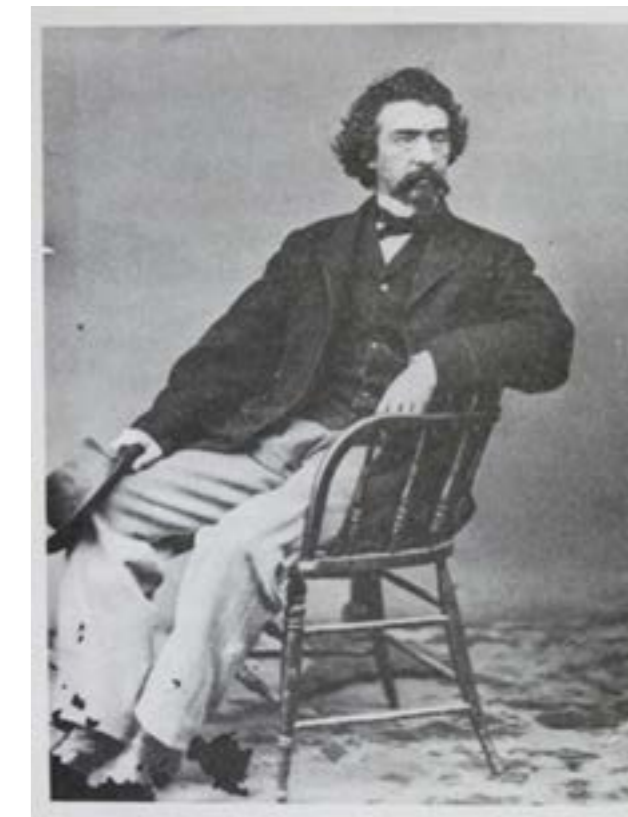


Fig. 3: Mathew Brady antes da Guerra Civil, 1861. Foto: divulgação.

Como esta postura artística, profissional e política, comprometida com o *ethos* das classes dominantes no que tange o universo do trabalho e da meritocracia social (e consequentemente financeira), encontra-se formalmente presente na estética de seus retratos? E como colabora, a partir da adoção e ratificação de um ponto de vista construído, para a edificação de uma *imagem* de classe e de nação?

Seguindo os padrões de execução e comercialização anteriormente mencionados, os retratos produzidos por Brady dividiam-se essencialmente em imagens de caráter privado, representando os próprios fregueses e destinadas à observação, culto ou consumo no ambiente doméstico, e imagens de personalidades públicas, celebridades reconhecidas nacionalmente como “*the great and the good*”, reservadas à exibição pública e à reprodução. Ao seguirem à risca as convenções prescritas para um “bom” retrato, mais ou menos adaptadas a seus usos e funções, o “primeiro tipo” de imagem parece construir e assegurar uma determinada ordem ou

harmonia no âmbito doméstico enquanto o “segundo tipo” constrói e dissemina - publicamente - semelhantes valores, caros à República.

Ao admitirmos a distinção entre uma produção artística voltada especificamente à esfera privada e “outra” ligada prioritariamente ao universo público, acataríamos a (falsa) proposição que dissocia estas esferas - e não apenas em suas constituições ou conexões artísticas, mas econômicas, sociais, políticas e históricas. Decorreria, assim, a desagregação dos liames entre o público e o privado, o individual e o coletivo, o natural e o social. Ora, não é este um paradoxo central da ideologia burguesa? Noutros termos, como o pressuposto da ênfase na ação individual se articularia ao funcionamento de uma sociedade em seu caráter coletivo? Como validar ações puramente individuais, subjetivas ou “naturais”, calcadas na ideia de trabalho, esforço, mérito e recompensa, numa sociedade que, de alguma maneira, deve se articular e se organizar em relações sociais, coletivas, interligadas e portanto de

cunho totalizante?

Essa “esquizofrenia social”, produto das contradições inerentes ao aparelho e sistema que as engendraram, aponta para si quando aproximamos estes dois “tipos” de imagem. A comparação evidencia um solo comum a ambos: eles de fato partilham as mesmas convenções normativas num tal grau de parentesco estético que apenas o conhecimento prévio da personagem, uma legenda, um nome ou qualquer outra informação adicional extra quadro permitiria sua categorização precisa num ou noutro hemisfério. Não podem, portanto, ser concebidos nos termos da *oposição binária* mas da *complementariedade* no âmbito daquele sistema de contradições que os urdiu, inclusive porque expressam valores semelhantes em esferas da práxis que não são, elas próprias, apartadas entre si. São, portanto, menos “tipos antagônicos” que dispositivos dialéticos, capazes de explicitar um chão comum e contraditório em termos artísticos, sociais, políticos e históricos. Somente sua apreensão *em conjunto* é capaz de aclarar ligações obscurecidas pelo exame da fração

isolada. Concebidos nestes termos, os retratos à *1a* Brady formam um sistema de inteligibilidade.

NESTE AMBIENTE, ‘ILUSTRE’ SIGNIFICAVA OS MAIS EMINENTES POLÍTICOS DA ÉPOCA, BASTIÕES DA VIDA PÚBLICA DO NORTE E DO SUL, EXEMPLOS DE RETIDÃO E CARÁTER E TODOS, SEM EXCEÇÃO SEGUNDO O PRÓPRIO BRADY, PRESIDENCIÁVEIS..

Brady evidentemente se alinhara à bem estabelecida tradição americana ao agrupar em forma de retratos um conjunto de imagens que expressavam ideais nacionais e patrióticos. Trata-se de sua *Galeria de Americanos Ilustres* [*Gallery of Illustrious Americans*], anunciada em 1850 e produto de uma empreitada que reunia os esforços de diversas celebridades: Charles Edwards Lester, o editor que publicaria e comercializaria em vendas por assinatura as vinte e quatro pranchas executadas pelo litógrafo francês Francis D’Avignon o produto das “interpretações pessoais” dos daguerreótipos feitos por Mathew Brady. Neste ambiente, “ilustre” significava os mais eminentes políticos

da época, bastiões da vida pública do norte e do sul, exemplos de retidão e caráter e todos, sem exceção segundo o próprio Brady, presidenciáveis. A galeria incluía os nomes de Zachary Taylor (sulino e sem jamais ter ocupado qualquer posição política anterior, ele já era presidente à época da publicação das litografias), John C. Calhoun, Daniel Webster, Henry Clay, John C. Frémont, John James Audubon, William H. Prescott, Winfield Scott, Millard Fillmore (que sucedeu Taylor na presidência), William Ellery Channing, Lewis Cass e Silas Wright. Tentativas anteriores de agrupar em retrato a fina flor da política eram conhecidas, sobretudo com pinturas (que não apresentavam a desejada qualidade técnica) ou litografias (executadas por profissionais que jamais haviam visto de perto seu assunto, produzindo imagens de pouca verossimilhança). Agora, com o auxílio precioso da daguerreotipia, a missão de captar a energia, a vitalidade e a união - na mais “pura verdade fotográfica” - dos veneráveis fundadores e representantes de um império indivisível parecia garantida

- e necessária sobretudo diante da real experiência de desunião nacional, posteriormente explicitada com a Guerra de Secessão (1861 - 1865). O público encontraria congregados os grandes homens políticos, que ao seu redor reuniam simbolicamente toda a nação - os compradores e os observadores das imagens. Lester promoveu seu produto com fervor, como um monumento à identidade nacional e à história moderna, celebrando a avançada tecnologia. Aliando arte, patriotismo e construção de uma memória de classe, o empreendedor almejava comercializar a construção da identidade nacional em imagens *prêt-à-porter*.

COMO SUGERIR E ASSEGURAR, EM IMAGEM, A MEMÓRIA DE UM FUTURO MAIS QUE PERFEITO, PORQUE FIXO E ACATELADO, A PARTIR DA MANIPULAÇÃO DO PRESENTE IDEALIZADO?

Deparou, entretanto, com uma questão bastante angustiante: à época, a maioria das figuras presentes na Galeria ainda estava viva. A morte costumava garantir santificação



Fig. 4: Charlotte Cushman, Mathew Brady, 1857. Foto: divulgação.

imediatamente, mas como fazê-lo ainda em vida? Como antecipar-lhes ao menos uma parte da restituição de glórias vindouras, eternizar suas proezas póstumas e atribuir-lhes vigor e integridade perenes, capazes de unir e fortificar a nação? Como sugerir e assegurar, em *imagem*, a memória de um futuro mais que perfeito, porque fixo e acastelado, a partir da manipulação do presente idealizado? Do resguardo deste tempo uno e contínuo dependeria a assiduidade de um futuro ininterrupto. A Galeria pretendia eleger as figuras responsáveis por esta operação, a colonização desse agora. Em *imagem*, suas posições e caráter inabaláveis os qualificariam como os legítimos representantes de todo um povo e sua nação; seriam fotograficamente os mais aptos à tarefa. Lester escreveria suas biografias, que acompanhariam as pranchas executadas por D'Avignon. Ao fotógrafo caberia produzir toda a substância básica desta primeira fase da cadeia de transformações.

Tomemos por exemplo o retrato de John C. Calhoun, típico representante da estética Brady. Executado como daguerreótipo pelo fotógrafo entre

1848 e 1849, foi utilizado como matriz para a produção de uma das litografias que integrariam a Galeria de Americanos Ilustres. Em formato oval que remete a um brasão, vemos o medalhão solitário e de frente, no que posteriormente se convencionaria designar por plano americano. A tomada informa de imediato que o fotógrafo o posicionou próximo à câmera e, por conseguinte, ao observador da imagem (o curto espaço acima de sua cabeça ratifica a sensação visual de proximidade). A pose é simples e o léxico gestual reduzido, mas não sua representação/significação. A parcela visível de suas pernas, ligeiramente dobradas, sugere uma figura sentada ou apoiada. A ausência da mobília que o sustenta e sua postura geral alongada aludem, inversamente, a uma figura (parcialmente?) em pé - certamente maior, mais sólida e mais altiva; as marcadas linhas verticais das vestes ratificam ainda mais a sugestão ótica. A fonte principal de luz, localizada no alto à esquerda do observador da imagem, chama atenção ao promover o *chiaroscuro* que delinea e valoriza as vestes sóbrias da figura, fazendo-lhe

jus sem contudo ater-se a detalhes secundários (botões ou joias, por exemplo), que desviariam a atenção da ideia principal, da imagem do político e do que ela pretende transparecer. E que valor lhe é atribuído? Paramentado como está, Calhoun revela, em cada dobra da sobrecasaca negra (o uniforme burguês moderno por excelência, segundo Baudelaire), a materialidade de uma figura tão simples e digna quanto majestosa e crível. A roupa escura o particulariza sem pompa excessiva e lhe atribui solidez; ele ganha contornos definidos graças ao fundo mais claro que, em *dégradé*, o destaca; no contraste de planos artificialmente sugeridos, a *projeção* deste bloco maciço para ainda “mais perto” do observador. “Contraste”, aqui, não é sinônimo de transição abrupta: todas as áreas de cores opostas presentes na imagem (o branco da camisa contra o negro da gravata elegante ou as diversas tonalidades de cinza das roupas, por exemplo) são uniformizadas pela abrangência da gradação tonal geral e pela iluminação da cena, que impõem uma economia de meios sugerindo placidez, coesão e

uniformidade visual generalizada. Ao mesmo tempo, elas contribuem para a construção de uma figura e de um espaço contraditórios: “concretos”, porque tridimensionais e convincentes (repisando a ideia da imagem fotográfica como expressão da mais pura verdade), e “imateriais”, porque divinizados e fortemente teatralizados. Nesta peça, nada está fora da ordem. Não há ângulos ou movimentos escarpados e a fonte de luz sugere conforto, certeza e previsibilidade inclusive quando traça (ou impõe) a rota visual para a leitura da imagem, da esquerda (a área mais clara, que imediatamente capta o olhar do observador) para a direita (a região com menor quantidade de luz), em conformidade, portanto, com as regras de escrita e leitura das línguas europeias modernas, tal qual o inglês falado no país. Imersa neste espaço composto de realidade convincente e ficção imaterial, a figura monolítica de Calhoun flutua, aspergida de integridade física e moral que se decanta sobretudo nas áreas de maior concentração luminosa, suas mãos e rosto.

As mãos não possuem a mesma precisão

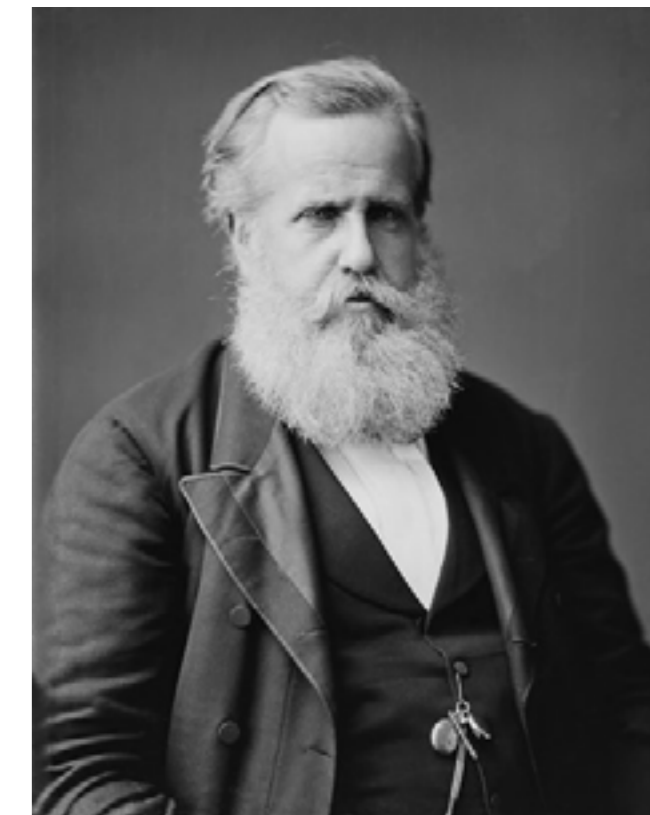


Fig. 5: D. Pedro II, Mathew Brady, 1876. Foto: divulgação.

focal encontrada em seu rosto (a atribuição de foco precisava ser seletiva, uma dificuldade inicial que a técnica fotográfica logo superaria). No entanto, Brady as posicionou estrategicamente de modo a salientá-las: o vértice de um suposto “triângulo”, a parcela visível da camisa, duplica o branco das mãos apontando nesta direção. Elas são menos membros físicos ou instrumentos de trabalho que alegorias de um projeto em curso. Indistintas em suas formas particulares, repousam delicadamente no colo da figura. Não estão apartadas ou distantes, mas entrecruzadas, amparadas ou sustentadas entre si. Distintas, certamente, mas unidas e indivisíveis. O bloco reluz e com ele seu significado: é metáfora da nação sonhada pela classe a quem caberia conduzi-la nestes termos e - por que não? - da arte que arregimenta e manipula seus materiais (no caso, a luz) para estes fins. A junção destas partes num todo harmônico repousa com serenidade no colo do líder (o senador Calhoun foi secretário da guerra no governo James Monroe e vice-presidente nos governos John

Quincy Adams e Andrew Jackson). A luz da irmandade, justiça e paz recai, literalmente, nas mãos de Calhoun - e de seus pares.

A VASTIDÃO DOS CABELOS É SALIENTADA, BEM COMO SEU SIGNIFICADO, QUE NO IMAGINÁRIO POPULAR DERIVADO DAS HISTÓRIAS BÍBLICAS É SINÔNIMO DE FORÇA E VIRILIDADE; ESTAS CARACTERÍSTICAS, QUE NÃO LHE SÃO ALHEIAS, O APROXIMARIAM DE UM “SEMIDEUS” HEROICIZADO...

Pensemos no rosto da figura. Poucas marcas de expressão lhe são facultadas, graças à quantidade e qualidade da luz aí concentrada. Judiciosa, ela plasma e distribui uma espessa camada de material branco sobre a pele da figura, argamassa que uniformiza o disforme. Impermeabilizado e bem acabado, nada em Calhoun exagera ou exclui: as quantidades de luz são proporcionalmente distribuídas por toda a zona facial, sugerindo equilíbrio perfeito, físico e moral. A vastidão dos cabelos é salientada, bem como seu significado, que no imaginário popular derivado das histórias bíblicas é sinônimo de força

e virilidade; estas características, que não lhe são alheias, o aproximariam de um “semideus” heroicizado. Multifuncional, a cabeleira também colabora para a organização espacial: é simetricamente equilibrada por ecos visuais ou “compensadores”, as costeletas e o cavanhaque, seus “contrapesos”; visualmente, apresenta maior volume e clareza à direita do observador e, inversa e proporcionalmente, menor quantidade destes elementos à sua esquerda, respeitando a luminância no fundo para ratificar uma vez mais a estabilidade geral da cena. Esculpido por um mestre, o rosto é esquadrihado, geometricamente dividido e estrategicamente posicionado: uma linha vertical imaginária o segmentaria em duas perfeitas metades, fracionando igualmente o restante do bloco. E por toda parte a sensação tátil dos diversos materiais e texturas que o compõem: a espessura do pesado paletó, a delicadeza progressiva dos tecidos utilizados para o colete, camisa e gravata, a sensação “térmica” produzida pela luz fria que emana das mãos, a suavidade do cabelo, orgânico

e vivo e a lisura da face marmoreada. Calhoun não sorri. A boca fechada e discretamente delineada sugere, sem sisudez, seriedade e prudência, em conformidade com a tradição acadêmica de representação de líderes e figuras sociais de destaque (procedimento típico da retratística holandesa do século XVII, notadamente de Hals). A observação atenta revela que Calhoun não se posiciona completamente de frente para as lentes do fotógrafo. Sua cabeça e corpo encontram-se ligeiramente direcionados à esquerda do observador, como se um eixo imaginário girasse a figura alguns poucos graus neste sentido. Seus olhos, no entanto, não acompanham o movimento do corpo. Salientados pela luz, os globos negros sobre a pele alva se fazem notar e parecem se dirigir para frente, na direção do observador. E, ainda assim, não nos invadem: o *twist* ensaiado, resultante da tensão formal produzida no desencontro entre movimentação corporal e direção do olhar é rapidamente dissipado e positivado, graças à configuração geral da cena, ao diminuto grau de movimento do corpo mas sobretudo à

natureza (ou aparência) do olhar do retratado, que não se deita fixo e inquisitivo sobre nós; é vago e acena mais à meditação que ao escrutínio. Calhoun nos reconhece, nos olha mas não nos vê. Sua informalidade encenada ou, se preferirmos, sua espontaneidade calculada nos concede autorização para contemplar sua contemplação, inteiramente construída no interior do espaço que é seu patrimônio. Não invadimos sua propriedade, não transpomos fronteiras alheias nem desrespeitamos limites - enquanto claqué, acatamos uma *ordem*.

Em Calhoun, Brady combina um comando e um convite, contraditórios e complementares: “*no trespassing*” e “*for sale*”. Na aplicação demorada e absorta, mas artisticamente calculada da vista (e do espírito), um tentador convite para mirar, admirar, reverenciar, projetar, desejar, adquirir e emular - o roteiro da peça de estações do Brady dramaturgo e diretor, que constrói roteiro, palco e cenário para a aquisição do ideal sedimentado na imagem mercadoria. O didatismo sintético deste Realismo Selvagem não mede esforços para

arquitetar, nestes termos, a imagem mais eficaz, pronta para consumo público e com reais possibilidades de sobreviver ao exame dos que não computam a parcela de performance na operação que insufla ideologia. Este público, agora no mesmo palco, sente-se tão absolutamente particularizado quanto a entidade que assim se lhes apresenta. Partilha com ela, e a sós, sua subjetividade objetivada, construída num espaço artificial que já vivencia como seu, a galeria-museu-tablado-shopping. Nele, flutuam juntos. Rumo ao sublime, o público considera-se efetivamente “pessoa” enquanto cessa de existir. Na harmonia de uma natureza (pseudo) redimida, o momento de epifania. Na troca de olhares, a criatura estática e escultoricamente atemporal, confiante, descomunalmente atraente e quase ao alcance da mão transluz sedução para, sem piscar, segredar sua *tagline*: “*yes, you can!*” Comungamos juntos o desejo de desejar esse desejo.

ESSE ARTISTA TRABALHOU NA FORJA POR UMA HISTÓRIA, A MELHOR QUE SEU CLIENTE PUDESSE COMPRAR: HÁ RITMO, ENVOLVIMENTO, IDENTIFICAÇÃO E EMOÇÃO; TENSÃO SOMENTE COM DESFECHO APAZIGUADOR E NADA DE TÉDIO - CHEAP THRILLS

A geometria analítica de Brady aufere o lucro esperado na repetição infinita deste flerte narcísico, produto superavitário do olhar irrefletido deitado em cada uma das imagens produzidas por ele - e por todos os que adotariam o “padrão Brady” como *benchmark*. Nelas, a contínua celebração, elegante e discreta, da (aparente) concretude do projeto burguês: a (real abstração da) união entre todos os *indivíduos*, padronizados e serializados, em torno do centro único que os mantém isolados. Neste centro, o ideal de uma classe que se quer ver entronizada no reino da propriedade privada e sob o domínio da mercadoria. Brady foi o fotógrafo desta corte. Expressão bem acabada de seu ponto de vista, forneceu-lhe matéria prima para a produção e o consumo dionisíaco de imagens lisonjeiras, variações sinistramente monótonas de

uma mesma artificialidade calculada e índices de um sistema que explicita a permutabilidade mercadológica em máscaras incessantemente intercambiáveis. Esse artista trabalhou na forja por uma história, a melhor que seu cliente pudesse comprar: há ritmo, envolvimento, identificação e emoção; tensão somente com desfecho apaziguador e nada de tédio - *cheap thrills*.

Convincente apenas no limite da desconsideração de inúmeros materiais, sua narrativa é amortalhada quando confrontada a certos conteúdos, assuntos, temas e formas - *estruturais* - eclipsados na produção do fotógrafo. Estes parecem se fazer presentes pela reiterada ausência: a homogeneidade da América de Brady é tão veementemente martelada que as notas dissonantes acabam (também) por dar um tom. O que responderiam os “Bradies” se lhes perguntássemos: “Onde fica e como computar a experiência dos trabalhadores e dos escravos negros norte-americanos?”, “Como e onde agrupar misturas tão heterogêneas?”, “Como justificar neste cenário qualquer concepção convincente de

individualidade plena?”. As imagens de Brady contam bem sua história, que é *uma*; são para ela produto, anúncio e cartaz. A História, entretanto, cobra-lhe ainda hoje os juros compostos pelo capital que o fotógrafo empregou na empreitada, exigindo-lhe provas e contraprovas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. (Tradução de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1993.

HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PANZER, M. *Mathew Brady and the Image of History*. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1997.

ROSENHEIM, J. *Photography and the American Civil War*. New Haven: Yale University Press, 2013.

SANTE, L. *Low Life* - Lures and Snares of Old New York. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1991.

TRACHTENBERG, A. *Reading American Photographs* - Images as History - Mathew Brady to Walker Evans. Nova York: Hill and Wang, 1990.



Fig. 1: Jacques Verduyn. Pat et Veele, 1974. Galerie Antoine Laurentin. Fotografia do autor.

ARTIGO

CAMINHOS POSSÍVEIS: EXPOSIÇÕES EM TEMPOS PANDÊMICOS

Vestígios de vida ou por um mundo regido por mais debate e menos truculência

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR
ABCA/MINAS GERAIS

Estas linhas são escritas em um momento cambaleante das artes na Europa. Ao mesmo tempo em que vemos a reabertura dos museus e espaços culturais, o medo descontrolado de uma nova guinada pandêmica habita lado a lado à esperança e à liberdade que significam exatamente a partilha desses espaços.

Fora do país para uma pesquisa de pós-doutorado, ando atento ao que foi proposto por algumas instituições neste período de incertezas e aflições, no qual uma faísca de conforto e felicidade é encontrada na cultura, parte tão essencial quanto desprezada em nossas vidas, ao menos no cenário brasileiro. Desta forma, este texto não possui e - nem poderia ter - um caráter descritivo exaustivo das exposições visitadas, antes trata de um minúsculo recorte do que foi visto entre Bruxelas, Antuérpia e Paris.

Duas exposições extremamente diversas em suas concepções, mas próximas em seus temas acontecem no Centre Pompidou e no Musée du Luxembourg em Paris. No primeiro caso *Elles font*

l'abstraction. Como sugere o título, a exposição trabalha de modo inédito e de maneira atenta as obras com características abstratas realizadas por artistas mulheres, a rigor do final do século XIX até os dias atuais. No parque de Luxembourg, *Peintres Femmes 1780-1830*, estabelece uma mostra quase enciclopédica do período indicado. As obras se impõem em ambos os casos, a força das imagens e a descoberta de relações entre artistas e nomes eclipsados valem a visita, não há dúvidas. Mas uma exposição é sempre um amálgama complexo de conexões e talvez seja possível indicar alguma coisa a partir disso. A resposta das instituições em pensar mostras celebrativas de artistas mulheres é louvável. O Musée du Luxembourg optou por um caminho talvez mais fácil. Foge dos grandes debates e problemas históricos, contenta-se em indicar lá e cá “como a crítica do período era misógina” sem colocar a questão de modo mais intenso, relacionando com o que era chamado de artista menor e sua relação também com artistas homens. Os textos indicativos nas paredes infelizmente rivalizam com



Fig. 2: Élizabéth-Louise Vigée Le Brun. Autoportrait de l'artiste peignant le portrait de l'impératrice Elisaveta Alexeévna. 1800. Museu do Hermitage. Rússia. Fotografia do autor.
Marie-Guillemine Benoist. L'artiste, copiant le Bélisaire et l'enfant à mi-corps de David. 1786. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Fotografia do autor.

as obras e pouco trazem para a sua compreensão. Concentram-se em uma pequena exploração biográfica das artistas. As obras, por suas vezes, contentam-se ora e outra como ilustração de certo pensamento.

Felizes, no entanto, são essas pinturas que lá se encontram. Vigée Le Brun está presente, claro, e inicia a exposição com o magnífico *Autoportrait de l'artiste peignant le Portrait de l'imperatrice Elisaveta Alexeévna*, 1800, do museu Hermitage.

Obra realizada no exílio da artista no momento da revolução francesa. Com traços elegantes e olhar seguro, a artista se retrata no instante em que desenha Alexeévna na tela. Na mão esquerda os pincéis seguros firmemente e um pequeno sorriso escapa enquanto o olhar atento e penetrante extrapola a tela em uma obra intimista.

Os autorretratos estão no corredor inicial da exposição, ali é possível ver avizinhas obras de Adélaïde-Guiard, Marie-Élisabeth Lemoine e Marie-Guillemine Benoist. Esta última, aluna inicialmente de Le Brun e depois de David. No autorretrato se apresenta de meio corpo com o ombro direito à mostra com cabelos longos. O fundo azulado é interrompido com uma forte diagonal apresentando uma tela, na qual a artista pinta uma versão de *Bélisaire et l'enfant*, de David.

A curadoria de Martine Lacas prioriza o ensinamento artístico nesse século no qual as mulheres conseguem algum espaço. Ela comenta que:

“É um período capital para as pintoras. No curso deste período,



Fig. 3: Entrada da exposição Elles font l'abstraction e visitantes no Centre Georges Pompidou. Fotografia do autor.

muitos fenômenos, derivados da Revolução Francesa e da filosofia iluministas, convergem. Eles permitem a emergência de um debate sobre a ascensão das mulheres no mundo das artes. Entre outras, observamos o entusiasmo do público pela arte, o desenvolvimento do mercado, com a multiplicação dos salões e aquele da imprensa que faz eco dessas transformações. Eu quis mostrar que durante esse período, as pintoras estão sujeitas ao debate, à crítica, mas também ao elogio. Em todo caso, elas estão bem presentes no espaço da criação artística¹”.

SERIA UMA OPORTUNIDADE MARAVILHOSA COTEJAR LYGIA CLARK E SEUS FAMIGERADOS BICHOS, COM ARTISTAS DE NACIONALIDADES DISTANTES CUJAS POÉTICAS PODERIAM SER VISTAS EM CONFRONTO. MAS TEMOS UMA GRANDE SALA COM ARTISTAS DA AMÉRICA LATINA E UM NICHU ESPECÍFICO PARA AS ARTISTAS BRASILEIRAS. ALI AÇUADOS OS BICHOS VIVEM DUPLAMENTE EM SUAS JAULAS DE ACRÍLICO E IDEOLÓGICA...

Por sua vez, o Pompidou realiza uma mostra de fôlego. A exposição se inicia de modo muito forte e poético com uma sala dedicada a Georgiana Houghton. As telas da segunda metade do século XIX mostram uma ideia muito intensa em camadas e profundidades de um mundo por vezes onírico, por outras sugestivo.

Entre Deslana, Sophie Taeuber-Arp, Helen Saunders, Olga Rozanova e tantas outras, a exposição traça um incrível panorama da produção abstrata das artistas.

Uma pequena sala exhibe um conhecido vídeo colorizado de Loïe Fuller. Hipnotizante a movimentação que funciona em conjunção com a roupa como extensões do braço, o vídeo é acompanhado de inúmeras fotografias da bailarina. No entanto, podemos nos questionar porquê a escolha em um panorama da arte abstrata. Certamente, o movimento desenhado por Fuller tem formas abstratas, mas não é o princípio da dança? Por outro lado, se quisermos pensar por essa chave, é possível intuir em uma vertente abstrata para toda produção do art-nouveau que não me parece exagerado.



Fig. 4: Georgiana Houghton. The spirit of peace. 1865. Coleção Victorian Spiritualists. Austrália. Fotografia do autor.



Fig. 5: Sala Le néo-concrétisme brésilien na exposição Elles font l'abstraction no Georges Pompidou. Fotografia do autor.

A exposição segue o rigor comportado da exibição cronológica sem pensar, no entanto, em evoluções. Algumas aberturas nas paredes fazem com que as salas conversem um pouco e as relações sejam menos mecânicas. Se a estrutura cronológica amarra algumas compreensões, essas fissuras procuram estabelecer outros pontos de convergências.

A sedução em agrupar artistas também por região enfraquece alguns momentos da exposição. Seria uma oportunidade maravilhosa cotejar Lygia Clark e seus famigerados bichos, com artistas de nacionalidades distantes cujas poéticas poderiam ser vistas em confronto. Mas temos uma grande sala com artistas da América Latina e um nicho específico para as artistas brasileiras. Ali acuados os bichos vivem duplamente em suas jaulas de acrílico e ideológica.

A exposição demanda tempo e reflexão, a participação feminina no cenário artístico norte-americano dos anos 50 e 60, cuja imagem da *action painting* e da abstração enérgica e pulsional daqueles anos marcam as obras de Joan Mitchel e Helaine de Kooning.

UMA FORTE EXPOSIÇÃO ACONTECE NESTE SEGUNDO SEMESTRE, 100x CONGO: UN SIÈCLE D'ART CONGOLAIS À ANVERS. O TEMA POR SI É PROBLEMÁTICO E A MOSTRA ENFRENTA O PROBLEMA DE MODO MUITO INTERESSANTE...

O Museum Ann de Stroom na Antuérpia se constrói como um importante centro de compreensão contemporânea na apresentação de exposições que se querem conectadas largamente com os pensamentos em voga. Uma forte exposição acontece neste segundo semestre, *100x Congo: un siècle d'art congolais à Anvers*. O tema por si é problemático e a mostra o enfrenta de modo muito interessante. O ponto de partida das imagens é, evidente, a atuação colonial da Bélgica em geral e da Antuérpia, em particular, em relação à dominação. Em primeiro lugar é exibido a representação africana pela arte da Antuérpia, com obras expressivas como a *Adoration des mages*, de um mestre anônimo antuerpiense do século XVI ou *Moïse et sa Femme éthiopienne* obra com coloridos e energia tão peculiares de Jacob ou Jacques Jordaens.



Fig. 6: Jacob Joardens. Moisés e sua mulher etíope. 1650c. Óleo sobre tela. Rubenshuis, Antuérpia. Fotografia do autor.

O passado colonial é mostrado sem mágoas. Registros diversos sobre a atuação de Flandres na exibição de congolezes nas exposições universais, rastros de obras e placas desses eventos etc. A mostra não pretende criar julgamentos ou direcionar nosso olhar. É percebido que não há glorificação tampouco do período colonial, tudo é exibido com certa melancolia.

As centenas de obras de várias épocas dos artistas congolezes são exibidas com cuidado, nas quais são



Fig. 7: Estátua de poder (nkishi). Fim do século XIX. MAS. Fotografia do autor.

ressaltadas as características artísticas, mas também antropológicas, ritualísticas etc. Como as *estátuas de poder (nkishi)*. Uma delas, do final do século XIX, expõe preciosa apresentação do corpo humano. No detalhe do rosto, búzios são incrustados nos olhos e uma faixa em couro faz a união da face.

A exposição termina com um vídeo exibido em pedaços (mas sua integralidade pode ser vista em um prédio anexo ao museu, mais espaçoso e feito dessa forma

pelas especificidades do momento sanitário). Nele a reivindicação de diversas personalidades e artistas contemporâneos do Congo para que as obras sejam restituídas ao país. A questão é tratada seriamente pela exposição, indicando inclusive que o futuro da coleção é incerto. A mostra fomenta o debate, inteligente e fractal. Ela é um exemplo importante de como a instituição se pensa e como pode e quer colaborar com os debates contemporâneos.

OS MUSEUS REAIS MANTÊM FECHADOS OS MUSEUS WIERTZ E MEUNIER, ENQUANTO SUA ENORME COLEÇÃO DOS MESTRES ANTIGOS FAZ RODÍZIO COM AS OBRAS DO FINAL DO SÉCULO XIX...

Em Bruxelas algumas instituições estão fechadas e se readequando às novas realidades. Os Museus Reais mantêm fechados os museus Wiertz e Meunier, enquanto sua enorme coleção dos mestres antigos faz rodízio com as obras do final do século XIX.

Em um espaço novo e muito organizado, *Tour & Taxis*, está a mostra *Hyperrealism*

Sculpture: ceci n'est pas un corps. A exposição tem um caráter amplamente de evento e não necessariamente de uma exposição de arte. As chamadas ressaltam os trabalhos dos artistas, que por suas qualidades técnicas mantém a realidade ou a relação entre ficção e real no limiar da percepção.

Mel Ramos, Ron Mueck, John de Andrea estão representados, obras clássicas do hiper-realismo em relação salutar com trabalhos contemporâneos de artistas que estão nessa chave. O italiano Fabio Viale mostra sua *Venere Italica*. Um busto da Vênus Capitolina. O jogo entre realidade e material é posto em liça e desafia o espectador: uma versão de isopor da Vênus, que num olhar mais atento revela-se como de mármore branco, esculpido para parecer um trabalho feito com isopor. O olhar também passa da perenidade da arte contemporânea (no caso explorado com a relação com o material que se esfarela) com a presença da tradição do mármore.

As banhistas de Carole A. Fuerman são impressionantes e a representação do gotejo é digna dos mestres flamengos.

Só resta comemorar na expectativa que este vestígio de vida e felicidade seja uma luz que se traduza com momentos mais leves e com embates mais intelectuais e menos truculentos. De longe acompanhar as extremidades trôpegas do nosso entorno político é insuportável e esses respiros de sanidade e discussão são muito importantes.

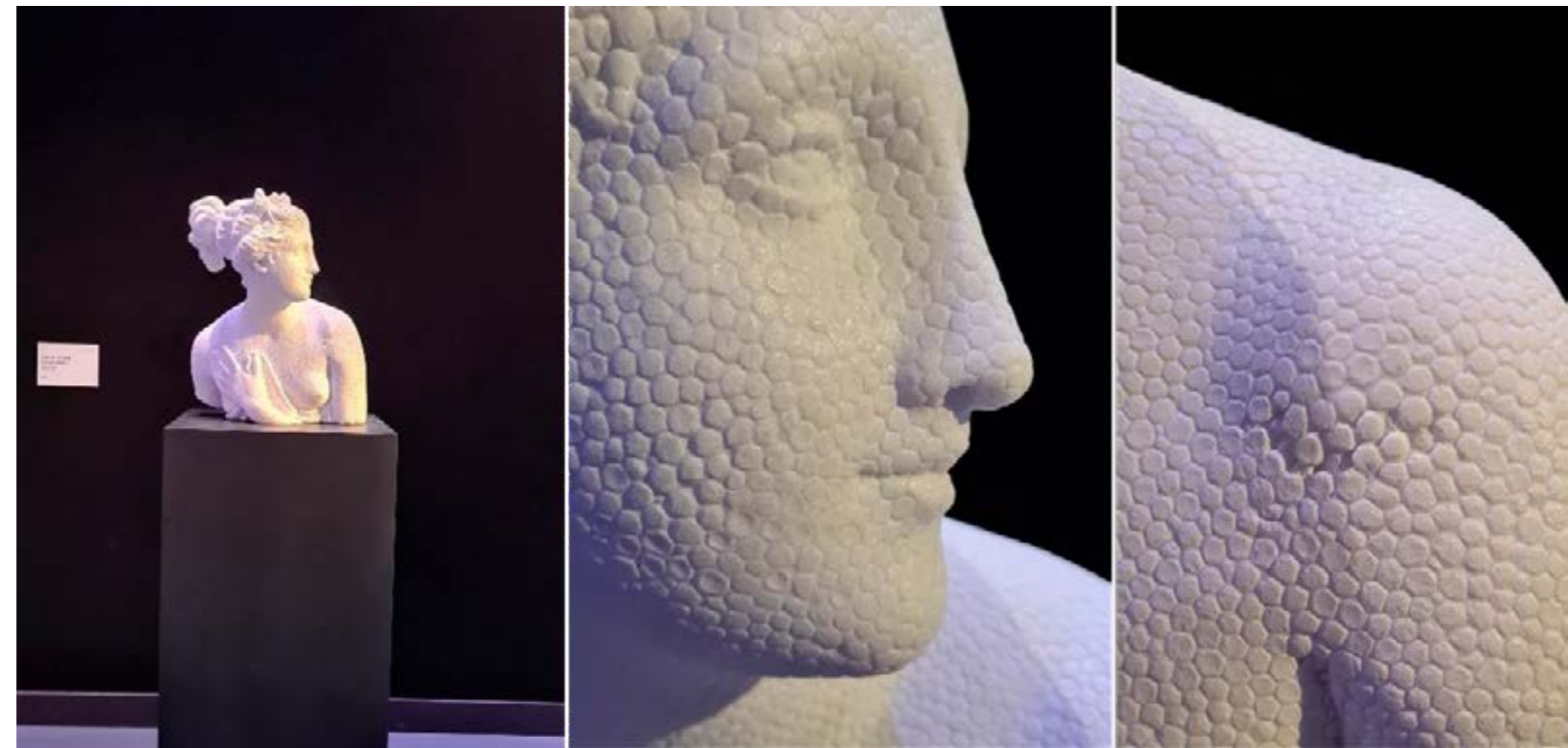


Fig. 8: Fabio Viale. *Venere Italica*. Mármore branco. 2021. Fotografia do autor.

NOTAS

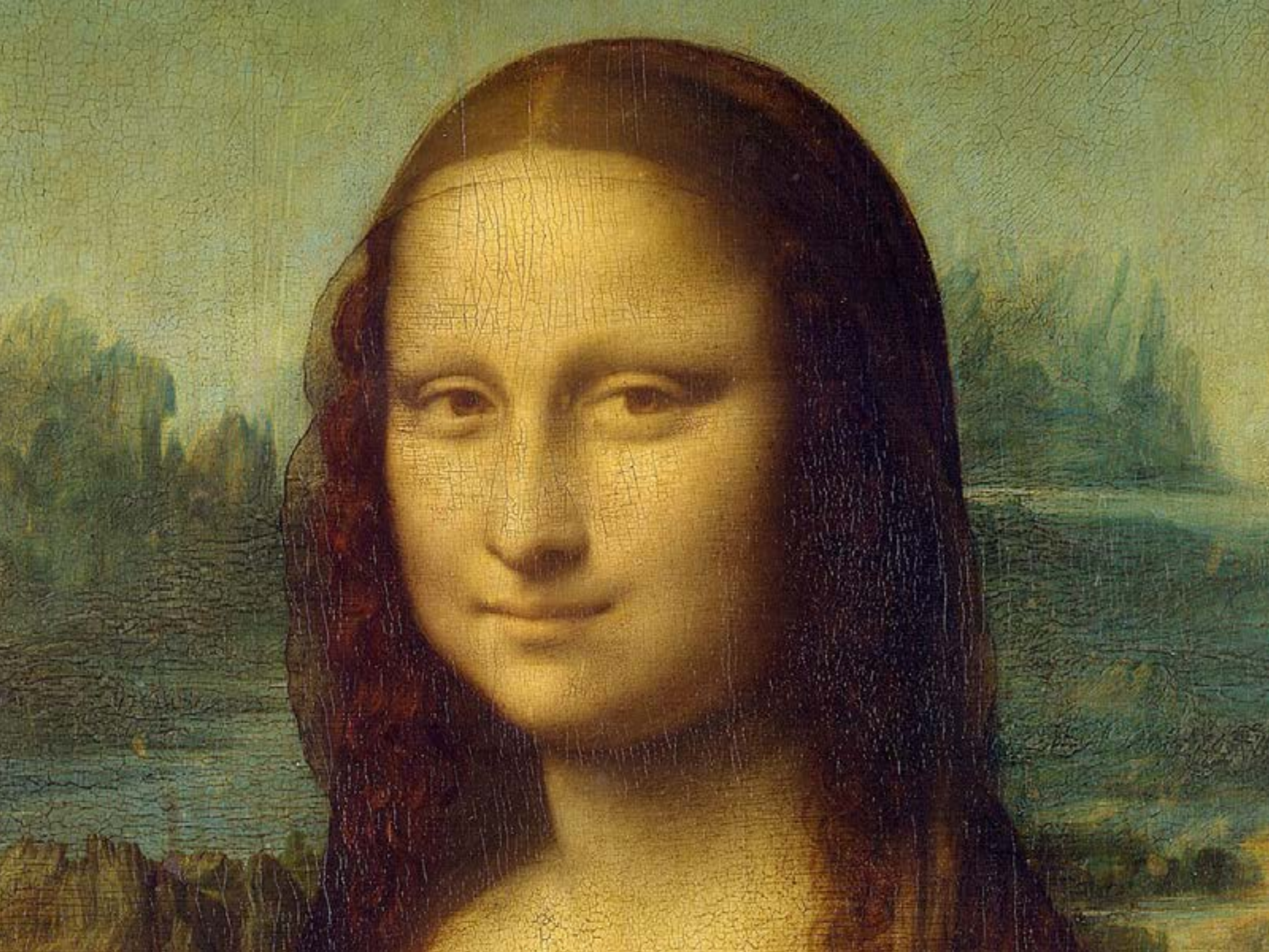
1 LACAS, Martine. 8 questions à Martine Lacas, Commissaire de l'exposition « Peintres femmes 1780-1830 » Disponible em <https://femmes-dart.com/2020/12/03/8-questions-a-martine-lacas-commissaire-de-lexposition-peintres-femmes-1780-1830/> Consultado em 09/08/2021.

REFERÊNCIAS

LACAS, Martine et. Al. *Peintres Femmes, 1780-1830 : Naissance d'un combat*. Paris :RMN, 2021.

LACAS, Martine. *8 questions à Martine Lacas, Commissaire de l'exposition « Peintres femmes 1780-1830 »* Disponible em <https://femmes-dart.com/2020/12/03/8-questions-a-martine-lacas-commissaire-de-lexposition-peintres-femmes-1780-1830/> Consultado em 09/08/2021.

MACEL, Christine et. Al. *Elles font l'abstraction*. Paris : Centre Pompidou. 2021.



ENSAIO

POR QUE A MONA LISA NÃO É ASSINADA?

As assinaturas surgem como o resultado da percepção de si mesmo como indivíduo em confronto ao próximo, a destacar sua produção com unicidade. O objeto de análise - a assinatura e as suas múltiplas manifestações - de forma escrita ou imagético-simbólica, nos remete ao nível social e intelectual do seu autor

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO

Uma assinatura é a identificação do artista em sua própria obra. É a forma como marca sua presença, como se gritasse ao espectador “essa obra é minha”! Mas a história da identidade nem sempre foi assim. Essa não era - por sinal - a intenção do autor de uma das mais famosas obras universais a pintura ‘Mona Lisa’ do Leonardo da Vinci (1452-1519). Sua personalidade almejava muito mais; ser lembrado como grandioso inventor, engenheiro ou ao menos escultor do que um simples pintor. Por isso a Mona Lisa, entre outras pouquíssimas pinturas dele, não estão assinadas, simplesmente pelo desinteresse do Leonardo, já que realmente o artista possuía qualidade de um gênio de caráter científico, além de outros talentos que ele presava. Por isso Da Vinci não deixava de ter razão em não valorizar em primeiro lugar o seu talento pictórico, já que a pintura não merecia ter prioridade entre suas outras habilidades, que eram mais importantes, para a sociedade da época. A pintura era mais limitada do que suas ideias de avanços tecnológicos.

Da mesma forma a assinatura era uma

convenção estabelecida no século XIX para então tornar se hábito definitivo. Até então, as condições dos artistas particularmente pintores eram bem distintas e determinadas pelas localizações geográficas e sujeitas a condições e relações sociais diferenciadas. Sua importância era influenciada conforme o país e a presença das forças dominantes principalmente econômicas, inclinações religiosas e correspondiam a estruturas emplacadas e forjadas pelo poder vigente. O exemplo particularmente demonstrativo é o caso da Holanda, suas conquistas ultramarinas e a riqueza escoando desses territórios longínquos que propiciavam desenvolvimento econômico e ascensão da burguesia. Foi o surgimento, segundo estatísticas conhecidas, de cerca de 650 a 700 pintores organizados em guildas, e estes produziam a estimativa de setenta mil quadros por ano (SEVCIK, Anja, 2012). Esses números sobrevieram conforme pesquisas dos historiadores de arte, a partir da quantidade existente das pinturas holandesas nas coleções de instituições e particulares nos continentes da Europa e América.

**EM COMPARAÇÃO AOS TEMPOS CONTEMPORÂNEOS
PODEMOS DIZER QUE ESSA EXPLOÇÃO DE IMAGENS
FIGURATIVAS FOI PARA ELES UM EQUIVALENTE A IDEIA
CONTIDA NO NOSSO ATUAL INSTAGRAM**

As assinaturas surgem como o resultado da percepção de si mesmo como indivíduo em confronto ao próximo, a destacar sua produção com unicidade. O objeto de análise - a assinatura e as suas múltiplas manifestações - de forma escrita ou imagético-simbólica, ela nos remete ao nível social e intelectual do seu autor.

Pretende-se expor neste texto obras pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em que é possível analisar tal afirmação artística, uma vez que se monta uma espécie de linha do tempo, passível de detectar tal avanço. As obras aqui abordadas são de artistas distintos, representando momentos diversos da História da Arte. O que confirma a riqueza e variedade presente no acervo de pinturas estrangeiras do Museu. Esta coleção foi apreciada no passado, não só por historiadores nacionais, como estrangeiros e

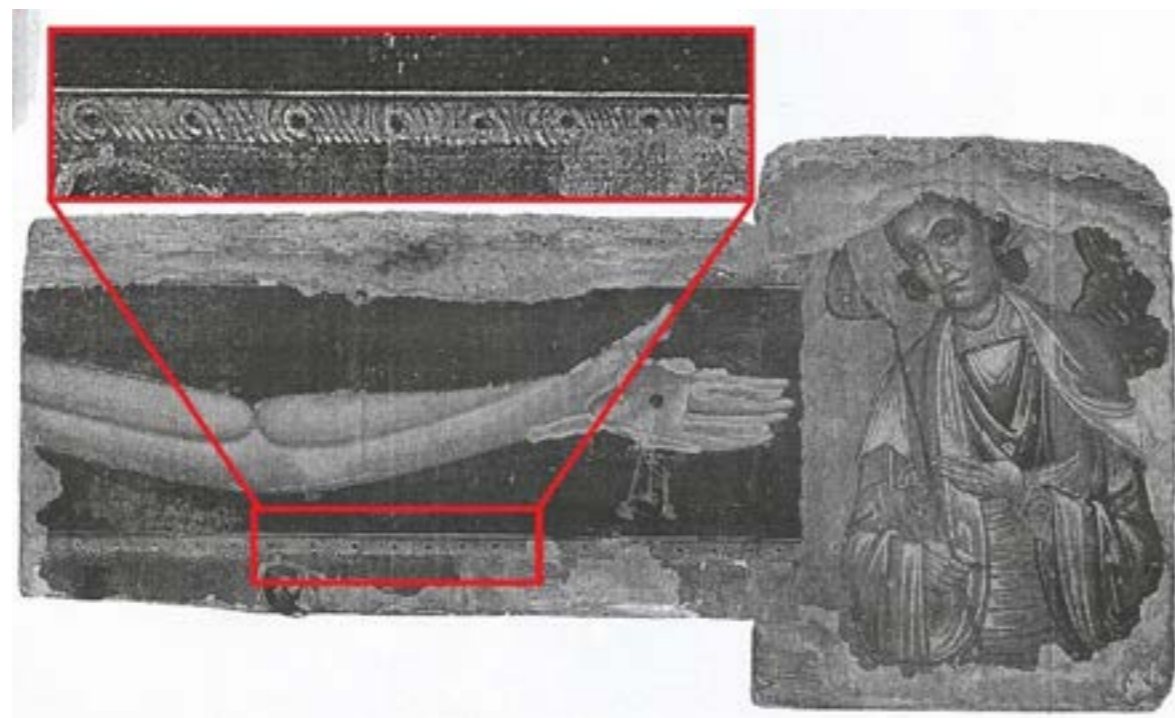


Fig. 1: 1. Mestre Calci. (1250 - 1300). Braço de Cristo com São João. Têmpera e ouro sobre madeira, 30 x 60 cm. Doação de Pietro Maria Bardi, 1946. Fotografia: Arquivo MNBA/IBRAM/IPHAN.

submetida a opiniões distintas que contribuíram para a identificação em todos os aspectos.

No percurso que levou a ser utilizada plenamente a “assinatura” encontramos, através de uma análise cuidadosa e frequentemente demorada, elementos interessantes contidos em detalhes aparentemente insignificantes. São

justamente marcas, símbolos e outros que nos levam a elucidação que apontam a determinada autoria, mesmo desconhecida. O primeiro exemplo dessa ideia está presente na obra mais antiga do acervo de pinturas Europeias da coleção do Museu.

Excepcional pela sua antiguidade essa pintura resume se a um fragmento de



Fig. 2: Roeland Jacobsz Savary (1576 - 1639). O Paraíso Terrestre. Óleo sobre madeira de carvalho, 55x91 cm. Doação, Baronesa de S. Joaquim, 1922. Fotografia: Arquivo MNBA/IBRAM/IPHAN.

um crucifixo processional da Idade Média. Originária da Toscana (Itália) intitulada *Braço de Cristo com s. João Batista* constava no acervo como obra de Artista Desconhecido e era atribuída a um dos membros da família Pisano, autores do esplendido conjunto de catedral, baptistério e a famosa Torre inclinada. Em 2005 este fragmento ‘brasileiro’ participou de uma exposição internacional dedicada a exibir cruzeiros processionais medievais toscanas originárias de museus italianos, assim como de acervos estrangeiros. Nessa ocasião o fragmento do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro teve a oportunidade de ser observado pelos curadores especialistas no assunto. Sua participação resultou em

análise minuciosa realizada *in loco* quando se descobriu que era possível determinar a autoria pela existência de diferentes elementos que caracterizam a distinção dos autores. A “maneira”, os traços que caracterizam o pintor, dispostos e repetidos de forma involuntária, como podemos conferir na fotografia: (*Imagem 1*). A identificação aproximou a obra ao círculo geográfico não apenas circunscrito a Pisa mais precisamente a uma comuna chamada Calci, próximo à cidade mencionada. Foi nessa região que trabalhou um artista hoje desconhecido, porém identificado pela utilização do mesmo ornamento em suas cruzes e que contornava invariavelmente - em forma de meandro - as suas pinturas. O fragmento do MNBA foi por meio de comparação com produção daquela região identificada como sendo da autoria do Mestre de Calci (meados do século XIII). Concluindo, pertence hoje ao pesquisador e crítico de arte italiano Lorenzo Carletti a consolidação da autoria desta pintura.

**HISTÓRIA DO LONGO CAMINHO PARA APROVAÇÃO DE HABILIDADE ARTESANAL,
TALENTO ARTÍSTICO E AFIRMAÇÃO DA PRÓPRIA IDENTIDADE**

Roelandt Savary (1576-1639) - *Paraíso terrestre*. Uma das pinturas que dá mais um passo a frente na identificação por meio da presença das assinaturas. Distante da primeira alguns séculos, foi assinada em forma de letra e exibe ainda uma técnica nova - a descoberta da pintura a óleo (*Imagem 2*). Devemos nesse caso, situar-nos na parte norte da Europa, precisamente nos Países



Fig. 3: Reserva Técnica. Apresentação de um dos quadros de R.Savery pela técnica do Acervo KHM em Viena, 1991. Fotografia: Arquivo cedido gentilmente pelo KHM.

Baixos no século XVII. Conhecido como “Século de Ouro”, era época de desenvolvimento econômico nos Países Baixos decorrentes das conquistas marinhas de rotas ao Oriente. Era o início do crescimento do pensamento liberal holandês, particularmente de suas sete províncias. Obra considerada uma preciosidade da coleção de pintura estrangeira constitui exemplo perfeito da produção artística neerlandesa da época. Este quadro ostenta a assinatura de R.Savery, além do fragmento do ano 162 . . .que acabou incompleto devido

ao desgaste do tempo. O artista repetia temas similares ao do MNBA; tais com *Paisagem com pássaros* no Museu Nacional em Praga e *Paisagem com Orfeu (Imagem 3)* do acervo em Kunshistorisches Museum em Viena.

Nesse ponto foi concluída a passagem à autoafirmação artística que culminou na criação de associações de pintores constituindo as oficinas da categoria artísticas chamadas Guildas de San Lucas.

Originário de uma dessas oficinas citadas e de famílias artísticas de nome Brueghel era **Jan Peeter Broeghel** (1628 - 1664) autor da pintura *Flores*. Quando da nossa apresentação no CODART (Concelho Internacional de Curadores da Pintura Flamenga e Holandesa.) desta reprodução ao um dos membros - Fred Meijer (RKD-Haia, 2002) especialista em gênero de natureza morta: o mesmo identificou a composição como pintura do citado Jan Peeter Brueghel . Pintor originário de Antuérpia onde os últimos registros de sua presença datam de 1662. Último trabalho datado desse artista é de 1664 e a obra do MNBA deve ter sido executada

depois desta data. O ramo de flores disposto ingenuamente é uma cuidadosa composição dentro dos princípios da pintura de rica variedade de flores (*Imagem 4*). Um tipo de natureza morta símbolo da temporalidade já que os ramos exibidos jamais poderiam florescer ao mesmo tempo.

Melchior de Hondecoeter (1636-1695) *Cisne e Pavões* filho de Gysbert Gillisz d’ Hondecoeter (1604 - 1653), que já assinava também, mas com características diferentes das do seu pai e antecessor . A obra utiliza recursos nos seus quadros cênicos, horizontes distantes e insere elementos como uma larga sacada com balaustrada, que lhe permite um tratamento em planos distintos proporcionando visões diferenciadas. (*Imagem 5*)

Sua assinatura se encontra - como era hábito do artista - inserida num dos elementos arquitetônicos de seu quadro, no ambiente nobre. Considerado, por mérito, o mais importante pintor de aves vivas de seu tempo, até hoje suas representações não encontram rivais neste gênero em toda arte holandesa. As pinturas de



Fig. 4: Jan Peeter Broeghel (1628 - 1664) Flores. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm. Doação, Salvador de Mendonça, 1890. Fotografia: Arquivo MNBA/IBRAM/IPHAN.

família dos Hondecoeter revelam suas convicções políticas, identificando os artistas com o pensamento religioso e filosófico de seus ancestrais, análogo à ordem social e espiritual das prósperas cidades neerlandesas do Norte.

Ao concluir temos a oportunidade de admirar uma rara e bela pintura da Península Ibérica, mais exatamente de Lisboa. Joaquim Manoel da Rocha (1727-1786) com quadro intitulado *Caramujos e conchas*. Artista - professor foi pintor e gravador, ensinando desenho na Academia de Belas Artes em Lisboa, sendo mestre, entre outros, de Domingos Antônio de Sequeira. Dedicou-se ao gênero de natureza morta que, como nesse exemplo reproduzido, continha mensagens morais. Os elementos que se encontram na composição são de natureza inanimada, objetos cuja razão de existir se extinguiu. Neles, podemos perceber - embora sutilmente - advertências simbólicas de caráter ético. Esse tipo de natureza morta, muito difundida durante séculos XVII a XVIII, era denominado ‘vanité’ (vaidade) e muito difundida na Península Ibérica (*Imagem nº 6*). A pequena assinatura na pedra localizada no canto esquerdo do quadro - embora negligencie a data - não omite a autoria do pintor.

Para concluir, a consolidação da assinatura segue seu caminho independente e irreversível no século XIX. O século da consciência apercebida - entre outros - também pela Revolução Francesa de 1789. Foi concretizada a autonomia e a liberdade não apenas do Homem como do Artista também, para nunca mais saírem da cena.



Fig. 5: Melchior Hondecoeter (1636 - 1695). Cisnes e Pavões. Óleo sobre tela, 145 x 211,5 cm. Doação da Presidência da República (Getúlio Vargas), 1957. Fotografia: Arquivo MNBA/IBRAM/IPHAN.



Fig. 6: Joaquim Manoel da Rocha (1727 - 1786). Caramujos e Conchas. Óleo sobre tela, 46,8 x 68,2 cm. Doação de Cunha Porto ao MNBA, 1942. Fotografia: Arquivo MNBA/IBRAM/IPHAN.

REFERÊNCIAS

BURRESI, Mariagiulia e CALECA, Antonio. Le croci dipinte. Pisa: 1993

CARLETTI, Lorenzo. “Fortuna e sfortune della pittura pisana del Duecento”. In: Cimabue a Pisa - la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto. Pisa : Pacini Editore SpA, 2005.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo. Acervo Museu Nacional de Belas Artes - Collection Museum of Fine Artes. Instituto Cultural Banco Santos: São Paulo, 2002

SEVCIK, Anja K.Rembrandt & Co. Přibehy Umeni ve Století Blahobytu. Národní Galerie v Praze: República Tcheca, 2012.

SOUZA, Alcidio Mafra de. O Museu Nacional de Belas Artes.(Banco Safra) 1 ed. Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro, 1985.

TARTUFERI, E. La pittura a Firenze nel Duecento. Firenze:1990.

https://www.frick.org/interact/miniseries/flemish/george_keyes_collecting_flemish_paintings_midwest_detroit_minneapolis

<https://www.facebook.com/MNBARio>

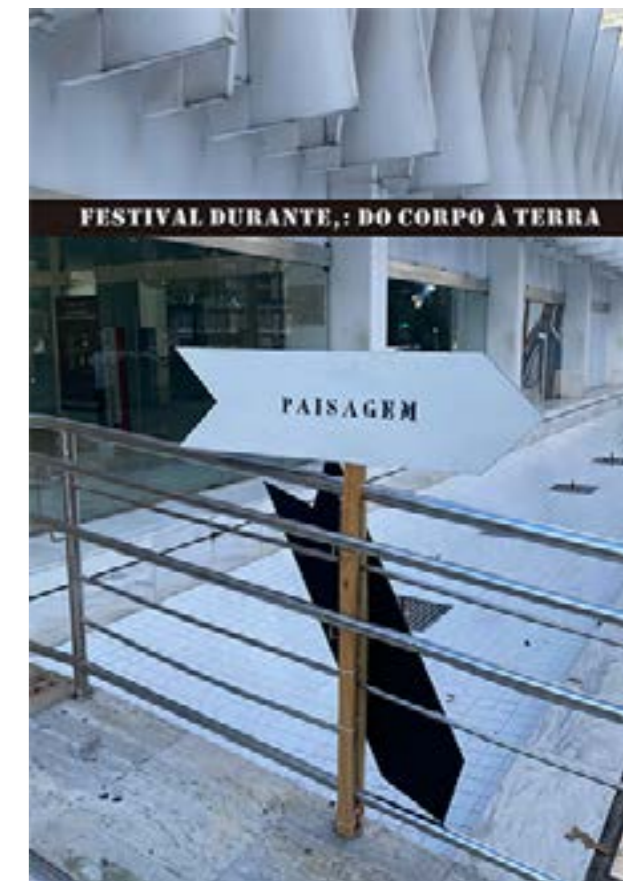
DO CORPO À TERRA
DO CORPO À TERRA
DO CORPO À TERRA
DO CORPO À TERRA
DO CORPO À TERRA

NOTA

ANAIS ONLINE DO FESTIVAL DURANTE: DO CORPO À TERRA

Com organização de Yacy-Ara Froner, Francesco Napoli e Marília Andrés Ribeiro foram publicados os Anais da 11ª edição do festival. O evento foi organizado - desde o aval na apresentação do projeto até o e-book/áudio-book com o apoio da Lei Aldir Blanc - no âmbito da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Anais podem ser conferidos no site da ABCA: <http://abca.art.br/httpdocs/ebooks-abca/>



Os Anais do evento contam com os seguintes textos:

Apresentação ABCA, Sandra Makowiecky

Durante,: memória e “abeiramento” Do Corpo à Terra, Francesco Napoli

Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento Do Corpo à Terra, Marília Andrés Ribeiro

Corpos Cancelados: os deslocamentos da censura na arte, Yacy-Ara Froner

Para um Novo Espaço, uma Nova Crítica, Guilherme Bueno

De Pedrosa à Moraes: interlocuções entre Arte e Política, Ana Cecília Soares

Germinar as Sementes: a Plantação de Lotus Lobo, Rachel Cecília de Oliveira

Acontecimentos da arte: Do Corpo à Terra aos Mitos Vadios, Arethusa de Paula

Da Galeria à Rua, Mulheres Artistas na Mostra Objeto e Participação e na Manifestação Do Corpo à Terra, Rita Lages Rodrigues

O que resta de Do Corpo à Terra? Reflexões em cima da hora, Maria Angélica Melendi

Ativar o Ambiente: a Arte como Acontecimento, Celso Favaretto

Frederico Moraes, uma memória sensível de Do Corpo à Terra, Stefania Paiva
Manifesto Do Corpo à Terra (1970 - fac-símile), Frederico Moraes

Pautas enquanto Durante, Shima

O espectador de um olho só ou a câmera como espectador, Camila Buzelin

Sangue de porco. Paulo Nazareth

Os Anais ainda trazem imagens das performances que aconteceram no Festival:

Aline Luppi Grossi - Ações em Confinamento

Ciber_Org - Edi_T - Uma Ginástica Autobiográfica Fragmentada em Vários Selfies

Clara de Clara - Vá Carnal!

Daniel Bretas - Cura Senhor Onde Dói

Dona Conceição - A Máquina de Moer Pretos

Lívio - Pedagogia do Artista Operário

Luna Recaldes - Mendieta Morta

Mamutte - Meu Rabo

Nanaue - ViDa TeRrEnA Não IdEnTiFiCaDa

Pedrosa Camilo - Depil(ação)

Roberta Rox - Enraíze-se

Rodrigo Antero - ex-tinto

A publicação dos Anais pode ser conferida no site da ABCA, na aba de Publicações, disponível em E-book para baixar ou ler online.

PRÊMIO ABCA
PRÊMIO ABCA
PRÊMIO ABCA
PRÊMIO ABCA
PRÊMIO ABCA

NOTA

ABCA REMEMORA A HISTÓRIA DE SEU PRÊMIO

A ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte está produzindo um e-book sobre a história do Prêmio ABCA, que homenageia anualmente pessoas e instituições de destaque na cena nacional das artes visuais.



Fig. 1: Prêmio entregue entre os anos de 1995 e 1999 de autoria de Bruno Giorgi.

O Prêmio teve início no ano de 1978 com quatro categorias e ao longo dos anos foram sendo adicionadas outras categorias de premiação, sendo elas:

PRÊMIO GONZAGA DUQUE - (1978) destinado a crítico associado, pela sua atuação ou publicação de livro

PRÊMIO MÁRIO PEDROSA - (1978) destinado a artista contemporâneo

PRÊMIO SÉRGIO MILLIET - (1978) destinado a um pesquisador (associado ou não), por trabalho de pesquisa publicado

PRÊMIO CICCILLO MATARAZZO - (1978) destinado a personalidade atuante no meio artístico

PRÊMIO MÁRIO DE ANDRADE - (2000) destinado a crítico de arte, pela trajetória

PRÊMIO CLARIVAL DO PRADO VALLADARES - (2000) destinado a artista, pela trajetória

PRÊMIO MARIA EUGÊNIA FRANCO - (2000) destinado a curadoria de exposições

PRÊMIO RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE - (2000) destinado à instituição por sua programação

PRÊMIO ANTÔNIO BENTO - (2003) difusão das artes visuais na mídia

PRÊMIO PAULO MENDES DE ALMEIDA - (2003) destinado à melhor exposição do ano

DESTAQUES - (2000)

HOMENAGENS - (2001)

Para contar a história do Prêmio ABCA está sendo feito o levantamento de todos os premiados, sobre quais os nomes e instituições mais foram mencionados, imagens dos prêmios que foram entregues e das cerimônias, os critérios da premiação e a história da ABCA por trás do Prêmio. Contar a história do Prêmio ABCA, além de valorizar todas as pessoas e instituições que já foram agraciadas em recebê-lo, é uma maneira de honrar a Associação e a sua meta de promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuam na área da crítica de arte e incentivar a pesquisa e a reflexão no domínio das disciplinas significativas para o campo das artes visuais. O projeto é liderado por Sandra Makowiecky, Vice-Presidente da Regional Sul da ABCA, com participação direta de Viviane Baschiroto na coleta e sistematização dos dados.

Para realizar o trabalho e tendo em vista as dificuldades de acessos em arquivos causada pela pandemia, solicitamos a participação de todos que puderem colaborar com a história do Prêmio, enviando informações e imagens das cerimônias de premiação, principalmente entre os anos de 1978 e 2013”.

Colaborações para a história do Prêmio podem ser enviadas para o e-mail da ABCA: abca@abca.art.br



Fig. 2: Prêmio entregue entre os anos 2016 e 2018, de autoria de Maria Bonomi



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std