

ARTE & CRÍTICA

ANO XVIII - Nº54 - JUNHO 2020

ATENÇÃO
ISTO PODE
SER UM
POEMA



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 XVIII - Nº54 - Junho 2020

Imagem da capa: **Atenção: isto pode ser um poema**, Coletivo Transversal, 2011

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

Caro leitor,

Damos continuidade ao debate sobre as complexas condições que estão sendo impostas às artes visuais pelo afastamento social necessário ao controle do Covid 19. Na seção *Internacional*, apresentamos uma entrevista com Andrea Giunta, curadora da Bienal do Mercosul 12, que evitando seu cancelamento enfrenta os desafios de uma edição online. A Bienal também é abordada no artigo de Lisbeth Rebollo Gonçalves que, a partir dela, propicia uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade atual. Leonor Amarante e Sylvia Werneck escrevem sobre os difíceis dias de quarentena e como a criatividade da arte pode responder a eles. Afonso Medeiros comenta este momento que o planeta atravessa com os protestos antirracistas e a destruição de monumentos escravocratas em espaços públicos de diversos países. Esperamos continuar recebendo colaborações a estes debates para nossas próximas edições, pois ainda estamos longe de esgotar estes temas e suas derivações no campo da arte.

Gostaríamos de ressaltar que muitos associados estão enviando seus textos. Porém, nem todos puderam entrar nessa edição, mas estarão na próxima. Este engajamento nos estimula na manutenção deste jornal que é um espaço de todos. Aproveitamos para parabenizar o núcleo do Pará que, mesmo contando com um número bem pequeno de associados, nesta edição estão presentes com a já

citada participação de Afonso Medeiros, além de Gil Vieira escrevendo sobre o artista Ionaldo Rodrigues e John Fletcher que aborda o importante espaço cultural *Casa das Onze Janelas*.

Um de nossos objetivos no esforço de expansão territorial que vimos fazendo, é poder contar com a presença das muitas regiões deste imenso País, fazendo jus ao nome “Brasileira” de nossa Associação. Assim, destacamos, ainda, a presença de Ana Lúcia Beck, de Santa Catarina, que foca seu texto na análise das dimensões da mancha na pintura, de Zuzana Paternostro, do Rio de Janeiro, que analisa a pesquisa em torno de Johan Maurits e de Fernando Bini, do Paraná, que se debruça sobre a obra de Fernando Pernetta. Jacob Klintowitz, de São Paulo, homenageia nosso associado José Nelstein, recentemente falecido, que durante mais de 30 anos dedicou-se à curadoria, a crítica e à difusão da arte brasileira e apresenta suas reflexões poéticas, tão necessárias nesta quarentena. Esta é uma edição que dá conta de nossas diversidades regionais.

Importante destacar as *Notas*, onde destacamos que já se encontra disponível em nosso site o e-book dos anais da *Jornada ABCA 2019*, realizada em Brasília, comemorando os 70 anos de nossa Associação e os 50 do *Congresso*

Internacional Extraordinário da AICA. Também informamos sobre as eleições da Associação Internacional de Críticos de Arte, que este ano serão online e da qual nossos associados deverão participar.

Leiam e divulguem o nosso jornal.

Maria Amelia Bulhões

Presidente ABCA

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
**BIENAL DEL MERSOSUR PRESENTA SU
12ª EDICIÓN. EL TEMA CENTRAL ES EL
UNIVERSO FEMENINO**

ARTIGOS

18
**A PERPLEXIDADE E O DESENCANTO DO
PRESENTE**

LEONOR AMARANTE

22
**ARTES, RACISMOS, ESTETICÍDIOS
E ICONOCLASTIAS: A HORA DO
ENFRENTAMENTO**

AFONSO MEDEIROS

32
**O INVISÍVEL QUE TORNA VISÍVEL O
QUE SE ESCOLHEU NÃO VER**
SYLVIA WERNECK

42
**DESLIMITES DO TEXTO EM BREVE
ENSAIO**

ANA LÚCIA BECK

50
**EM BUSCA DA IMAGEM: A PESQUISA
EM TORNO DE JOHAN MAURITS**

ZUZANA PATERNOSTRO

SUMÁRIO

64
**CASA DAS ONZE JANELAS: UM
ESPAÇO DE ARTE MODERNA E
CONTEMPORÂNEA NA AMAZÔNIA
PARAENSE**

JOHN FLETCHER

76
**IONALDO RODRIGUES EM ARAR O
SOLO, REVIRAR A IMAGEM**

GIL VIEIRA COSTA

REFLEXÕES

86
ENTRE OS DIAS.
JACOB KLINTOWITZ

PERFIL

92
**FERNANDO PERNETTA VELLOSO E O
SEU SER PINTOR**
FERNANDO A. F. BINI

HOMENAGEM

98
JOSÉ NEISTEIN, MESTRE BRASILEIRO



INTERNACIONAL

BIENAL DEL MERSOSUR PRESENTA SU 12ª EDICIÓN. EL TEMA CENTRAL ES EL UNIVERSO FEMENINO

Andrea Giunta, profesora, investigadora y escritora - es la tercera mujer en la curaduría general

MARIA AMÉLIA BULHÕES
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

MARIA AMÉLIA BULHÕES - La Bienal del Mercosur tiene una fuerte tradición masculina, en 12 ediciones eres la tercera mujer curatorial general. Cómo ves este problema?

ANDRÉA GIUNTA - Las cifras no me asombran. Repican el 30 % que en el mejor de los casos representan las artistas en el mundo del arte. Es cierto que las mujeres están mejor posicionadas en la gestión. Aun así los cargos directivos, los más jerárquicos y ejecutivos, generalmente están ocupados por varones que, además, generalmente ganan más que las mujeres. Puede consultarse al respecto el analítico de salarios en museos en los Estados Unidos que publicó la revista *Hyperallergic* de Nueva York. Sobre 29 instituciones líderes en ese país, solo 7 están presididas por mujeres, y solo la directora del American Museum of Natural History llega a las 7 cifras, pero el director del MoMA gana más del doble que ella.

Más allá de eso, me sentí muy bien trabajando en la Bienal. Con absoluta

libertad para desarrollar el proyecto -dentro de las muchas coyunturas financieras que se plantean: la ciudad y la comunidad que posee los recursos para apoyar una iniciativa de la envergadura de la bienal no acompañan con la decisión que se precisa un proyecto tan relevante para todxs.

MARIA AMÉLIA BULHÕES - Qué apoyo conceptual y estrategias usaste para desarrollar el proyecto para esta bienal cuyo tema es 'feminismos'?

ANDRÉA GIUNTA - El soporte conceptual se gestó desde experiencias y desde estrategias que fuimos diseñando en los dos años que llevó la preparación de la bienal. Por un lado, la experiencia de haber co-curado *Mulheres Radicais*, una exposición en la que durante siete años trabajamos con Cecilia Fajardo-Hill, centrada en artistas mujeres de América latina de los años 1960-1985. Cuando me propusieron desde la Fundación de la Bienal 12 presentar un proyecto estaba viajando a montar la exposición en la Pinacoteca de Sao Paulo. La bienal representaba la posibilidad

de expandir la investigación, muchos aspectos que resultaba urgente desarrollar, por ejemplo las identidades fluidas, no normativas, las identidades negras. Por otra parte el seminario “Arte, feminismos y emancipación” que organizamos en Porto Alegre en noviembre de 2018, en el que participaron muchas artistas, performers, y que contó con la participación de Rosana Paulino, Igor Simoes (hoy curador pedagógico de la bienal), Roberta Barros, Carmen Lucía Capra, que contó con la presencia de artistas como Claudia Paim, Julha Franz, y con presentaciones de dos de las directoras de la Fundación de la bienal María Berenice Días y Gloria Crystal, además de Gilberto Schwartzman, ese seminario fue una extraordinaria plataforma de ideas. Se hizo en el contexto de la Feria del Libro y transcurrió a sala repleta. Esa fue una forma de evitar desde un principio que la bienal aterrizase como un plato volador en la ciudad de Porto Alegre. Durante 2019 Igor Simoes llevo adelante un programa extraordinario, que se organizó en

torno al concepto de Territorio Kehinde, un concepto que proviene de la novela de Ana María Gonçalves, Un defeito de color, y cuyas actividades están en este momento en el site de la bienal.

En el texto que sirvió de plataforma conceptual de la bienal cito a autoras como Carolina Maria de Jesús, Clarice Lispector, Nelly Richard o Denise Ferreira da Silva, que permitieron introducir reflexiones sobre la necesidad de crear, sin dejar de lado los condicionamientos de clase, sexo, raza; sobre el concepto de diferencia sin separación; sobre el género como construcción y como identidad. Al tiempo que elaboraba esta base, invité a Fabiana Lopes y a Dorota Biczal a integrarse al equipo curatorial, junto a Igor Simoes. Cada uno especializado en un área de conocimiento, Fabiana en artistas de Africa y afro descendientes de Brasil y el Caribe, Dorota con especialización en arte de Perú, Ecuador y países del Este, e Igor, con especialización en arte negro del Brasil y en educación. Creo que es un equipo que permite

comprender la selección de artistas y las estrategias pedagógicas que se fueron articulando.

La bienal también publicó una revista, con la palabra de las artistas, en primera persona, que es un foro y un coro de voces y pensamientos. Estamos en este momento preparando el catálogo y una edición ampliada del Jornal.

En la selección de artistas, si bien nos centramos en artistas mujeres, en un sentido heteronormativo, pero profundamente involucradas con las agendas urgentes del feminismo, también invitamos artistas trans, artistas gay, artistas varones involucrados también con las agendas del feminismo.

LAS POSICIONES SOBRE QUÉ HACER DESPUÉS NO COINCIDÍAN. PASADOS DIEZ DÍAS TUVE LA NECESIDAD DE ESCRIBIR A TODXS LXS ARTISTAS, COMO CURADORA GENERAL DE LA “BIENAL, Y PREGUNTARLES COMO ESTABAN. SE FUE GENERANDO UN DIÁLOGO MUY AFECTIVO...

MARIA AMÉLIA BULHÕES – Debido a la pandemia, muchas instituciones tienen que reinventarse. Cuáles son las decisiones más importantes que tuvo que tomar ante el desafío de hacer de la Bienal 12 un evento en línea?

ANDRÉA GIUNTA – Dudamos, como muchos, sobre qué hacer. Lo primero fue resolver problemas urgentes, que artistas que estaban en Porto Alegre volviesen a su país, que artistas que estaban por viajar no lo hiciesen, y cuidar al equipo de la bienal, ya que uno de sus integrantes dio positivo. Fueron momentos extremos, dedicados a lo urgente. Las posiciones sobre qué hacer después no coincidían. Pasados diez días tuve la necesidad de escribir a todxs lxs artistas, como curadora general de la bienal, y preguntarles como estaban. Se fue generando un diálogo muy afectivo. A lxs que respondían lxs invitamos a grabar un breve video con el celular, y así comenzamos a subir estos videos, muy cálidos, precarios, en los que lxs artistas cuentan dónde están y qué obra iban a presentar en la bienal. Se fue creando un archivo

de afectos que creo que es único. Hay más de 30 depoimentos, testimonios. El panorama era incierto. Muchas bienales pospusieron la fecha de inauguración. Nosotros, gran parte del equipo, tuvimos la necesidad de explorar el presente, qué sucedía, lo que implicaba también dar continuidad laboral al equipo, y pensar en qué medida la bienal podía vincularse al presente, a las necesidades educativas, adaptables al celular, que es en muchos casos la única conexión digital que posee una familia, a fin de expandir formas de conocimiento. Hoy no sabemos qué es el futuro, que es la normalidad. Nos preguntamos en el equipo de la bienal, incluso, si queremos volver a la “normalidad” que dejamos en marzo. En lo personal, no. Era y soy muy crítica respecto del estado en el que estaba el mundo, un mundo de desigualdad, exhausto, expoliado. No se si podremos contribuir efectivamente a un cambio, pero al menos decidimos pensar, y el arte es un modo de hacerlo. Así que nos dedicamos estos tres meses a volcar la bienal en el site, en un formato específico. Y la gran, inmensa alegría,

hoy, es el uso que le están dando los educadores, que supera todo lo que imaginábamos. En una conferencia de prensa, una periodista nos preguntó si teníamos noción de lo que habíamos hecho, que mientras museos y bienales paraban nosotrxs habíamos creado este sitio en el que están todas las obras, los videos y los proyectos de obras site specific online. La tristeza, en relación con el proyecto original, es que había cerca de un 30 % de obras que iban a suceder en la bienal, performances, instalaciones site specific, instalaciones de proyectos de investigación, de interacción con el público. Eso no va a suceder, y no tengo certeza que suceda. Todos hemos perdido muchas cosas con esta situación extrema. Hemos perdido personas queridas, hemos acumulado sobre nuestros cuerpos las marcas del aislamiento, de la inmovilidad. No es posible que nadie salga indemne. Incluso, pienso, las exposiciones y bienales pospuestos abrirán con control de espectadores, gel, barbijos, distancia social y sanitaria. Han perdido, no serán como se las imaginaba. La experiencia estética en

los museos mutó, cambió. Esperamos poder abrir la versión que sea posible de la bienal, pero no podemos poner fecha. En tanto, hemos multiplicado la bienal tanto como pudimos. Decidimos explorar el “mientras tanto” sin saber si “el que vendrá” será el momento que imaginábamos.

EL MUNDO DIGITAL Y SU PREDOMINIO COMO EXPERIENCIA COTIDIANA PARA ACCEDER AL CONOCIMIENTO YA SE HABÍA INSTALADO EN NUESTRA VIDA DESDE EL CELULAR. PERO EL MUNDO DEL ARTE NO ELABORÓ HERRAMIENTAS CAPACES DE ACOMPAÑAR ESTA COTIDIANEIDAD...

MARIA AMÉLIA BULHÕES - Cree que las restricciones y prejuicios con respecto a Internet cambiarán en el campo de las artes visuales después de este período en el que vivimos? Crees que es posible volver a la situación que teníamos antes de la pandemia? Es eso deseable?

ANDRÉA GIUNTA - No puedo hacer futurología sobre lo que va a suceder. Sí sé que mi malestar con el estado

del mundo del arte es anterior a la pandemia. No es deseable ser parte de un mundo en el que las obras de arte cuentan más que las personas, en el que los presupuestos para mover una exposición replican la concentración de capitales, concentración que en diversas formas es también responsable del derrumbe que precipitó el virus. El virus, como lo han sostenido muchos especialistas que lo anticipaban, era una posibilidad inminente y es una posibilidad futura. El mundo del arte había llegado a un estado absurdo. Ojalá no regresemos a lo mismo, ojalá pensemos y articulemos nuevas opciones. El presente es, en gran parte, nuestro futuro. Por mucho tiempo estaremos en ciclos del virus, y muchos científicos sostienen que los ciclos de este u otro virus, se entrelazarán. Creo que estos tres meses, si fueron explorados más allá del formato de zoom y de la liberación de pdfs que dominó, como estrategia de acción de los museos - junto a la suspensión de contratos que contribuyeron a la precariedad y a la crisis del mundo del arte- permitieron explorar formatos específicos, que

no compiten con la experiencia de ver las obras en el espacio. Creo que los museos se siguen pensando en relación con públicos masivos, con cortar el ticket. Eso no volverá por un tiempo, no sabemos por cuánto. En tanto, ¿qué hacemos? La parálisis fue interpretada como una especie de huelga al presente. No hacer nada como una forma de protesta. Es completamente válido. Pero hacer en un sentido distinto al normado, al que se esperaba, también es una forma de protesta. Para mi es una forma activa de contribuir a elaborar reflexiones sobre las transformaciones urgentes. Algunxs piensan desde la inmovilidad. Otros pensamos desde la acción, que también es generadora de pensamiento.

El mundo digital y su predominio como experiencia cotidiana para acceder al conocimiento ya se había instalado en nuestra vida desde el celular. Pero el mundo del arte no elaboró herramientas capaces de acompañar esta cotidianeidad. Estos tres meses actuaron como un catalizador extremo: el cambio que se anunciaba, que se producía en la vida cotidiana, pero que la cultura erudita no podía seguir, fue

forzado. Algunos adoptaron formatos cómodos. El zoom. Se produjo una “zoomificación” de la cultura. Otros decidieron investigar lo específico y, sobre todo, cómo trasladar la experiencia (no la exposición, es errado hablar de exposición en la red) al celular, que es, entre todas las herramientas digitales, la más democrática, aunque la manejen corporaciones -el gran desafío es que el Estado entendido como lo común pueda liberar su uso para que realmente sea una herramienta democrática. ¿Cómo pensamos la experiencia del museo en el celular, de la galería en el celular, de la bienal en el celular? No es que hayamos acertado con lo que hicimos con la Bienal 12 online -creo que en este momento tenemos que dejar de lado todo exitismo-, pero al menos aceptamos el desafío, nos sumergimos en la tarea. No nos quedamos esperando la fecha de la inauguración, una inauguración en la que tendremos que distribuir alcohol en gel, barbijos y mantener distancia sanitaria. Los protocolos no son los contenidos, no es el pensamiento al que podemos contribuir desde el

arte. Son asunto de las autoridades sanitarias, que las instituciones del arte tienen que respetar haciendo notar lo específico. En muchos sentidos, el mundo del arte dejó pasar estos tres meses, no hizo la tarea, perdió la oportunidad de contribuir a diseñar un mundo distinto al que volver, un volver que no sea restaurar sino transformar.

SI LOS ARTISTAS PARAN ES COMO SI PARAN LOS CIENTÍFICOS: A NADIE LE IMPORTA. ES MUY TRISTE TRABAJAR EN EL MUNDO DEL ARTE Y OBSERVAR ESA FALTA DE CUIDADO...

MARIA AMÉLIA BULHÕES - Como curador general, ¿qué observó en las relaciones entre todos los participantes de esta Bienal que tiene lugar en medio de un cataclismo mundial?

ANDRÉA GIUNTA - No puedo responder en forma ordenada porque estoy inmersa en muchas percepciones. Observé que todos precisan que les pregunten cómo están; observe que los artistas siguen

creando aun en la adversidad; aprendí a respetar tiempos, a acompañar; observé que el mundo del arte está fragmentado: el mercado busca formas de subsistencia, los museos buscan formas de subsistencia, los artistas estuvieron desamparados. Ningún museo se preguntó de qué vivían los artistas, cómo estaban. El museo no fue la casa de los artistas, fue un edificio con objetos en las paredes y con las puertas cerradas. Usaron el trabajo gratuito de los artistas que en términos generales participaron en zooms sin honorarios. El mundo del arte se sostiene con el trabajo gratuito de lxs artistas. Eso es lo que pudo verificarse. Y es realmente triste. Desde la bienal mantuvimos los contratos y los honorarios de los artistas más allá de la realización física de la bienal. Y no fue sencillo hacerlo. No veo que eso se haya replicado en el tejido institucional del mundo del arte. Si los artistas paran es como si paran los científicos: a nadie le importa. Es muy triste trabajar en el mundo del arte y observar esa falta de cuidado.

MARIA AMÉLIA BULHÕES – En su opinión, cuál es el papel de los críticos, curadores y estudiosos del arte contemporáneo en la situación actual?

ANDRÉA GIUNTA – No lo sé. No puedo anticipar nada sobre el futuro. Traté de comprometerme tanto como pude con el presente. Un presente en el que escribí, enseñé, mantuve tanto como pude el equipo con el que trabajamos en estos dos años. Respeto profundamente a quienes en este momento crítico no pudieron hacer nada -lo entiendo en relación con las personas, no con las instituciones: estas tienen una responsabilidad social. Pero también respeto a quienes cada día pensaron que hacer también es pensar. Esta es una forma de entender el mundo que perfectamente comprenden quienes están involucradxs con las diversas agendas del activismo, de la acción que se analiza, se evalúa y se dirime en la urgencia.

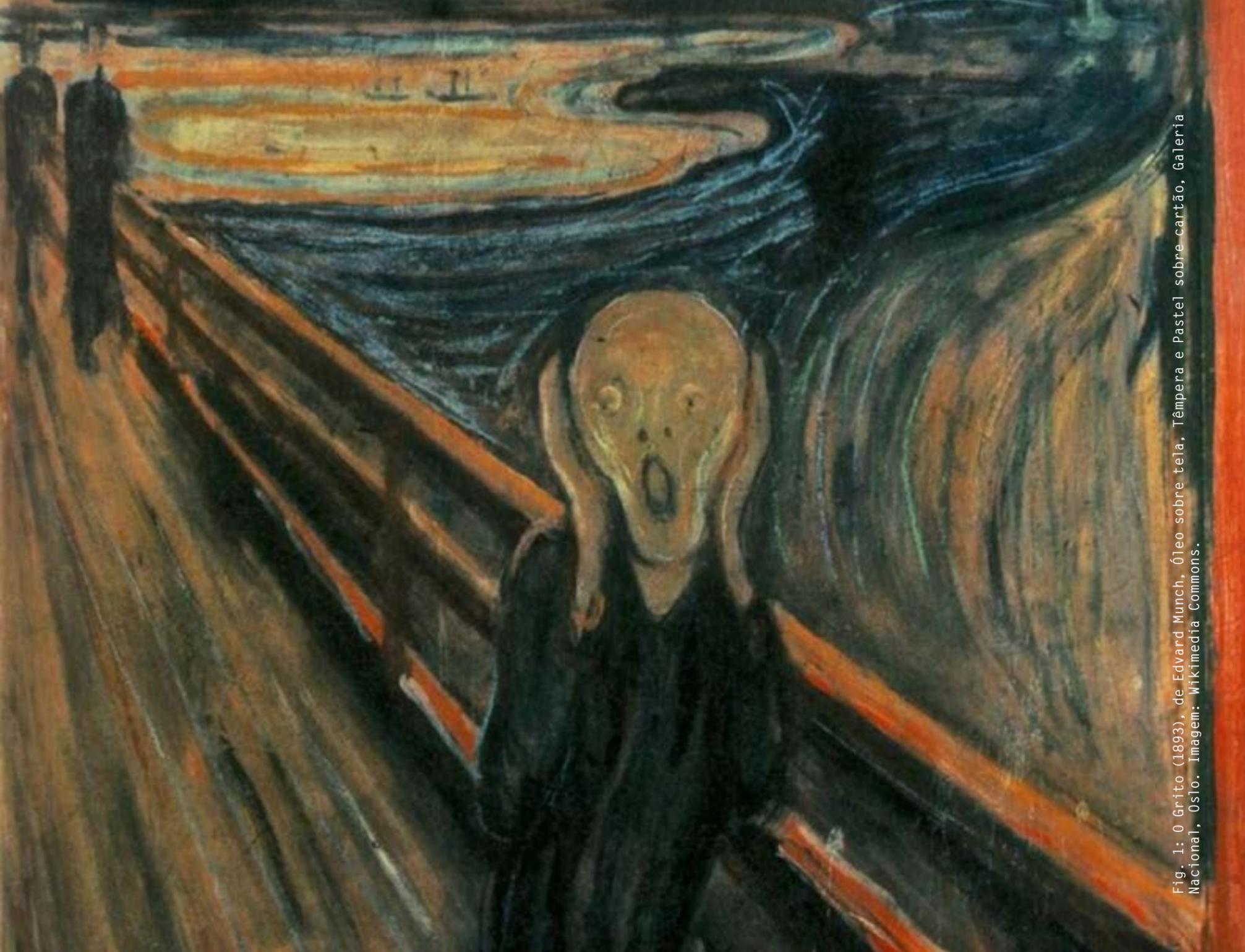


Fig. 1: O Grito (1893), de Edvard Munch, Óleo sobre tela, Têmpera e Pastel sobre cartão, Galeria Nacional, Oslo. Imagem: Wikimedia Commons.

ARTIGO

A PERPLEXIDADE E O DESENCANTO DO PRESENTE

A arte produzida nessas circunstâncias nasce de uma concepção contaminada por outras vertentes como a sociologia, política e psicanálise.

**LEONOR AMARANTE
ABCA/SÃO PAULO**

A instabilidade gerada nestes dias de isolamento pela pandemia da Covid modifica o sistema de produção de arte. Com galerias e museus fechados, os artistas iniciam um diálogo com seu público por meio do espaço expandido das redes sociais. Experimentam tempos difíceis em que o medo do desconhecido perturba e imobiliza. A desorientação e a perplexidade do presente se relacionam diretamente com a inviabilidade de um futuro mais promissor que não chega.

A arte produzida nessas circunstâncias nasce de uma concepção contaminada por outras vertentes como a sociologia, política, psicanálise. Esse é o tempo em que o lugar da fala emerge também nas lives, com debates, cursos, palestras que revelam para o grande público imagens de alguns especialistas que até então só eram conhecidos por textos. Galerias tradicionais do circuito, supostamente restritas, descem do pedestal e em encontros virtuais dão voz a personagens que no cotidiano das artes eram praticamente invisíveis. Algumas pautas revelam que a produção artística atua muito bem em situações de ócio criativo, com

digressões feitas no prazer. Rompendo os discursos políticos e da saúde, um grupo de artistas, curadores, jornalistas se lançam em um flashback lúdico convidando um colega a postar por dez dias consecutivos, obras de arte, filmes ou discos preferidos. Essa atitude nasce do cansaço, da repetição exaustiva dos noticiários políticos, sem a perspectiva de uma volta tão cedo à normalidade. No livro *O Leopardo*, Tomasi di Lampedusa aconselha: “mude tudo para que tudo fique como está”. Se há algum triunfo para se comemorar, neste momento pesado, é a descoberta da gravidade. Até bem pouco tempo a humanidade, com raras exceções, gravitava em torno do planeta voltada para sua própria existência. O caos social, sanitário e político que abala muitos países, converte o mundo em um experimento generalizado. No Brasil, esse balão de ensaio é pior por conta de um governo despreparado para gerenciar a saúde, colocando o País entre os primeiros em número de vítimas.

A comunidade artística acuada tenta criar novas interrogantes, com trabalhos mais subjetivos e com

indagações matizadas. Os artistas acentuam a necessidade de conectar a arte com a vida e suas contradições, tensionando as fronteiras da realidade. “É no cotidiano que as formas de percepção incorporam e ganham força social”, diz o sociólogo Magnum Enzensberg.

MUITAS LIVES DISPERSAS NA INTERNET TENTAM COMPREENDER O QUE SE PASSA NO MUNDO E SINALIZAR PONTES PARA O FUTURO, NESSA INCÔMODA DISTÂNCIA FÍSICA, A PRODUÇÃO GANHOU MAIS INDEPENDÊNCIA DO ESTETICISMO GLOBAL...

A arte excedeu, de maneira exemplar, a simples execução de objetos artísticos para transformar-se em pensamento. Dessa forma, a arte não se interessa pela linguagem, mas como discurso da performatividade do momento.

Muitas lives dispersas na internet tentam compreender o que se passa no mundo e sinalizar pontes para o futuro. Nessa incômoda distância física, a produção ganhou mais independência do esteticismo global. Desmontou alguns mecanismos ritualizados e

provocou a liberação de ações mais espontâneas. A pandemia tem efeito horizontal de contaminação na arte, onde todo mundo pode se expressar de maneira democrática. Muitas formas expressivas vigentes se defrontam com as emergências estéticas vindas de artistas emergentes e desconhecidos. Alguns deles reafirmando que um trabalho pode tornar-se interessante quando une coisas que jamais haviam estado numa produção.

Em torno do mercado foram catalizadas energias para criar galerias e museus como o Covid Art Museum, na Espanha, onde a pandemia registrou número alarmante de infectados, além do projeto Covid Photodiaries, uma crônica diária sobre a pandemia.

O tédio, que toma conta de parte da população confinada, explode nas sacadas dos prédios em ruidoso panelaço contra o governo de Bolsonaro. O ato que se repete diariamente às 20h30, desde o início da quarentena, anima, mas ao mesmo tempo entristece pelo caos em que fomos afundados. Os efeitos da mutação do cotidiano estão estampados nos rostos tensos

de especialistas que participam de debates virtuais. O coeficiente zen e natural, que já foi moda na academia e no jornalismo desaparece e uma nova forma de narrativa revela a impaciência e a irritação geral. As passeatas antirracistas deflagradas nos Estados Unidos pela morte de George Floyd, reverberam no Brasil. Nas manifestações brasileiras é lembrado que milhares de negros morreram na escravidão, e a indignação se estende aos escravos indígenas. Está na pauta a polêmica sobre as homenagens aos supostos “vultos” da história, como Borba Gato, notório caçador de índios para o sistema escravocrata. Sua extravagante estátua em São Paulo, além de provocação histórica é também uma aberração estética e parece ter seus dias contados.

O lado positivo desses tempos é que sacudiu a população de vários países governados por regimes autoritários e fascistas. Hoje, milhares de pessoas estão nas ruas exigindo o fim do racismo e igualdades democráticas de toda ordem.



Fig. 1: Francis Bacon. "Study after Velázquez: portrait of Pope Innocent X", 1953, óleo sobre tela. Des Moines Art Centre. Imagem: divulgação.

ARTIGO

ARTES, RACISMOS, ESTETICÍDIOS E ICONOCLASTIAS: A HORA DO ENFRENTAMENTO

Quando estamos diante do retrato de Inocêncio X, obviamente pensamos no Papa Pamphili (1574-1655), um dos comandantes de uma Igreja atolada até o pescoço no colonialismo, na corrupção e na inquisição que mandou milhares à fogueira. Mas constatamos, ao mesmo tempo, como Velázquez soube captar, com sua técnica magistral, a psique do autoritarismo e do horror na figura do clérigo nada inocente...

**AFONSO MEDEIROS
ABCA/PARÁ**

A revolta pelo assassinato de George Floyd por policiais brancos se alastra por cidades americanas e europeias. Não se espalha somente porque um branco matou covardemente (por asfixia) um negro que não ofereceu resistência. Se espraia porque esse fato, criminosamente repetido há séculos, atingiu o status de paradigma na luta antirracista, tal como a revolta de Stonewall tornou-se um símbolo na luta anti-homofóbica e ambas convergem na luta contra a invisibilidade e a desumanização do Outro.

Galvanizada pela rapidez de registro e divulgação das mídias digitais, o assassinato de Floyd tornou-se uma bandeira poderosa não só contra o racismo entranhado em nossas instituições, mas também contra os colonialismos (originados dos racismos), a ponto de se promover a deposição pública de símbolos não só dos escravagismos, como também dos autoritarismos, ambos epidêmicos e letais para a larga parcela de humanos à qual foi negada sua própria humanidade. Da depredação de lojas, bancos e delegacias, passou-

se à remoção de estátuas em espaços públicos. Particularmente, vibrei com a retirada da cena pública as figuras de Edward Colston (em Bristol) e de Leopoldo II (na Antuérpia), dois notórios escravocratas. A de Leopoldo II foi preventivamente retirada depois de ser pichada, enquanto a de Colston foi retirada do fundo do rio onde fora jogada. Apesar desse zelo das autoridades para com o patrimônio, convenhamos que estátuas servem sim ao culto à celebridade, ainda mais quando expostas em espaços públicos privilegiados.

Tão logo destronadas as figuras, ouviu-se os conservadores (no duplo sentido) estridentes que, alegando "vandalismo" (sempre alegam), vêm a público "denunciar" as depredações - que de resto, toda revolta produz - como "selvageria" ou como "apagamento da nossa história". História de quem, cara pálida? Quem é esse "nós"? Já se esqueceram da pilhagem colonialista que fizeram no Egito, na Grécia, na Nigéria, no Peru e no México - para citarmos as mais notórias -, ou essa pilhagem foi uma "depredação do bem"? Quantas igrejas foram erigidas



Fig. 2: Diego Velázquez (1599-1660). “Retrato do Papa Inocencio X”, 1650, óleo sobre tela. Galleria Doria-Pamphili, Roma. Imagem: divulgação.

sobre as ruínas de templos pagãos e quantas mesquitas foram consagradas a partir de recintos cristãos? Quantos canhões foram forjados a partir do derretimento de esculturas em bronze – aqueles mesmos canhões que serviram à barbárie colonialista? Não se pode negar que as depredações produzem palimpsestos não só estéticos, como também (i)morais.

Os revolucionários franceses puseram abaixo as figuras dos reis que ornavam a fachada da Catedral de Notre Dame, crendo que era um símbolo da realeza despótica (e tinham certa razão), embora aquelas estátuas fossem, de fato, uma referência aos reis bíblicos. Algumas foram salvas por um amante da arte que se propôs a comprá-las como entulho. Fizeram o mesmo com os túmulos dos reis franceses alinhados no subsolo da Catedral de St. Denis. Hoje em dia, é salutar saber que os ossos dos reis foram jogados numa vala comum, misturando-se aos dos mortais, e que essa mistura voltou ao subsolo da Catedral obrigando-nos a refletir sobre as visibilidades e as invisibilidades que a narrativa histórica hegemônica instituiu. De

troco, nos damos conta que a história pode e deve ser reescrita.

EIS A QUESTÃO: O ESPAÇO PÚBLICO ESTÁ COALHADO DE SÍMBOLOS DOS ‘CONSTRUTORES DA PÁTRIA’, MUITOS DELES ESCRAVAGISTAS E/OU GENOCIDAS, QUASE TODOS ELES REPRESENTANTES DA BRANQUITUDE COLONIZADORA EUROPEIA...

No Brasil, os protestos presenciais antirracistas (e anticolonialistas) ainda são tímidos, mas se alastram pelos Estados Unidos e pela Europa. Portugal está pegando fogo depois que picharam uma estátua do jesuíta Antonio Vieira (inaugurada em 2017) que, até onde sabemos, foi contra a escravidão indígena, mas ferrenho defensor da escravização de africanos em particular e da “conversão dos pagãos” em geral – o que ajudou a fomentar genocídios linguísticos, estéticos e simbólicos a rodo.

Eis a questão: o espaço público está coalhado de símbolos dos “construtores da pátria”, muitos deles escravagistas e/ou genocidas, quase todos eles representantes da

branquitude colonizadora europeia. Lá, como aqui, não faltam imagens de generais, reis e rainhas, aristocratas, comerciantes, empresários e clérigos. Mas lá ainda se vê a figura de vários artistas, poetas, músicos ou filósofos ornando uma praça ou dando nome a um logradouro. Em Paris, Mandela, Luther King e Marielle são citados em espaços públicos. Aqui, nem isso.

Neste momento (como outrora na revolução francesa) promove-se a depredação do patrimônio público? Sim, mas é bom colocar as coisas em seus devidos termos: depredação de um espaço público construído para celebrar a memória de uma casta (branca) que, amiúde, foi escravocrata, machista e colonialista. Se a atual reescritura da História – sim, ela está sendo reescrita – ainda não chegou no espaço público e simbólico ocupado pelos monumentos, então é justíssimo que antirracistas e anticolonialistas façam essa reescrita com as próprias mãos, ainda que se cometam alguns excessos. Se a atual iconoclastia servir para misturar ossos de reis e plebeus nas catedrais e nas memórias, então ela está plenamente justificada.

Repito o Geraldo: “É a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar” (Vandré, “Aroeira”, 1967).

Chego mesmo a pensar em trocar meu confortável reino acadêmico por um cipó, digo, por um martelo ou uma picareta!

E aqui, confesso, vejo-me num paradoxo ao mesmo tempo ético e estético. Meus alunos e colegas sabem do meu esforço em prol da descolonização do pensamento. Como quase todos da minha geração (e das gerações antes de nós) fui academicamente formado numa perspectiva eurocêntrica e colonialista. Felizmente, a estrutura dessa formação começou a ruir quando passei seis longos anos de estudos no Japão. Segui o toque do Gilberto: “Se oriente, rapaz [...] Considere a possibilidade de ir pro Japão” (Gil, “Oriente”, 1972). O choque cultural me fez refinar os olhares e as escutas para diversas formas de preconceitos: os étnicos, os estéticos e os de gênero, principalmente. Por isso instigo meus alunos a passarem um tempo fora do país, mesmo que seja nos países do Hemisfério Norte. Só

se entende o preconceito e toda a parafernália que o sustenta quando esse preconceito é grudado em nossa pele por outrem. Quantos de nós (historiadores, críticos e curadores) não fomos caracterizados como *gaijin* em nossas temporadas de estudos no estrangeiro?

VÁRIOS MUSEUS ESTÃO REVISANDO A FALTA DE REPRESENTATIVIDADE FEMININA EM SEUS ACERVOS. HISTORIADORES E CURADORES ESTÃO COLOCANDO NA Pauta EXPOSITIVA DOS MUSEUS A PRODUÇÃO ESTÉTICO-SIMBÓLICA DE CULTURAS NEGRAS E INDÍGENAS...

Não exponho brevemente essa trajetória por vaidade, mas para explicitar (com um exemplo concreto) um esforço que vem ocorrendo desde pelo menos os anos 80 do século passado em prol de uma reavaliação da historiografia da arte e do próprio conceito de patrimônio artístico (e, portanto, da noção de arte e seus paradigmas) que tem sido feito por vários artistas, curadores, museólogos, historiadores, antropólogos, professores e críticos de arte atentos aos etnocentros, aos

racismos e aos machismos impregnados nos discursos históricos e epistêmicos hegemônicos - ainda somos poucos, mas chegaremos lá.

Vários museus estão revisando a falta de representatividade feminina em seus acervos. Historiadores e curadores estão colocando na pauta expositiva dos museus a produção estético-simbólica de culturas negras e indígenas. Na Austrália, a produção artística dos povos originais é sustentada também por políticas institucionais. Há, claro, retumbantes vacilos, como a exposição *Primitivismo* (no MoMA de NY em 1984) que colocou lado a lado a produção de artistas modernistas ocidentais e de culturas africanas e indígenas simplesmente por causa de um vínculo estético/estilístico bem conhecido, mas sem maiores reflexões em torno da ideia de “primitivismo” - o que avaliza o suprematismo branco na história e na epistemologia da arte. A este respeito, James Clifford, citado por Philippe Dagen em *Primitivismes: une invention moderne* (Gallimard, 2019), argumentou: “O fato de que, abruptamente, em algumas décadas, uma grande parte

dos artefatos não ocidentais tenha finalmente sido redefinida como arte é uma mutação taxinômica que conclama a um debate histórico crítico, não uma celebração” (Clifford *apud* Dagen, 2019, p. 10). Defendendo a ideia de que o “primitivismo”, isto é, a correlação de vasta extensão da arte do século XX com a estética “tribal” é uma *ficção modernista*, Dagen põe o dedo na ferida: “porque a colonização e o racismo determinam em grande parte o tipo de olhar e de julgamento que os europeus dirigem a esses objetos, inclusive o da maioria, senão totalidade, dos antropólogos e historiadores das religiões” (Dagen, 2019, p. 13). Ressalte-se que esta não é uma afirmação de um “estrangeiro descolonizado ressentido”; é de um professor e crítico de arte francês que sabe que essa ficção modernista floresceu em seu próprio país porque “O *Primitivo* só é dito por comparação e classificação: uma sociedade e uma cultura seriam *primitivas* em relação a outras sociedades e culturas tidas como mais avançadas e mais desenvolvidas segundo a escala do progresso técnico” (Dagen, 2019, p.

13, grifos do autor).

Apesar de um ou outro vacilo dessa ordem apontado por Clifford e Dagen, há muitos outros bons exemplos da intensa reescritura da história da arte e dos seus paradigmas. São, sem dúvida, medidas ainda tímidas e mais tímidas ainda no Brasil.

Eis um exemplo bem conhecido, mas escamoteado: as mulatas consagradas por Di Cavalcanti representam sim a objetificação da corporeidade feminina negra. Mas elas representam, ao mesmo tempo, um deslocamento da noção de beleza feminina (branca) consagrada por artistas homens ocidentais. São, de alguma maneira, um libelo contra a noção hegemônica de beleza vinculada exclusivamente ao corpo do branco (no caso, da branca), apesar de ainda reiterarem os mesmos sexismos europeístas. Haveria, claro, muitos outros aspectos a serem considerados como, por exemplo, a importância de Cavalcante para a constituição do paradigma modernista da “brasilidade”, já que Tarsila do Amaral e Anita Malfatti (que não podem ser acusadas de misoginia) também pintaram negras,

desnudas inclusive. Celebraremos o Di Cavalcanti que ajudou a pulverizar paradigmas estéticos e academicistas no campo da arte ou denunciaremos os racismos e sexismos que essas mesmas obras veiculam? Provavelmente, teremos que fazer as duas coisas dado que toda obra de arte tem múltiplas e sobrepostas camadas interpretativas, tanto histórica quanto estética e simbolicamente. Além disso, o simples apagamento de racismos, misoginias e colonialismos do campo visível da história da arte seria uma forma de por para debaixo do tapete as causas e os testemunhos históricos que nos incitam a lutar contra qualquer atentado ao direito à dignidade humana e a jogar luzes nas histórias dos vencidos que, diga-se, nunca participaram da instituição dos consensos ufanistas e triunfantes que também fazem parte da história da arte. Somos acusados de “revisionistas”, como se a História (então patrimônio dos vencedores), estivesse dada de uma vez por todas, perenemente imune e pairando sobranceira sobre as urgências do contemporâneo.

DEVEMOS QUEIMAR O RETRATO DO CORRUPTO, DEVISSO E TIRANO PINTADO POR VELÁZQUEZ? ESSA É A MESMA PERGUNTA QUE ME FAÇO DIANTE DO “MONUMENTO ÀS BANDEIRAS” DE VICTOR BRECHERET. NO LIMITE, TAMBÉM ME PERGUNTO SE DEVEMOS QUEIMAR EM PRAÇA PÚBLICA O RETRATO DE BOLSONARO FEITO POR RÔMERO BRITO...

Quando estamos diante do retrato de Inocêncio X, obviamente pensamos no Papa Pamphili (1574-1655), um dos comandantes de uma Igreja atolada até o pescoço no colonialismo, na corrupção e na inquisição que mandou milhares à fogueira. Mas constatamos, ao mesmo tempo, como Velázquez soube captar, com sua técnica magistral, a psique do autoritarismo e do horror na figura do clérigo nada inocente. O autoritarismo e o horror presentes na tela do pintor oficial da realeza católica espanhola foram reiterados mais de três séculos depois no também magistral “Retrato do Papa Inocêncio X” de Francis Bacon (cf. as figuras abaixo). É por essas e muitas outras que a arte, enfim, é um ente rizomático e anacrônico, nunca unidimensional.

Devemos queimar o retrato do corrupto, devasso e tirano pintado por Velázquez?

Essa é a mesma pergunta que me faço diante do “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret. No limite, também me pergunto se devemos queimar em praça pública o retrato de Bolsonaro feito por Romero Brito. A arte, desde que passou a servir aos enalacrados no topo de sociedades cingidas em classes, reuniu em sua história milenar não só artistas geniais que necessitavam dos caraminguás dos poderosos para sobreviver, como também bajuladores.

Por um outro lado, não posso deixar de me perguntar, também no limite, se os métodos da iconoclastia atual não seriam perigosamente assemelhados aos métodos iconoclastas de colonialistas, nazistas, stalinistas e talibãs que trataram os bens simbólicos do Outro como bárbaros, selvagens, pagãos, hereges, degenerados. Há, claro, uma brutal diferença (ética e estética) entre os que depredam símbolos estético-racistas e os que depredam ícones estético-religiosos (por

exemplo). Embora saibamos diferenciar as causas das iconoclastias de ontem e de hoje (não é tudo farinha do mesmo saco) e possamos discernir entre elas as motivações nobres de umas e as torpezas de outras, as linhas demarcatórias dessa diferenciação podem ser, no fundo, muito tênues. Já nos esquecemos da iconoclastia pregada pelos futuristas? Imagens são testemunhas tanto da humanidade quanto da desumanidade que nos define. Destruí-las sem problematizar a (re)constituição das histórias e das memórias não nos levará a um “novo normal”.

Sobre a iconoclastia atual, tenho visto opiniões díspares de historiadores e profissionais da arte: 1) os que defendem a demolição pura e simples (queimariam todos); 2) os que defendem a demolição, mas só dos monumentos esteticamente sofríveis (queimariam romeros britos); 3) os que manteriam os monumentos em seus “devidos” lugares em nome da “nossa história” (queimariam os “vândalos”).

Com essas três posturas se passa ao largo, mais uma vez, da discussão

civilizatória que importa e que passa pela descolonização da história da arte; pela reflexão (sempre atual) sobre as relações intrínsecas e extrínsecas entre obra, significado e contexto; por uma educação/formação em artes inclusiva, multicultural e verdadeiramente universal, dentre muitas outras questões. Em síntese, que estratégias traçar para atender à urgência daquele “debate histórico crítico” que Nochlin, Clifford, Dagen e Mbembe, dentre outros, vêm apontando? Muito além dos discursos curatoriais, a imagem é eloquente e, no mais das vezes, carregada de múltiplas camadas de significação. É nessa brecha politônica que também se instalam as subalternidades, as alteridades feitas sob medida para o ego xenófobo, as reivindicações unilaterais de paternidade do processo civilizatório. Os “vândalos” de hoje estão nos dizendo exatamente isso. Vamos ouvi-los ou não?

Há quem afirme que a revisão historiográfica ora em curso é anacrônica, dado que os conceitos de raça e racismo só foram produzidos na passagem do século XIX para o

XX e, supostamente, não poderiam ser aplicados retrospectivamente. Tolice. Francisco Bethencourt, em seu *Racismos: das Cruzadas ao século XX* (2018), nos oferece um alentado ensaio que refuta essa alegação, demonstrando que entre os séculos XIX e XX o que aconteceu foi uma aliança do racismo com o nacionalismo (Bethencourt, 2018, p. 29). Ademais, se convencionamos que a imagem sobrevive anacrônica e fantasmagoricamente (Warburg, 2013), os conceitos e os preconceitos étnicos também (Bethencourt, 2018). De fato, este autor assinala a origem do racismo ocidental justamente nas culturas greco-romanas e que, saltitando entre bizantinos, cristãos, árabes e muçulmanos, teve um novo e poderoso impulso com o colonialismo moderno e, finalmente, com o nacionalismo.

Atentos ao fato de que o movimento antirracista está conseguindo o que historiador nenhum conseguiu, pelo menos não com a mesma rapidez e intensidade, talvez nos reste enfrentar de cara limpa esse debate que não nasceu hoje, mas que se tornou urgente mais do que nunca. Portanto, especialistas (não só os

acadêmicos) devem permear todo esse debate, sobretudo e principalmente os profissionais da arte “periféricos”: pretos, mulheres, indígenas e mestiços.

Se uma ou outra obra supostamente importante desaparecer, paciência. Quando a opressão se torna insuportável, não se faz revolução sem sujar as mãos. Ainda mais e sobretudo no campo da arte que, de resto, nunca desestabilizou os consensos morais e estéticos com mãos completamente limpas.

REFERÊNCIAS

BETHENCOURT, Francisco. *Racismos: Das Cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne*. Paris: Gallimard, 2019.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



Fig. 1: A funda morada, Thiago Rocha Pitta, 2020 (em exibição no site da Galeria Triângulo).
Imagem: divulgação.

ARTIGO

O INVISÍVEL QUE TORNA VISÍVEL O QUE SE ESCOLHEU NÃO VER

Da noite para o dia o mundo é obrigado a interromper seu curso de ação e reavaliar o modo como vivemos. É neste ponto que a pandemia coloca um espelho diante da humanidade

**SYLVIA WERNECK
ABCA/SÃO PAULO**

E eis que um organismo microscópico ameaça o planeta e obriga a uma mudança abrupta na dinâmica das sociedades. Primeiro a hesitação, então a constatação de que estamos diante de um problema com o qual não sabemos ao certo como lidar - chefes de Estado adotam as mais variadas medidas, tão díspares que vão do fechamento de fronteiras à negação da ciência, do pronto investimento em pesquisas para testes e vacinas às acusações contra os órgãos de imprensa que veiculam informações sobre a disseminação do vírus. O ponto em comum entre todas estas atitudes é, sem dúvida, o medo. Da noite para o dia o mundo é obrigado a interromper seu curso de ação e reavaliar o modo como vivemos. É neste ponto que a pandemia coloca um espelho diante da humanidade, e a imagem que aquele lhe devolve não é nada bela. Mais que um reflexo, o que se escancara são as mazelas que teimávamos em varrer para debaixo do tapete. Desigualdades históricas há tanto abafadas vêm à superfície e não é mais possível olhar para o outro lado, pois elas estão em toda parte. Morre mais quem tem menos

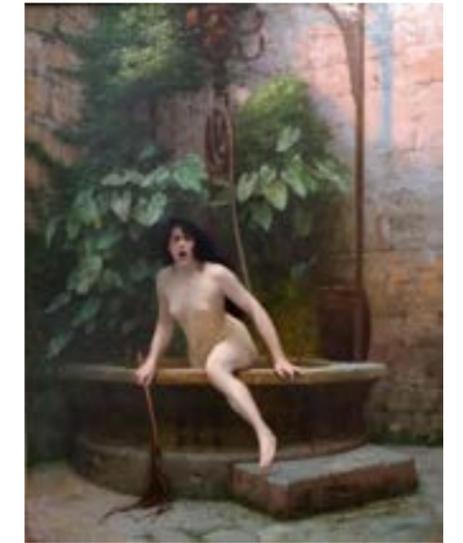


Fig. 2: A verdade saindo do poço armada do seu chicote para castigar a humanidade, Jean-Léon Gérôme, 1896. Imagem: divulgação.

- menos acesso à informação, menos possibilidades de se proteger, menos recursos para se manter em condições minimamente dignas de existência.

A morte se torna uma possibilidade real não apenas pela doença em si, mas pela interrupção ou diminuição das atividades econômicas das quais depende o sustento das pessoas, e que, assim como a covid, afeta com mais virulência grupos desprivilegiados da população, entre eles os mais pobres,

os indígenas, os trabalhadores informais, e também, no nosso meio, os profissionais da cultura. Foi este o primeiro setor a interromper suas atividades, e provavelmente será o último a retomá-las. A arte existe para ser vista, é o olhar (quando não a participação) do espectador que motiva, justifica e viabiliza a criação de obras musicais, teatrais e visuais. Na impossibilidade de haver este encontro com o público, todo o campo é atingido.

Museus, casas de espetáculo, centros culturais e galerias se viram repentinamente obrigados a fechar as portas, e vêm buscando se adaptar ao ambiente digital, para onde foi transferida toda a visualização de obras de arte. Até o momento, o que vemos é uma tentativa de reproduzir virtualmente o encontro com o espectador. Para as galerias, ainda que possa haver prejuízo (a ver) nas vendas, a migração tende a ser menos traumática, já que seus clientes podem ter acesso às imagens das obras pelas quais se interessem. As relações entre colecionadores e galeristas sempre foram, afinal, mais diretas e

persoais. A apreciação, neste caso, é individual - obra a obra -, da mesma maneira que o esforço de venda é feito cliente a cliente. Uma abertura de exposição em uma galeria é, antes de tudo, um evento social onde oferta e demanda são mediadas por conversas amenas e descontraídas que têm como fim estreitar a proximidade entre as partes para que ambas venham a negociar com mais assertividade quando for o momento. Para movimentar a cena e seguir mostrando o que têm a oferecer, galerias vêm disponibilizando *viewing rooms*, *lives* com artistas e críticos e visitas virtuais a ateliês.

PREOCUPANTE É TAMBÉM A SITUAÇÃO DOS EDUCADORES, MONTADORES, E TANTOS OUTROS PROFISSIONAIS DE APOIO QUE DEPENDEM DIRETAMENTE DA EXISTÊNCIA DE EXPOSIÇÕES PARA TRABALHAR E, MUITAS VEZES, NÃO TÊM VÍNCULO EMPREGATÍCIO COM AS INSTITUIÇÕES...

Os museus e centros culturais, por outro lado, enfrentam dificuldades bem maiores para manter seu funcionamento, uma vez que são organizações sem fins lucrativos. Ainda que alguns recebam

(cada vez menos) recursos do poder público ou de investidores privados, parte de sua verba vem da bilheteria e das lojas ou cafés que hospedam. Com o fechamento, crescem as demissões de funcionários e medidas de diminuição de atividades. É importante lembrar o impacto social ampliado disto, já que, além dos curadores, conservadores e diretores, as instituições culturais também empregam pessoas de áreas não diretamente relacionadas à cultura - da limpeza à tecnologia da informação, passando pela segurança e serviços administrativos, muitos estão sob risco de perderem seu ganha-pão. Preocupante é também a situação dos educadores, montadores, e tantos outros profissionais de apoio que dependem diretamente da existência de exposições para trabalhar e, muitas vezes, não têm vínculo empregatício com as instituições.

Em relação às exposições de arte no ambiente museal, por conta de sua condição não comercial, a dinâmica é bastante diferente daquela das galerias. Aqui, as mostras são construídas para contar histórias, sejam elas sobre determinado momento

dentro da história da arte, sobre a trajetória de um artista ou de um movimento, ou sobre um aspecto da vida para além dos muros da instituição. Mais ainda, são recortes da criação artística dispostos segundo reflexões, que instigam outras reflexões e contribuem para a formação de pensamento crítico. Como descreve Nicolas Bourriaud, uma exposição funciona como um interstício social:

(...) a diferencia de la televisión o la literatura, que reenvían a un espacio de consumo privado y del teatro o el cine, que reúnen pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. A la inversa, en una exposición, aunque se trate de formas inertes, la posibilidad de una discusión inmediata surge en los dos sentidos: percibo, comento, me muevo en un único y mismo espacio.¹

Esta característica fica impedida de se realizar na conjuntura de uma pandemia. Por mais que museus ofereçam *tours* virtuais, a experiência

não tem a mesma potência da fruição *in loco*. Mesmo depois da reabertura, provavelmente terão que ser criadas novas modalidades de visitação, talvez com regras mais rígidas sobre quantidade de público e “etiqueta sanitária”. O futuro ainda é incerto e qualquer prognóstico, a esta altura, é prematuro.

OUTRO ASPECTO QUE CONCERNE A ARTE EM TEMPOS PANDÊMICOS É O EFEITO SOBRE OS PRÓPRIOS ARTISTAS, TANTO EM TERMOS DO PROCESSO CRIATIVO EM SI, QUANTO DE COMO GERAR RENDA SEM PODER EXIBIR SUAS OBRAS...

A situação de exceção deixou clara uma verdade conhecida, porém pouco comentada - existem dois mundos da arte: um ligado à produção de objetos para consumo e outro mais afeito à manutenção e expansão do repertório cultural da sociedade. Há muito que estes dois mundos se comunicam, o primeiro tendo o segundo como legitimador do capital simbólico dos objetos que são postos em circulação. Este relacionamento, por vezes, pode chegar a configurações

questionáveis que beneficiam poucos colecionadores/investidores hábeis em fazer os valores de suas peças subirem vertiginosamente (lembramos que a arte é um mercado não regulado. Após a crise financeira mundial de 2008, foi dos poucos setores que não sofreu grandes abalos). Como tudo o mais neste espelho que a pandemia ergue diante de nós, trata-se de colocar às claras coisas para as quais se costuma fazer vista grossa, como a capacidade do mercado de transformar mesmo as formas de arte mais conceituais e críticas ao sistema em mercadoria. Esta constatação sequer é nova, tendo sido explorada pelos próprios artistas em diversas ocasiões, frequentemente usando de expedientes irônicos - do *urinal* de Duchamp, passando pelos *Rituais para a transferência de uma Zona de sensibilidade pictórica imaterial* de Yves Klein até chegar à banana atada à parede com silvertape de Maurizio Cattelan². Todos estes atos performáticos, é verdade, foram realizados por artistas que contavam com o respaldo de carreiras consolidadas, estando numa posição confortável o bastante para lhes

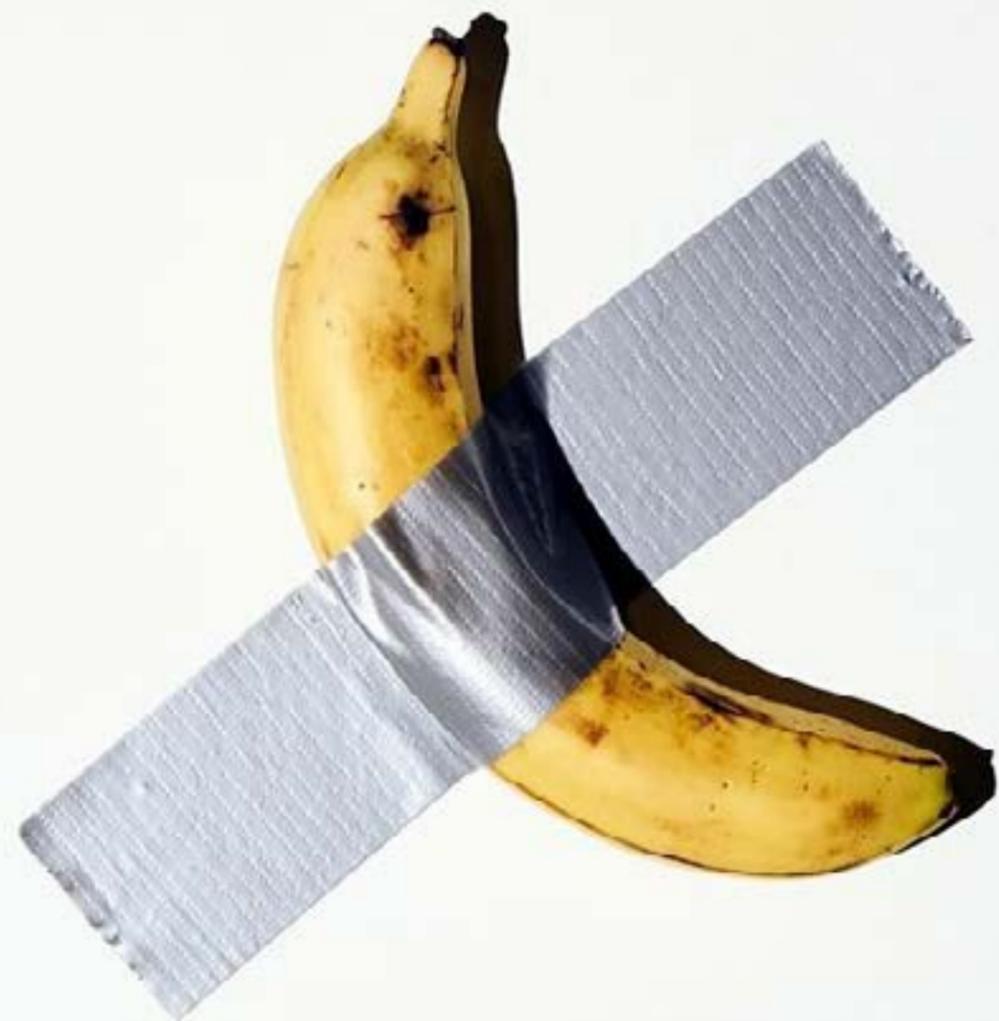


Fig. 3: Comedian, Maurizio Cattelan, 2019. Imagem: divulgação.

permitir uma grande liberdade de ação sem colocar em risco real a continuidade de seu trabalho.

Outro aspecto que concerne a arte em tempos pandêmicos é o efeito sobre os próprios artistas, tanto em termos do processo criativo em si, quanto de como gerar renda sem poder exibir suas obras. Este segundo aspecto pode ter solução por via das galerias que, mesmo virtualmente, continuam operando. Mas, é claro, isto só se aplica a artistas já inseridos no circuito e que são representados por galerias (mesmo estes não têm garantia de que suas obras serão compradas), e exclui uma expressiva massa de criadores independentes, especialmente aqueles que vivem nas periferias dos grandes centros urbanos ou em regiões fora do eixo “quente” da arte, concentrado entre São Paulo e Rio de Janeiro.

MUITOS OUTROS PROJETOS VÊM SE CONCRETIZANDO PARA AMENIZAR OS EFEITOS DA CRISE, E SUA EXISTÊNCIA TRAZ ALGUM ALENTO SOBRE O COMPORTAMENTO GERALMENTE DESUMANO EM RELAÇÃO AO OUTRO, MESMO QUE NENHUM DELES SEJA CAPAZ DE ALCANÇAR TODOS OS ATINGIDOS...

Na tentativa de acudir artistas, vários editais de organizações públicas e privadas vêm sendo criados em caráter emergencial. A maioria, elaborada às pressas, acontece de maneira um tanto atropelada, com valores ínfimos e prazos exíguos

Na tentativa de acudir artistas, vários editais de organizações públicas e privadas vêm sendo criados em caráter emergencial. A maioria, elaborada às pressas, acontece de maneira um tanto atropelada, com valores ínfimos e prazos exíguos. Acabam também sendo excludentes, já que muitos artistas periféricos não têm boa conexão de internet ou familiaridade com a linguagem própria dos editais. Além do mais, estas chamadas se destinam a artistas, mas quais são as alternativas para quem presta serviços de apoio, como monitores, iluminadores, montadores, etc.? Consequentemente, tendem a ser contemplados artistas em melhores condições sociais, geralmente aqueles com mais formação e informação. Abandonados pelo governo federal, os profissionais da cultura nem sempre se enquadram nos requisitos para

receberem o auxílio emergencial, que os partidos políticos de oposição conseguiram elevar dos risíveis R\$200 oferecidos pelo Poder Executivo para os ainda insuficientes R\$600. Se a situação já era precária antes do coronavírus, sem plano para o setor e com um silêncio sepulcral sobre o Sistema Nacional de Cultura, agora é desesperadora. Enquanto escrevo, a Lei Aldir Blanc, destinada a prestar auxílio financeiro aos trabalhadores do meio, é sancionada. Resta saber como os montantes serão distribuídos para os Estados e municípios, onde a destinação dos recursos esbarra em disputas entre políticos locais.

Em paralelo, surgem pequenas lufadas de esperança solidária em pequena escala, com várias iniciativas de socorro a grupos vulneráveis ganhando forma, num ato de resistência que lembra a flor de Drummond que desafia o caos e teima em nascer na dureza do asfalto.³ Coletivos de artistas se organizam para vender obras de arte e destinar os valores a pessoas em situação precária, como o Birico⁴, que reúne 30 artistas oferecendo trabalhos a preços especiais para

ajudar moradores do entorno da Cracolândia, em São Paulo, ou o Awêry Manūtiáp⁵, com 96 fotógrafos de todo o Brasil disponibilizando o valor das vendas para doação de cestas básicas a professores indígenas Pataxó que tiveram seus contratos rescindidos.

Muitos outros projetos vêm se concretizando para amenizar os efeitos da crise, e sua existência traz algum alento sobre o comportamento geralmente desumano em relação ao outro, mesmo que nenhum deles seja capaz de alcançar todos os atingidos. Uma ação abrangente dependeria de poderes mais robustos movidos por uma consciência acima dos interesses individuais, algo que, lamentavelmente, não aparece no horizonte. Grandes avanços exigem grandes mudanças de paradigma, e isso é algo que leva tempo, e quando se dá, é invariavelmente por meio dos valores e modos de vida das sociedades, ou seja, através da cultura. Filha desta, a arte, assim como a flor do poeta, sempre pode insistir em sonhar com dias melhores que comecem com pequenos atos de resistência.



Fig. 4: Kaiapó, Rosa Gauditano. Imagem: divulgação.

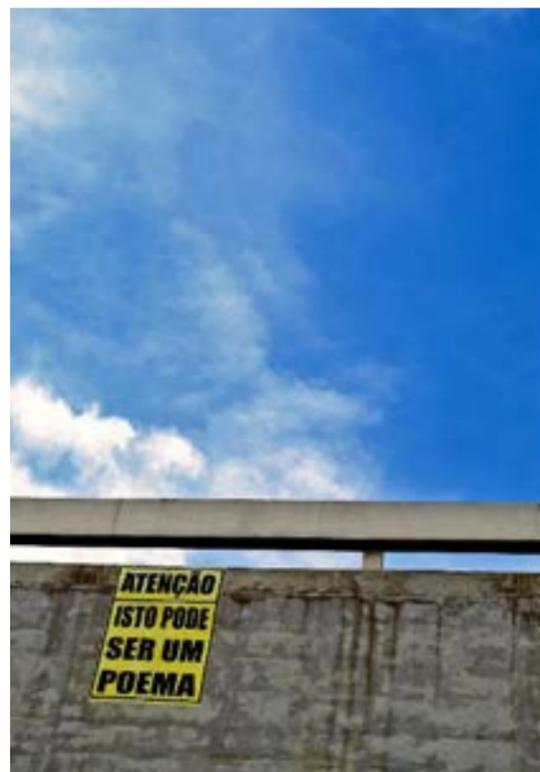


Fig. 5: Atenção: isto pode ser um poema, Coletivo Transversal, 2011. Imagem: divulgação.

NOTAS

1 BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, 2006. (p. 15)

2 Entre o final da década de 1950 e início da de 1960, Yves Klein realizou várias operações de venda de uma dada medida de vazio, pela qual o comprador deveria pagar certa quantia em barras de ouro, recebendo em troca um recibo assinado por Klein. Caso quisesse, o comprador participaria de um ritual com a presença de um diretor de museu, crítico de arte ou galerista reconhecido e duas testemunhas. Nesta ocasião, o comprador queimaria o recibo e o artista jogaria metade das barras de ouro em um rio ou no mar de modo que não pudessem ser recuperadas. Um relato destas ações pode ser lido em “Ritual for the Transfer of a Zone of Immaterial Pictorial Sensibility”, 1959, Overcoming the problematics of Art - The writings of Yves Klein, Spring Publications, 2007.

Em 2019, durante a edição da Art Basel em Miami Beach, o artista conceitual Maurizio Cattelan expôs na Galeria Perrotin uma série de 3 objetos que

consistiam em uma banana fresca presa à parede com silvertape. Duas delas foram vendidas por US\$120.000 cada. Uma delas, ainda em exposição, foi comida pelo artista David Datuna, que nomeou seu ato como a performance *Hungry Artist*. A banana foi subsequentemente reposta.

3 “A flor e a náusea”, poema de Carlos Drummond de Andrade publicado no livro A rosa do povo, escrito entre 1943 e 1945.

4 Perfil no Instagram: @birico.art. Birico é a gíria que descreve a pedra de crack repartida.

5 Perfil no Instagram: @96awery. Awêry Manũtiáp significa “Obrigado, artistas!”



Fig. 1: Albrecht Dürer, O Grande Tufo de Ervas, 1503, aquarela. © Albertina, Viena. <http://sammlungonline.albertina.at/#0528b3f1-acef-4d02-8974-f7a18589b45a>

ARTIGO

DESLIMITES DO TEXTO EM BREVE ENSAIO

O texto que se deixa manchar toca as bordas da escrita ali onde se tentaria estabelecer o limite entre a prosa e o verso

ANA LÚCIA BECK¹
ABCA/SANTA CATARINA



Fig. 2: Claude Monet, Ninfeias, 1915, óleo sobre tela. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/claude-monet/seerosen>

Deixar o texto manchar; uma provocação. Provocação que sugere a reflexão sobre as ressonâncias entre as linguagens verbal e visual. Convite à investigação sobre os [des] limites e transbordamentos entre o ato de ver arte e sobre tal ato escrever. Se há um texto que deveria sempre se deixar manchar, trata-se do texto sobre arte. O texto que se deixa manchar lança ao olhar do espectador um convite a não buscar a domesticação do olhar, mas alimentar sua emoção saboreando o mundo.

A mancha, antes de tudo, possui uma dimensão material que marca a aproximação entre duas naturezas diversas. A mancha refere-se à marca da sopa que pingou na toalha, à fricção da gota de sangue no tecido da roupa, ao desmanchar-se da letra pela lágrima vertida sobre a carta do amante. A mancha também refere o lento elaborar das camadas da pintura assim como o cuidadoso elaborar da aquarela.

Mas essa mancha, que possui uma dimensão material e se constitui através do potencial imaterializado da fluidez, naquilo que macula, transborda outro limite. Ali onde microscopicamente as bordas entre sangue e tecido se entrelaçariam, onde as camadas de tinta se acumulariam, a mancha recupera o fenômeno que a institui. Nesse encontro entre fluidez e matéria, ressoariam também as distâncias instituídas entre o ser que olha e o mundo. Todavia, no deslimite entre matéria e fenômeno, nas bordas entre o ver e o escrever, o texto que se deixa manchar recupera a relação entre o artista, o poeta e o mundo na constituição das imagens.

Em uma breve crônica escrita entre 1919 e 1972², Saramago reflete sobre *O Grande Turfo de Ervas*, aquarela elaborada por Albrecht Dürer em 1503. Mais de quatro séculos separam a elaboração da aquarela daquilo que esta motivou na escrita. Nela, Saramago sugere a aquarela enquanto constituída pelo ato do pintor de situar seu olhar rente ao chão. Mas, na borda onde o texto toca a aquarela, o escritor se deixa emocionar ao sugerir a emoção do pintor que reconhece na imagem. É quando o texto se deixa manchar em imagens que vertem lágrimas tanto pelas relações que o escritor irá estabelecer entre a umidade que o olhar do pintor recupera ao solo, como pela insuspeita sobreposição de olhares que insinua. Mancha-se o texto ao se referenciar os olhos marejados do pintor e do cronista. Logo, nos deslimites do texto, já não se sabe que olhar é narrado, se o do pintor, se o do escritor, ou se um terceiro, pura imbricação dos anteriores.

O olhar marejado do escritor deve-se, por suposto, à sua particular acuidade para verbalizar a experiência do olhar. Mas há outra possibilidade

para as marcas úmidas que o texto evoca e provoca. A relação particular do escritor com o mundo é parcela significativa na constituição de seu olhar para a arte. Se o texto se situa nas bordas entre o ver e o escrever, sustenta-se de fato por uma sobreposição de olhares. O olhar sensível de Saramago para a elaboração imagética de Dürer recupera o olhar sensível deste para a natureza em proximidade plena, tanto quanto se sobrepõe a seu próprio hábito de olhar com “atenção particular” o crescimento das plantas de seu jardim.³

DEIXAR-SE MANCHAR PELO JARDIM

Bachelard afirma que os poetas “ouvem a erva crescer” (BACHELARD, 2000, p. 1873). É plausível, portanto, que tenha sido o jardim a ensinar Saramago a olhar, deixando seu texto manchar. Se tal relação constituiu-se por uma aproximação ao chão, por um colocar-se rente incompatível com a elaboração imagética da perspectiva renascentista, tal aproximação repercute outro artista para quem o jardim e o colocar-se rente, foram fundamentais na elaboração pictórica:

Claude Monet.

Em Monet, a elaboração pictórica muito deve à particular relação do artista com o jardim de sua casa em Giverny. No jardim idealizado, mantido e cuidado pessoalmente pelo artista, muitas das pinturas de sua série de ninfeias foram realizadas. Estas caracterizam-se por apresentarem um foco rente à superfície da água (TEMKIN e LAWRENCE, 2009) e por basearem-se em vistas dos tanques de lírios d’água e nos “vários efeitos de luz e clima, assim como consequentes modulações de transparência e reflexo” (HARRISON, 1998, p. 214). Tal particular relação⁴ com o espaço exótico será fenômeno constitutivo de imagens capazes de alterar a função do espectador retirando-o da observação para situá-lo na imersão (TEMKIN e LAWRENCE, 2009).

O texto de Saramago se deixa manchar por ser sensível a uma elaboração imagética que – situando-se rente ao chão, tanto quanto o olhar de Monet situa-se rente à água – reivindica um olhar não hierarquizado, contrapondo-se àquele regido pelo ponto de fuga

e pela linha do horizonte. Olhar que clama por um texto que se deixe manchar pelas imagens na borda mesmo do limite do texto enquanto expressão racionalizada:

Guarda-se pois a imagem primeira enquanto o rosto do pintor se afunda mais, e os olhos descem ao chão vítreo, onde as raízes rompem caminho como pequenas mãos multiplicadas de dedos longuíssimos, donde nascem outros dedos mais finos, ventosas minúsculas que sugam o leite preto da terra. Os olhos do pintor descem mais ainda, estão já longe do corpo e vogam no meio da fermentação esponjosa da turfa, entre bolhas de gás, olhos ímpares que lentamente incham e depois rebentam como lágrimas. (SARAMAGO, 1996, p. 190-191)

O texto que se deixa manchar toca as bordas da escrita ali onde se tentaria estabelecer o limite entre a prosa e o verso. Nas manchas instituídas no texto, Saramago, aproxima-se dos pintores na tomada de um postura ímpar: opor-se aos dogmas da representação verbal como da representação imagética de origem

renascentista. Ali onde os pintores abandonam a ordem da perspectiva linear, o escritor se permite borrar os limites do texto deixando que este transborde em poesia. Por serem transbordamentos, expressão de um colocar-se no limite oscilante entre as bordas, tanto a pintura de Monet, como a aquarela de Dürer, elaboradas sem horizontes visíveis, ressoam na narrativa de Saramago em sua delicada sugestão de que chorar é baixar os olhos ao chão, manchar a secura da terra com a emoção, transbordando os limites entre o sentir e o saber.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARRISON, Charles. “Impressionismo, Modernismo e Originalidade”. FRANSCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e Modernismo* - a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 141 - 218.

JARDIM, João e CARVALHO, Walter (dir). *Janela da Alma*. Documentário. Cor/p&b. 73 min. Brasil/França, 2001.

SARAMAGO, José. “Com os Olhos no Chão”. *A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TEMKIN, Ann e LAWRENCE, Nora. *Claude Monet - Water Lilies*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2009.

NOTAS

1 Artista visual por formação, crítica por paixão, professora por vocação, Ana Lúcia é filiada à ABCA e atua como professora colaboradora e pesquisadora de pós-doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina. É Doutora em Literatura Comparada e Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 José Saramago, “Com os Olhos no Chão”. A Bagagem do Viajante. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 189-191.

3 Em Janela da Alma, Saramago depõe sobre seu diário “descer ao jardim só para ver”, referindo-se ao seu hábito de olhar para as plantas, acompanhar seu crescimento e com elas conversar. (JARDIM, João e CARVALHO, Walter, 2001. 66-88’ min. <https://www.youtube.com/watch?v=6dMMGM6r600>).

4 Em visita aos jardins de Giverny, é frisado pelos guias o fato de Monet ter tido o hábito de se acordar todos os dias às cinco horas da manhã para cuidar de seu jardim que, na realidade, possui duas seções; uma mais próxima

circundando a casa e uma seguinte, dividida da primeira por uma estrada, onde Monet construiu os tanques de lírios e também mandou construir uma exótica ponte em estilo japonês.

No dia sete de março último, participei de um evento chamado *Patrons Salon* realizado na cidade de Maastricht (nos Países Baixos), exatamente na véspera de se fecharem as fronteiras nacionais interrompendo, assim, as mais diferentes ações artísticas entre os países-membros da União Europeia. Estes encontros periódicos estão vinculados à *CODART* (Associação Internacional de Curadores de Arte flamenga e holandesa), ocasião em que curadores e profissionais de artes plásticas - sobretudo os de pintura e artes visuais - abordam determinada temática em foco nas palestras e debates anuais.¹

Desta vez, a temática proposta envolveu avaliar e destacar os resultados da exposição realizada na *Mauritshuis* (“Casa de Maurício”), em Haia, intitulada *Mudando Perspectivas* (*Changing Perspectives*) que - a nosso ver - mereceria um título mais adequado se, por exemplo, fosse alterado para “Ampliando a Perspectiva”.

Atualmente estão em curso, em diversos museus e instituições que conservam obras de arte no mundo, processos bem

mais abrangentes que promovem leituras diferenciadas e análises distintas referentes a estas questões de autenticidade. Iniciou-se, portanto, um novo processo de interpretação das heranças artísticas, agora sob outro olhar e com imersão histórica mais ampla. Na verdade, trata-se de uma releitura que não deixa de lado as informações por longo tempo - e até recentemente - consideradas como objetivas e consolidadas, embora venha a constituir uma visão bem mais ampla e dinâmica daquela praticada em épocas passadas.

Exposições permanentes de objetos históricos em diversos museus e galerias de arte simplesmente não abandonaram as informações já consolidadas² sendo que, além disso, ainda introduziram um olhar diversificado sobre o significado latente dos objetos - este é que foi considerado como um grande salto diferencial, somente alcançado por envolver a atuação de especialistas formados em ciências diversas e com conhecimentos que pouco têm a ver com a área específica da Arte. Deste modo, pudemos levar em conta interpretações distintas,

ARTIGO

EM BUSCA DA IMAGEM: A PESQUISA EM TORNO DE JOHAN MAURITS

ZUZANA PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO



Fig. 1: Palestrantes no evento CODART em março de 2020. Foto: arquivo CODART, 2020.



Fig. 2: Lea van der Vinde, curadora e palestrante do Salon Patrons. Foto: arquivo CODART, 2020.



Fig. 3: Vista da exposição Changing Perspectives, em Mauritshuis. Foto: Ivo Hoekstra, 2019.

provenientes da parte não apenas dos técnicos e curadores pertencentes ao quadro daquela Casa, mas contando também com a participação de estudiosos estrangeiros sem vínculo aparente ou mesmo estreito com a instituição e que conseguem outras leituras analíticas, ao agregarem significados nem sempre antes percebidos com referência aos artefatos em exibição.

Podemos constatar que este procedimento, por parte de todas as instituições tradicionais, já se mostra como um processo natural no esforço empreendido pelas entidades para se atualizarem. Trata-se, basicamente, de um processo interdisciplinar que se torna imprescindível para acompanhar tanto a evolução estética quanto o progresso material, ambos devidamente inseridos no contexto da época em que a obra foi produzida. Atualmente, ocorre deste modo a manutenção em andamento de museus e galerias de arte. Todos os países que procuram manter vínculos com a comunidade cultural vivenciam este processo sob diversas formas e intensidades. Buscam responder a estas indagações e questões sempre renovadas e, assim,

não param de dialogar com a sociedade mediante um aprimoramento efetivo, já que visando a um entendimento mútuo. Esta casa secular de João Maurício de Nassau, em Haia, foi construída como residência oficial do governador das sete províncias dos Países Baixos - Johan Maurits Nassau-Siegen (1604-1679). Apenas bem mais tarde, em 1822, seria transformada numa instituição pública chamada Real Galeria de Arte. Fechada nos últimos anos, já passou por restauração e reestruturação completas reabrindo - após o tempo gasto em sua renovação - em abril do ano passado, encerrando em seguida sua temporada de atividades públicas no mês de julho do mesmo ano.

EXPOSIÇÃO NA “CASA DE MAURÍCIO” CONTA COM PESQUISADORES BRASILEIROS

Esta primeira exposição teve, como título, *Em busca da imagem - pesquisa em torno de Johan Maurits*. A transformação física da edificação foi acompanhada pela renovação de formas e métodos para a exibição do rico material que abriga em seu acervo. Ao contrário do que possa parecer,

esta temporada curta constituiu apenas o começo de uma orientação inovadora em prol de um diálogo com o público interessado e, além disso, deu o pontapé inicial numa extensa pesquisa que reuniu 46 colaboradores em torno da personalidade histórica de João Maurício de Nassau.

Ao participarem desta equipe de composição multinacional, estes colaboradores tentaram reconstituir as condições históricas existentes no mundo na época da personagem citada. Este projeto de pesquisa sobre a “Casa de Mauricio” teve, como propósito principal, o estudo detalhado de objetos pertencentes a esta instituição e que constituem o seu acervo. Para conseguir avanços significativos, envolveu uma equipe responsável extraordinariamente maior que qualquer outra exposição anterior já realizada com este mesmo acervo permanente.

Fig. 4 (ao lado): The Sugar Palace. Instalação da exposição *Shifting Image: In Search of Johan Maurits, Mauritshuis*. Foto: Ivo Hoekstra, 2019.





Fig. 5: Vista parcial da exposição *Changing Perspectives*, em Mauritshuis. Foto: Ivo Hoekstra, 2019.

Além dos previsíveis historiadores e críticos de Arte, outras funções foram introduzidas com a participação de restauradores e, ainda, de outras categorias de técnicos advindos das ciências humanas, de suas diferentes vertentes de antropologia e de biologia, totalizando 46 (quarenta e seis) estudiosos³ integrando uma equipe diversificada de conhecimentos científicos contando, também, com ampla representação de nacionalidades diferentes.

Vale a pena ressaltar, aqui, que encontramos mais de meia dúzia de brasileiros em atuação nas diversas especialidades acima apontadas. Dentre eles, conhecemos particularmente Mariana de Campos França, devido a seu artigo enfocando o pintor Cornelius de Man (1621-1706)

e seu quadro com a representação da costa brasileira, publicado já há alguns anos.⁴

Apesar da maioria de holandeses presentes, podemos mencionar ainda outros brasileiros participantes: Dante Martins Teixeira, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Daniel Souza Leão de Vieira e Kalina Vanderlei Paiva da Silva, ambos da Universidade Federal de Pernambuco; Maria Regina Celestino de Almeida, da Universidade Federal Fluminense; e Mark Ponte, estudioso do Arquivo da Cidade de Amsterdã.⁵

Dos três palestrantes do Salão *Mudando Perspectivas*, a primeira a falar foi Lea van der Vinde, curadora da mencionada exposição, que apontou os múltiplos propósitos que a mostra pretendia alcançar. Desde a reconstrução do aspecto original do prédio, conhecido desde o século XVII pelo nome de *Sugar Palace* (Palácio de Açúcar), até o exame minucioso e a atenção dispensada a todos os objetos selecionados para exibição naquele evento. Participaram desta seleção não apenas originais do acervo bem como reproduções de obras-primas pertencentes ao acervo do *Rijksmuseum* tais como, por exemplo, a pintura *Vista da Sé de Olinda* na forma de um impressionante painel fotográfico, além de cópias e réplicas de obras vinculadas à rica e complexa trajetória da figura histórica de João Maurício de Nassau em terras brasileiras.

Assim, fica mais do que justificada a participação de diversos estudiosos brasileiros contribuindo para o panorama da maior conquista de Nassau, que foi a sua presença e liderança exercida no Brasil Holandês. Daí é

que emergem as diferentes perspectivas por parte de uma equipe numerosa, que nos permitem aquilatar riquezas de toda sorte no campo do conhecimento da própria natureza, bem como de todos os desdobramentos passíveis de serem interpretados.

REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA ARTE – À PROCURA DO EQUILÍBRIO

Quanto aos dois palestrantes indicados a seguir, ambos tiveram propósitos bastante similares: Epcó Runia exerce a chefia do acervo da Casa de Rembrandt, em Amsterdã, e apresentou os resultados alcançados pela parceria estabelecida com Elmer Kolfin, historiador da Arte e professor da Universidade de Amsterdã.⁶ Runia, juntamente com Kolfin, divide a coautoria de publicações que abordaram a representação do Negro na Arte holandesa do século XVII.

A palestra apresentada procedeu a um balanço que discursava sobre as pesquisas cujo resultado constituiu a recente exposição montada por ambos: *Here – Black in Rembrandt’s Time* (“Aqui – Preto no tempo de Rembrandt”). Juntos, descortinaram um panorama infinitamente mais rico das representações de negros na pintura holandesa do passado, reveladas como visivelmente distintas das imagens estereotipadas que ficaram conhecidas posteriormente.

Desde a época de sua consolidação, há quatro séculos, nossa memória atual continua acostumada ao gênero da retratística europeia com a figura de um negro adulto ou criança complementando o cenário apenas numa função



Fig. 6: Hendrick Heerschop, *Koning Caspar*, 1654 de 1659. Foto: Berlijn, Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz.

decorativa, presente na composição somente para destacar a importância do principal retratado. O negro sempre se encontrava numa posição secundária, marcada pela ausência de expressão, tanto de um rosto peculiar quanto de vida própria. Suas características pessoais eram ocultadas, careciam de qualquer propósito ou pretensão de deter a atenção ou mesmo para inspirar a empatia por parte do observador.

Em nada diferente, era até mesmo notável a existência de negros nas pinturas de Frans Post (1612-1680): a bem da verdade, ele era um paisagista e as figuras, tanto de negros como de indígenas ou mesmo as de raros europeus, constituíam somente meros figurantes inseridos na disposição de seus panoramas, com presenças insinuadas em manchas despretensiosas e sem sequer contar com quaisquer detalhes. Sua atenção era voltada para o horizonte, e para os seus desdobramentos figurativos quanto à flora e à fauna. Além da fauna em geral, dispensou atenção principalmente aos pequenos e exóticos animais, sempre situados em primeiro plano nas suas pinturas.



Fig. 7: Frans Post Paisagem de Pernambuco (detalhe), Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro / IBRAM. Foto: Arquivo MNBA.

Com acesso ao acervo e à respectiva pesquisa, no entanto, Epcó Runia não pôde deixar de registrar as obras de Rembrandt que captam, em inúmeros desenhos e esboços, os rostos dos seus concidadãos. Essas representações foram expostas na própria exposição e ilustravam a fala do palestrante. Dentre elas, há que destacar os trabalhos admiráveis de Rembrandt van Rijn (1606-1669), particularmente no trabalho de um desenho rico de nuances das passagens de carvão e igualmente com atenção às duas fisionomias (*Cabeças de Negros*). Ali, não se trata apenas de esboços, pois já apresentam a genialidade de sua observação, que supera os melhores exemplos de retratística ao oferecer

estudos de rostos negros de admirável expressividade e personalidade ímpar.

Ainda outros não deixaram de representar negros em papéis de destaque, como na obra de Hendrick Heerschop (1626-1690) retratando um majestoso e paramentado negro desempenhando um dos três Reis Magos.⁷ Porém, há que lembrar também que Runia e seu colega mencionam que, ao lado da experiência dos holandeses nas chamadas Índias Ocidentais povoadas pelos escravos trabalhando nos engenhos de açúcar, havia na própria Amsterdã uma pequena comunidade de negros livres no *Jodenbreestraat*. Os resultados alcançados pelas pesquisas de ambos proporcionaram material para diversos estudos publicados bem como, ainda, para a mostra citada acima que Epcó Runia apresentou em abordagem pioneira, já que este assunto havia sido por muito tempo negligenciado.

O último a falar no *Salon* foi Richard Kofi, artista e curador independente que não teve participação direta na exposição recente em *Mauritshuis*. Na sua trajetória curricular, constam trabalhos no Museu Nacional de



Fig. 8: Rembrandt van Rijn, Cabeças de negros, 1656.. Foto: Arquivo do Het Rembrandthuis, Amsterdam.

Culturas Mundiais e, principalmente, colaboração no dicionário *Words Matter* contribuindo, assim, para o enriquecimento do vocabulário de expressões oriundas de línguas e dialetos africanos que, embora desprovidas de legitimidade, foram utilizadas na Europa e particularmente na Holanda.

Foi a partir deste ordenamento que se justificou a praxe da aplicação de uma terminologia mais ousada, por direito mais exata e rica a ser utilizada em museus e institutos de arte. Richard Kofi participou da exposição *The Afterlives of Slavery*, realizada no *Tropenmuseum* em Amsterdã (2017), onde se discutia - juntamente com um elenco maior - as relações sociais do passado e da atualidade. Programador do teatro *Bijlmerpark* e de um *podcast* intitulado Projeto *Wiaspora*, mostrou-se interessado em apresentar no *Salon*, além de seus pontos de vista, também o fato de abrir espaço para o debate de soluções, a fim de dar a devida visibilidade à questão racial. Movido pela procura do resgate cultural na representação do negro e do afrodescendente, teve

como intenção maior o equilíbrio na representação, buscando como meta em sua palestra atrair a discussão sem necessárias soluções imediatas a serem alcançadas.

A riqueza econômica da Holanda que repousava, acima de tudo, na administração de seu lucro incalculável advindo da exploração da cana-de-açúcar e em seu sucesso comercial pelo consumo crescente na Europa produziu uma sociedade na qual foi possível encontrar uma vasta gama de realizações. Uma delas seria a produção artística em inúmeras guildas para satisfazer a burguesia abastada e exigente. Esta mesma classe elencava um repertório rico de temas e assuntos, nem sempre equilibrados, que hoje se tornam passíveis de apreciações e avaliações sob diferentes perspectivas no retrovisor do nosso tempo e conforme nosso saber histórico com necessário distanciamento. Foi o que se propuseram a debater numa escala restrita, porem admirável, todos os palestrantes do Codart neste evento *Patrons Salon* no TEFAF realizado em Maastricht, no mês de março de 2020.

NOTAS

1 Para a autora deste texto, uma das palestras mais interessantes foi realizada no ano passado, quando esta missivista se encontrava na exposição de uma coleção de pinturas holandesas no Museu do Louvre, em Abu Dhabi, com temática girando em torno de obra original e cópia: “Estamos no TEFAF Maastricht para o nosso salão anual de Curadores. O tema deste ano é: ‘Real ou falso? Questões de autenticidade’. Os nossos oradores discutem o exame técnico dos materiais em relação a aspectos da autenticidade.” Acesso em 16 mar. 2019 e disponível em <https://www.facebook.com/CODART/>.

2 Dentre as iniciativas pioneiras que encontramos, incluem-se aquelas executadas por museus e galerias de arte londrinas.

3 A relação completa de colaboradores encontra-se na publicação *Bewogen Beeld - Op Zoek naar Johan Maurits* (com versão em inglês) de autoria da curadora Lea van der Vinde.

4 FRANÇOZO, Mariana. Um toque de além-mar. Ver ainda: PATERNOSTRO,

Zuzana Obras repatriadas. Revista Nossa História, 2009. Disponível em: <historianovest.blogspot.com/2009/03/um-toque-de-alem-mar.html>. Acesso em 15 abr. 2019. Publicação cuja imagem ilustrativa se deve à colaboração e gentileza do Dr. Walter Liedtke (in memoriam), curador do MET (Metropolitan Museum), em Nova York.

5 Com o propósito de ilustrar a variedade de colaboradores, há que mencionar Erik Odegard: desde então ativo na própria Mauritshuis trabalhando na Pesquisa sobre Johan Maurits, conhecida já com esta idêntica denominação. Ao lado dele, e sempre presentes como componentes da mesma instituição, não podemos deixar de mencionar outros colegas generosos de longa data: o conservador de obras, e atual presidente da CODART, Quentin Buvelot, como também a diretora atual Maartje Beekman, e a colaboradora da exposição Mireia Alcântara Rodriguez, formada em etnobotânica e arqueologia pela Universidade de Leiden.

6 Dedicado a esta temática, Elmer Kolfin aparece dentre os pioneiros nos estudos como numa exposição

realizada em 2007 na galeria Nieuwe Kerk, em Amsterdã. Ver [aqui](#).

7 Disponível em: <https://www.dutchnews.nl/features/2020/03/black-in-rembrandts-time-a-myth-shattering-exhibition-on-identity-and-truth>



Forte do Presépio e Casa das Onze Janelas, localizado no Centro Histórico de Belém. Imagem: divulgação.

ARTIGO

CASA DAS ONZE JANELAS: UM ESPAÇO DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA NA AMAZÔNIA PARAENSE

Este Espaço Cultural é um centro de resistência da classe artística em Belém, testemunha inquestionável de transformações históricas e que estão na base da constituição de uma das maiores capitais da Amazônia

JOHN FLETCHER
ABCA/PARÁ

O Espaço Cultural Casa das Onze Janelas foi inaugurado em sua perspectiva museal no dia 25 de dezembro 2002. Este é pertencente a um núcleo colonial português¹, assentado em um território originário Tupinambá, com vezes para a fundação da cidade de Belém. Seu prédio, construído no século XVIII, a mando do senhor de engenho Domingos da Costa Bacelar, foi confiscado em 1768 pelo então Governador da Província, Ataíde Teive, antes mesmo de sua conclusão, em virtude das condições deploráveis das improvisadas instalações para abrigar os doentes do Forte do Presépio, localizado ao seu lado. Nomeado, naquelas circunstâncias, de Hospital Real Militar, sofreu adaptações no seu projeto pelo arquiteto bolonhês Antonio Giuseppe Landi, com seu característico estilo neoclássico pombalino. Nesta mesma edificação, décadas depois, funcionou um dos centros de prisão e tortura da ditadura civil-militar brasileira, a 5ª Companhia de Guardas, permanecendo sob gestão do Exército Brasileiro até 2000 (CHAVES FERNANDES, 2006; BRITTO, 2006).

Durante o segundo semestre de 2019, efetivaram-se novas ações voltadas para a reestrutura deste espaço de liberdade por reformulação, uma vez que este equipamento se tornou um dos principais polos de extroversão das artes visuais na capital, com uma agenda voltada para mostras coletivas e individuais, sejam elas por meio de editais, parcerias privadas ou públicas. No ano 2018, vale pôr em perspectiva, o supracitado local permaneceu fechado, portanto necessitado de restauros em suas instalações elétricas, atualização de seu espaço físico e de seu sistema de combate a incêndios, mesmo que estudos prévios atestassem a eficácia da conservação de seu acervo (CASTRO & COSTA, 2018). Esta demanda preventiva ganhou força no decurso de diversas tensões entre agentes do campo artístico de Belém e apoiadores com gestores do Governo em exercício, já que um projeto de sucateamento e desativação da Casa para a implementação de um Polo de Gastronomia Regional se encontrava em progresso. Devemos acrescentar, ainda, que este projeto “empreendedor” e gastronômico de culinária paraense

seria encabeçado por uma equipe do sudeste do país, ou seja, sem agenciamento dos trabalhadores locais (ver mais em SILVA & PINTO, 2016).

Com os contínuos embates para a manutenção do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas como um espaço para as artes visuais, as medidas de rearticulação do mesmo foram implementadas somente a partir da nova gestão da Secretaria de Cultura do Pará (SECULT-PA), a cargo da Secretária Úrsula Vidal, em diálogo com o novo diretor do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM/ SECULT-PA), Armando Sobral, juntamente do Coordenador de Documentação e Pesquisa do SIM, Emannel de Oliveira Junior, do Coordenador de Curadoria e Montagem do SIM, Nando Lima, da Coordenadora de Conservação e Restauro do SIM, Renata Maués, e da atual diretora do próprio espaço cultural em questão, Sanchris Santos.

No dia 09 de outubro de 2019, depois de uma série de medidas com a atual equipe em diálogo com a sociedade civil organizada, quatro exposições amarraram este novo capítulo para o

equipamento e deram continuidade à manutenção deste espaço das e para as artes: *Percursos na Arte Brasileira, Acervo do Estado*, sob curadoria de Armando Sobral, apresentando o novo layout para a Sala Ruy Meira; *Indizível*, sob curadoria de Nando Lima, no Laboratório das Artes, a partir de um processo de imersão e diálogo do curador com o escritor paraense Vicente Cecim; *Encontro das Águas, Luiz Braga e Miguel Chikaoka*, sob curadoria de Armando Sobral, em parceria com o escritor João de Jesus Paes Loureiro, ocupação da Sala Gratuliano Bibas; e *Dilemas 2019*, sob minha curadoria, curadoria adjunta de Camila Freire (PPGArtes/ UFPA), para a Sala Valdir Sarubbi.

O texto a seguir pretende, desse modo, enfatizar a exposição *Dilemas 2019*, já que esta partiu de uma pesquisa minha no próprio Acervo do SIM, o qual está localizado no Museu do Estado do Pará (MEP). Por conseguinte, busca destacar determinados resumos metodológicos e enredos visuais, já que algumas das obras de seu acervo possuem alta carga discursiva para o contexto de crise do presente. O Espaço Cultural

Casa das Onze Janelas é um centro de resistência da classe artística em Belém, testemunha inquestionável de transformações históricas e que estão na base da constituição de uma das maiores capitais da Amazônia.

DILEMAS 2019

É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais-que-presente de um ato reminescente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust ou Walter Benjamin disseram tão bem sobre a “memória involuntária” (DIDI-HUBERMAN, 2019: 26).

A exposição *Dilemas 2019* apresentou um número de 47 artistas no total, sendo este número composto por 23 paraenses, 04 cujas produções e carreiras se desenvolveram no Estado, mais 20 nomes de outras origens, não somente brasileiras. Este grupo de projetos visuais foi disposto na

Sala Valdir Sarubbi, uma área total de 206,5 m², a qual, por sua vez, pôde ser dividida em cinco segmentos correlacionados: *as Contradições do Presente; a História e a Memória; Florestas em Chamas; Não às Ganâncias; e O Sagrado Feminino* (ver Tabela 01 ao final).

Duas perspectivas teóricas foram desenvolvidas para o desenho curatorial, uma filosófica e outra histórico-filosófica, sendo a filosófica baseada em um encontro entre Albert Camus e Walter Benjamin, ao passo que a histórico-filosófica foi baseada em Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. A sala de entrada, nomeada *as Contradições do Presente*, trouxe logo como subtexto alguns aspectos constituintes do absurdo, elo conceitual base: o absurdo legível na medida em que não é admitido, com a ausência total de esperança (no sentido oposto ao do desespero), a recusa contínua (não equivalente a renúncia) e a insatisfação consciente (não equivalente a inquietude juvenil) (CAMUS, 2019).

A pintura de Éder Oliveira, sem título, localizada ao lado dos múltiplos *Zero Dólar* e *Zero Cruzeiro*, de Cildo Meireles (Figura 01), é passível de ser vislumbrada como um possível eco deste rastro proposto.

Éder Oliveira já evidenciou um amplo debate pela sua pesquisa-denúncia sobre a faceta racista-estrutural e incriminadora de corpos não hegemônicos nas páginas policiais dos jornais de grande circulação em Belém (ver mais em FLETCHER & ALBÁN, 2015). Sua operação para revelar uma materialização da subalternização étnica traz o recurso da apropriação de fotografias destas ditas



Fig. 1: Cildo Meireles e Éder Oliveira, segmento *as Contradições do Presente*, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Fonte: arquivo do autor.

páginas policiais, com certa recriação pictórica, todavia não totalmente alinhada a uma tradição de retratos da História da Arte, já que a sua recriação nos desloca dos sentidos usuais de lugares e tempos, revelando outros, alegóricos (CHAVES, 2003).

Georges Didi-Huberman (2019) pode conversar com esta nuance discursiva, ao recolocar que uma imagem, por mais’ antiga ou contemporânea que seja, nunca cessa de reconfigurar o presente e o passado, respectivamente. Desse modo, podemos nos atentar ao fato de que as imagens de Éder Oliveira trazem corpos que evidenciam

situação de vulnerabilidade, coação e documentação, portanto diferentes de uma pose mediada por distinto enredo psicológico do retrato tradicional.

A carga expressiva da imagem em questão de Éder pode ajudar na compreensão de uma condição peculiar dos bastidores de produções de tantas outras imagens, imagens as quais não sucumbem à etiquetagem, pura e simples. Com um elo operacional ligado aos *Desastres laranja*, de Andy Warhol, a produção deste artista e a consciência sobre seu corpo imputam uma insatisfação consciente e poética quanto às matrizes dominantes deste contexto distópico vivido.

Uma segunda imagem, já do artista goiano Siron Franco, sem título, de 1978, período equivalente à ditadura civil-militar no Brasil, é aqui tomada como outra disparadora quanto ao seu caráter político e atemporal, mesmo com a discriminação do ano de sua produção. Sua ficção mais real que a “realidade” pôde servir de base também para a organização de nuances anacrônicas pretendidas pela curadoria (Figura 02).

Siron Franco foi contemplado com o Prêmio Viagem ao Exterior, em 1975, na esteira do Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP). Conforme relatado (Comunicação Pessoal), esta pintura, a qual vem com as inscrições *Madrid 1978* na sua área posterior, foi feita também com referências ao sanguinário ditador espanhol Francisco Franco (1892-1975). Sua chegada ao Espaço Cultural Casa das Onze Janelas se deu pela doação da Coleção Funarte, que se encontrava no Banco Central, através

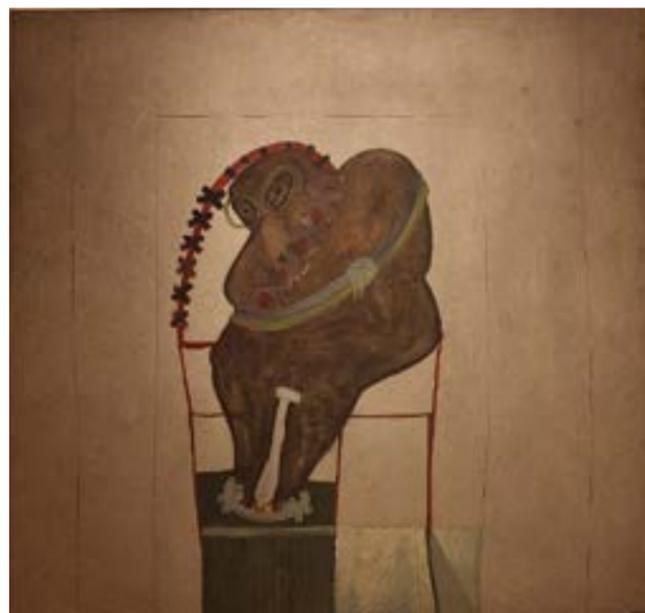


Fig. 2: Acrílico s/ tela, s/ título, Siron Franco, segmento Florestas em Chamas. Fonte: arquivo do autor.

de uma ação entre o ex-Secretário de Cultura, Paulo Chaves Fernandes, em parceria com o então presidente da Funarte, Márcio Souza. As obras da Coleção Funarte se encontravam em estágio de deterioração, já que não havia reserva técnica, nem espaço adequado para elas na Fundação, medida esta interrompida pelo trabalho de restauro e conservação da equipe primeira do SIM (CHAVES FERNANDES, 2006; BRITTO & MOKARZEL, 2006).

Destaco, para além desses dados memoriais, que a faixa presidencial na figura intertextual baconiana pareceu não somente tensionar distâncias temporais. Alguns dias

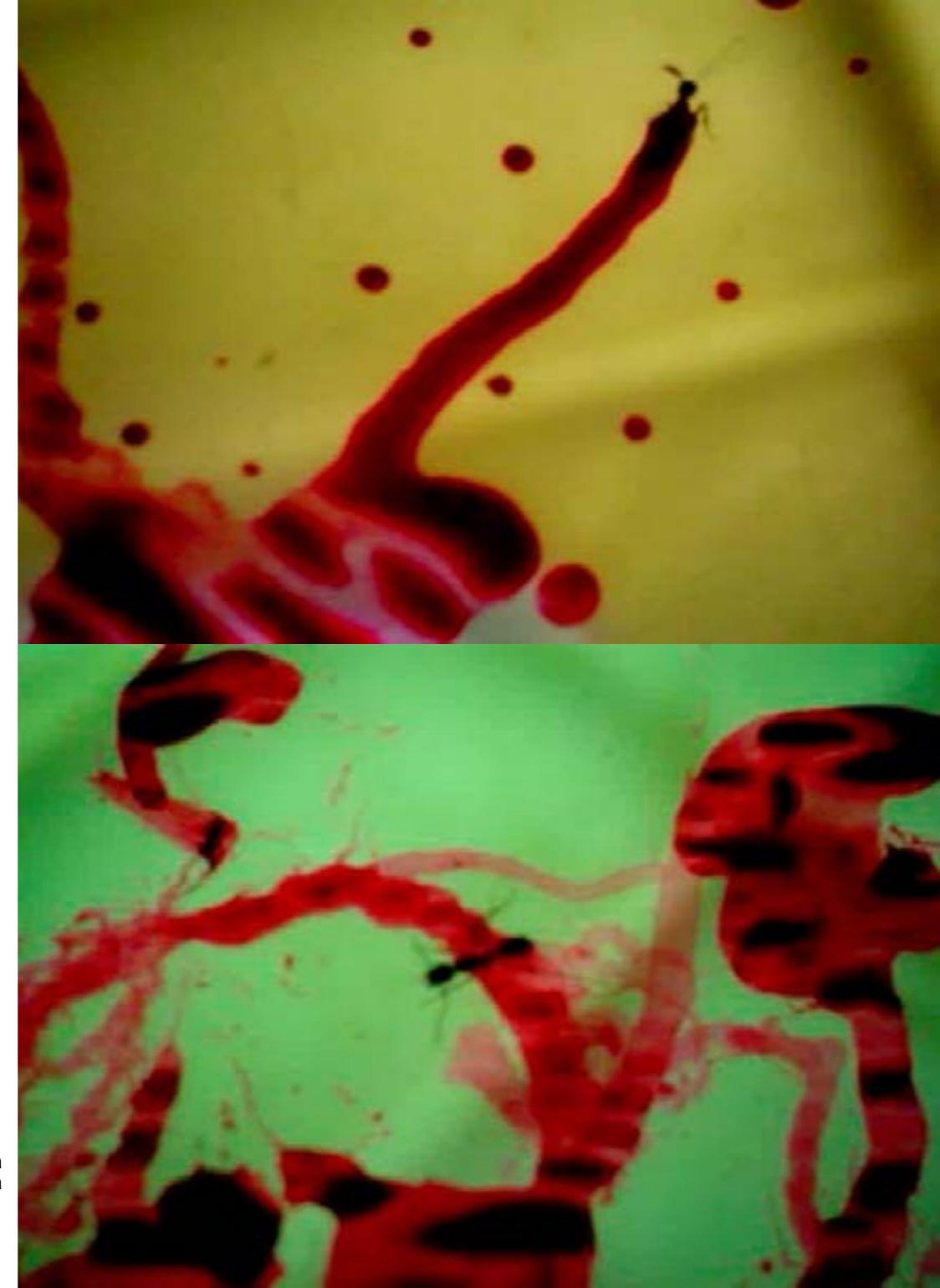


Fig. 3 A e B: Frames do vídeo Vermelho, 1'40", de Melissa Barbery, segmento História e Memória. Fonte: arquivo da artista.



Fig. 4: Cerco a Memória, de Alexandre Sequeira, segmento Florestas em Chamas. Fonte: arquivo do artista.

após a abertura da exposição no dia 09 de outubro, já na manhã do dia 30 de outubro de 2019, sua presença incômoda se reatualizou, dia este em que muitos foram surpreendidos por novas denúncias e farsas envolvendo o Governo federal. Traria a imagem de Siron um indicativo, em pleno 2019, de uma sobrevivência, das longas durações do mais-que-passado mnésico? Ou traria ela uma suspensão do caráter temporal, um sintoma para a emergência de uma nova imagem, um novo pesadelo?

O Acervo do SIM/ SECULT-PA, com seu significativo volume de obras advindas de doação particulares e públicas, está dividido em distintas coleções e linhas temporais. Desse modo, para termos de apresentar um último fragmento de seu corpo narrativo, tomo por apropriado destacar a presença de mais duas obras, ambas de artistas paraenses, legíveis à luz dos incêndios e genocídios que tem consumido a Amazônia (Figura 03 A e B; Figura 04).

A primeira imagem se trata da reapresentação do videoarte *Vermelho*, da artista visual Melissa Barbery, pequeno réquiem polissêmico para se refletir, analogamente, sobre as chacinas sistemáticas e contínuas de lideranças indígenas, quilombolas e de trabalhadores do campo. Os insetos no plano sequência, protagonistas desta expressividade abstrata digital, puderam evocar uma posição de quase-pixel, máculas pictorializantes, movimentos de agonia seguidos pelo som hospitalar que tratou de preencher a sala de exposição.

A segunda imagem, retrato-reminiscência² sobre a barbárie, é do artista Alexandre Sequeira, intitulada *Cerco à Memória*. Também possível de ser lida por uma perplexidade fotográfica e desencantada, com seus indícios de um futuro possível, esta imagem se mostrou como ouvinte da narração quase insuportável do outro anônimo, ou seja, dos próprios grupos vítimas de crimes territoriais. Diante destes anônimos enxergamos a clara materialização de um período em que os direitos se tornaram, muitas vezes, conveniências ficcionais, principalmente para aqueles que desejam exercer seus poderes sobre comunidades e pessoas não hegemônicas (GAGNEBIN, 2001; CHAVES, 2003; BENJAMIN, 2011a).

Poderiam as imagens de Barbery e de Sequeira serem lidas como uma faceta que apresenta um tempo saturado de agoras, já que o tempo das imagens não é domesticável? Ou seriam seus relatos, cada um dentro de sua peculiaridade, o exercício do direito de exigir mudanças, mudanças essas permitidas pelo fascismo somente na expressividade,

conservando, contudo, a não alteração dessas relações (BENJAMIN, 2011b)?

Seja como for, o desafio lançado pelas proposições dos artistas em questão é diálogo direto com Walter Benjamin e seus interlocutores, diálogo este com a possibilidade de certo retorno de um quase tangível, adaptado aos formatos dos novos tempos e meios de expressão: o rastro, presença de uma ausência e ausência de uma presença, variável histórica que evidencia estruturas de contradição do tecido social (ver também SEDLMAYER & GINZBURG, 2012).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O Absurdo é o pecado sem Deus (Albert Camus).

O Espaço Cultural Casa das Onze Janelas é um equipamento cuja história reflete as contradições e barbáries constituintes da narrativa identitária do Brasil. Antigo centro de tortura durante a ditadura civil-militar brasileira, tornou-se espaço de experimentação, liberdade e luta de uma classe artística, intelectual e civil, não somente belenense.

A primeira gestão para sua implementação, composta pelo Secretário de Cultura, Paulo Chaves Fernandes, pela diretora do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM), Rosângela Britto, e pela Diretora do próprio Espaço Cultural, Marisa Mokarzel, desempenhou uma articulação de caráter fundante para Belém, narrativa esta retomada pela atual gestão da cultura, a qual buscou novas premissas para atualizar a dimensão artística e histórica deste espaço público, com vistas a educação não-formal.

As quatro exposições desenvolvidas no processo de reabertura da Casa no segundo semestre de 2019 vieram na continuidade de uma demanda para que este equipamento cultural mantivesse sua proposta, lançada na sua criação em 2002, em oposição a implementação de um Polo de Gastronomia Regional, que se encontrava em progresso. Esta luta pela manutenção da Casa a entendeu e a entende como um dos elos artísticos na cidade de Belém para o desenvolvimento de uma sociedade mais crítica.

Tomamos a existência deste espaço cultural como mais um dos epicentros a ilustrar uma postura de revolta coerente, a partir do mote dos pressupostos do absurdo filosófico. A revolta, o confronto que tem como princípio a exigência de uma transparência impossível na prática, admite sim a certeza de um destino esmagador que nos acompanha, todavia, sem a suposta resignação que vem em seu lastro. Em seu lugar, retira a resignação pela liberdade e pelo direito de exercer um papel interatuante em uma sociedade amazônica (CAMUS, 2019).

Tabela de Artistas/ obras Dilemas 2019			
Artista	Obras	Ano	UF
Acácio Sobral	Matuto I, II, III e IV	1994	PA
Adriana Varejão	O Universo ou o Uno em Diverso	1985	RJ
Alberto Bitar	Bank Blocks	2012-2013	PA
Alexandre Sequeira	Cerco à Memória	2008	PA
Andréa Feijó	De cabeça virada I, II e Sem pé nem cabeça	2001	PA
Anna Bella Geiger	Orbis Discripto n.º 8	1995	RJ
Antonio Dias	s/ título	s.d.	PB
Antonio Saggese	s/ título, Série Hiléia (06 imagens)	2016	SP
Armando Queiroz	Jesus/ leite	1999	PA
Arthur Leandro	Não Negativo	2002	PA
Beatriz Milhazes	Teu sangue se transformará em flores	1984	RJ
Berna Reale	O escuro das coisas IV, V e VI	2001	PA
Cildo Meireles	Zero Cruzeiro e Zero Dólar	1977-1978 e 1978-1984	RJ
Claudia Andujar	Desabamento do Céu/ O fim do Mundo	1976	Suíça
Claudia Leão	O Rosto e os Outros	1995	PA
Daniel F	Chacina IA e IB	1987	
Dina Oliveira	Juncos	2002	PA
Éder Oliveira	s/ título	2017	PA
Eliane Prolik	As cinco graças	s.d.	PR
Emanuel Franco	Olho Gordo, Berro d'água e Cobra d'água	2001	PA
Georgette Melhem de Mello	OS 05 II e Fato	1979 e 1978	BA
Geraldo Teixeira	s/ título	1996	PA
Jorge Eiró	Idade Mídia	1994	PA
José Bechara	s/ título	1993	RJ
Lina Kim	Lugar de descanso	s.d.	SP
Lise Lobato	s/ título	2003	PA

Lucia Gomes	Experiência Polidimensionais n.º 02 (Curamos LGBTFobia Self)	2017	PA
Luciana Magno	Raízes Aéreas	2012	PA
Manoel Pastana	Santarém - Brasil Central (urna)	1945	PA
Manoel Pastana	Fragmentos de Cerâmica Marajó de minha propriedade (em tons de verde)	1938	PA
Manoel Pastana	Santarém - Brasil Central (vaso c/ detalhe)	1945	PA
Manoel Pastana	Santarém - Brasil Central (detalhe de cerâmica em vermelho)	1945	PA
Manoel Pastana	Cerâmica de Marajó	1938	PA
Manoel Pastana	Marajó	1952	PA
Marco Santiago	s/ título	1979	RJ
Marcone Moreira	Ausente Presença	2013	MA
Melissa Barbery	Vermelho	2005-2007	PA
Miguel Chikaoka	s/ título (02 imagens)	1987	SP
Miguel Rio Branco	s/ título	1984	Espanha
Nazareth Pacheco	s/ título	1989	SP
Orlando Maneschy	Série Instrumentos Ritualísticos (Jade)	2017	PA
Osmar Pinheiro Junior	Esquecimento e Memória II	1979	PA
P.P. Condurú	O cio das Antas	1988	PA
Patrick Pardini	Fazenda Sococo, Moju (Série Arborescência)	2002	RJ
Paula Sampaio	O Lago do Esquecimento (05 imagens)	2012	MG
Ronaldo Moraes Rêgo	Semente I	1986	PA
Ruy Meira	s/ título	1978	PA
Siron Franco	s/ título	1978	GO
Tomie Ohtake	s/ título	1991	Japão
Walter Guerra	s/ título	1993	RJ

Tabela 01. Artistas e obras selecionadas para a Sala Valdir Sarubbi, *Dilemas 2019*.

NOTAS

1 Este núcleo foi denominado, na sua fundação, de Feliz Luzitânia, articulação discursiva portuguesa para selar “um repetido pacto entre a cruz e a espada, em nome de sua Majestade, para escravizar corpos, domesticar almas e, quando necessário, massacrar os renitentes” (CHAVES FERNANDES, 2006: 05).

2 Em 2008, Alexandre Sequeira realizou viagens a comunidades quilombolas e assentamentos de pequenos agricultores. Em uma de suas visitas, os conflitos por terra se faziam claros, com um grotesco testemunho de incêndios em cemitérios destas comunidades na ilusão de se exterminar laços de parentesco, a fim de desarticular esses povos com seus laços políticos e cosmológicos. Como bem pontuado por Marisa Mokarzel (2014, p. 83), “o cerco à memória deixa as marcas do túmulo violado, mas não consegue retirar a trágica cicatriz que permanece no corpo vivo que narra a sua história”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011a, pp. 222-232.

_____. A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2011b, pp. 165-196.

BRITTO, Rosângela. Três anos de Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. In: SECULT/PA. *Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*. Belém: SECULT/PA, 2006, pp. 16-17.

BRITTO, Rosângela; MOKARZEL, Marisa. Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira. In: SECULT/PA. *Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*. Belém: SECULT/PA, 2006, pp. 18-32.

CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. São Paulo: Record, 2019.

CASTRO, Tayná Monteiro; COSTA, Sue. Conservação preventiva de Acervos Orgânicos na Amazônia: estudo de caso no Museu Casa das Onze Janelas e Museu de Arte de Belém do Pará.

Museologia e Patrimônio, v. 11, 2018, pp. 248-264.

CHAVES, Ernani. Retrato, Imagem, Fisiognomia: Walter Benjamin e a Fotografia. In: CHAVES, Ernani. *No Limiar do Moderno: Estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003, pp. 179-189.

CHAVES FERNANDES, Paulo. Janelas Abertas. In: SECULT/PA. *Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*. Belém: SECULT/PA, 2006, pp. 05-08.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FLETCHER, John; ÁLBAN, Adolfo. Interpretações Visuais nos Territórios da Ecologia Política: Aproximações e Distanciamentos entre a Amazônia Oriental e a Ocidental. *Cadernos de Campo* (USP), n. 24, 2015, pp. 71-89.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (Res)sentimento: Indagações sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Unicamp, 2001, pp. 85-94.

MOKARZEL, Marisa. Cerco à Memória. In: MAIORANA, R.; SEQUEIRA, D.; HERKENHOFF, P.; MACHADO, V. L. *Arte Pará 2013 ano 32*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2014, pp. 82-83.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: Rastro, Aura e História*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SILVA, Marly; PINTO, Lúcio Flávio. *O Estupro Museológico*, 2016. Disponível em <<https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2016/06/22/o-estupro-museologico/>> Acesso em 21/02/2020.

Fig. 1: Detalhe de Arar o solo, Ionaldo Rodrigues, instalação, 2019. Fotografia: Gil Vieira Costa.



ARTIGO

IONALDO RODRIGUES EM *ARAR O SOLO, REVIRAR A IMAGEM*

1964: o jovem poeta João de Jesus Paes Loureiro teve o lançamento de seu primeiro livro cancelado e a tiragem confiscada e destruída pela polícia - naquela semana se desenrolava um golpe civil-militar no país. Uma obra de Ionaldo Rodrigues recoloca o episódio a partir de novas abordagens e estimula reflexões.

GIL VIEIRA COSTA
ABCA/PARÁ

O Arte Pará, realizado em Belém, é um dos eventos artísticos de maior relevância na região norte do país e está consolidado no circuito brasileiro de arte contemporânea. O 38º Arte Pará ocorreu entre outubro e dezembro de 2019, reunindo em duas exposições interligadas mais de setenta artistas, todos convidados e com atuação no Pará (essa edição não abriu inscrições nacionais, como de costume). Uma das mostras, *Deslendário amazônico*, com curadoria de Orlando Maneschy e curadoria adjunta de Keyla Sobral, homenageou os oitenta anos do escritor e pesquisador João de Jesus Paes Loureiro.

Ainda que as obras e artistas convidados não tivessem, a rigor, nenhuma exigência de compromisso com o homenageado, alguns dos artistas optaram por realizar trabalhos em diálogo com o legado de Paes Loureiro. É o caso da instalação *Arar o solo* (2019) de Ionaldo Rodrigues (Belém/PA, 1985), que me motivou a uma análise mais detida.

Ionaldo Rodrigues é um artista contemporâneo, atuando em Belém desde

meados dos anos 2000. Sua produção se dá sobretudo no campo da fotografia. Nos últimos anos sua abordagem tem sido progressivamente direcionada da fotografia convencional ao livro de artista e à instalação. *Arar o solo* é um exemplo, assim como *C Nova Feira* (2018), também uma instalação, que integrou o IX Diário Contemporâneo de Fotografia, rendendo ao artista um dos prêmios do evento. Essas duas obras me levaram a realizar uma entrevista com Ionaldo Rodrigues, muito proveitosa para a escrita deste ensaio e que pretendo publicar em breve.

Arar o solo é constituída por uma espécie de escritório (mesa, cadeira, parede), onde estão disponíveis ao público uma série de objetos visuais, em geral impressões fotográficas de documentos escritos, como livros e jornais. Em alguns casos, por exemplo, temos fotografias que maximizam palavras ou frases que constam na documentação que o artista maneja, trabalhadas como objeto artístico convencional e dependuradas na parede. Em outros, as fotografias enquadram a dimensão integral da documentação



Fig. 2 e 3: Detalhe de Arar o solo, Ionaldo Rodrigues, instalação, 2019. Fotografia: Gil Vieira Costa.

(incluindo a mão do pesquisador que a manipulava), trabalhadas como páginas de publicações fotográficas/ escritas, encadernadas como livro e dispostas sobre a mesa para o manuseio do público.

Vinda de um dos poemas de Paes Loureiro, uma frase provocativa encabeça a instalação, tal qual uma manchete, distribuída em quatro fotografias emolduradas em caixa do tipo *backlight*: “Eis a tarefa: arar o solo”. Este verso

dá o tom geral de como devemos nos aproximar da obra de Ionaldo Rodrigues – é necessário arar, preparar, revirar e revolver a imagem. Não apenas a imagem fotográfica que o artista habitualmente maneja, mas também a imagem do passado ou da história. Em *Arar o solo*, Ionaldo Rodrigues escava e desencava as imagens de um passado. Ou, pode-se dizer, colhe o resultado de antigas sementeiras por outros realizadas.

NESSA RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E PALAVRA, TALVEZ POSSAMOS ATENTAR A UM TERCEIRO ELEMENTO QUE ATRAVESSA AMBAS: A MATERIALIDADE...

Nos idos de 1964, Paes Loureiro era um jovem poeta, bacharelado em Direito e militante do movimento estudantil. Além de ter seu livro *Tarefa* confiscado e destruído, também foi alvo de violência física e preso diversas vezes de 1964 a 1966. Sofreu, ainda, “cassação branca” até meados de 1976, que lhe impedia de exercer atividades profissionais, conforme ele mesmo relata em um dos textos em que rememora o período (Paes Loureiro, 2004). É uma entre as tantas vítimas da violação de direitos humanos perpetrada pelos governos militares (1964-1985) no Brasil.

Tarefa só foi lançado em 1989, vinte e cinco anos depois do previsto. A história do reaparecimento do livro é curiosa: um exemplar foi encaixotado junto a outras publicações e enterrado no quintal de casa pela mãe de um estudante da época, que o havia recebido antes do lançamento. Esse exemplar “roído pela umidade”

(Paes Loureiro, 2004, p. 248) serviu para o preparo de uma nova edição, “fotografada do livro desenterrado e ressuscitado” (Paes Loureiro, 2004, p. 266). *Tarefa*, então, traz em si uma delicada relação entre fotografia e história. E é a partir dessa relação que Ionaldo Rodrigues opera.

Seus procedimentos de seleção, ampliação, redução, reprodução e justaposição desses elementos diversos culmina em uma instalação análoga à estrutura de um palimpsesto: há muitas camadas de texto e de imagem sobrepostas, e é necessário escavar, revirar, arar o solo. É um esgarçamento dos signos, que funcionam simultaneamente como texto visual, verbal e evidência histórica.

Nessa relação entre imagem e palavra, talvez possamos atentar a um terceiro elemento que atravessa ambas: a materialidade. A questão já apareceu em trabalhos anteriores de Ionaldo Rodrigues, por exemplo no seu interesse em processos fotográficos históricos, como a cianotipia, a daguerreotipia e a fotografia *pin-hole*. Em *Arar o solo*, a materialidade que me interessa é

menos a dos suportes fotográficos, e mais a da instalação como um todo. A prática da instalação altera o foco do debate artístico da *forma* (como em uma pintura, por exemplo) para o *contexto*.

A instalação demonstra uma certa seleção, uma certa cadeia de escolhas e uma certa lógica de inclusões e exclusões. (...) A arte moderna trabalhava no nível da forma individual. A arte contemporânea está trabalhando no nível de contexto, estrutura, cenário, ou de uma nova interpretação teórica. É por isso que a arte contemporânea é menos uma produção de obras de arte individuais do que uma manifestação de uma decisão individual de incluir ou excluir coisas e imagens que circulam anonimamente em nosso mundo, para dar a elas um novo contexto ou negá-lo: uma seleção privada que é ao mesmo tempo acessível ao público e, assim, manifestada, presente, explícita (Groys, 2008, p.76, tradução nossa).

A instalação artística lida com um suporte que não é a tela ou a pedra, senão o próprio espaço. “A



Fig. 4 e 5: Registros do público experimentando a instalação Arar o solo, Ionaldo Rodrigues, 38º Arte Pará, 2019. Fotografias: Ionaldo Rodrigues.

instalação é um espaço finito de presença onde diferentes imagens e objetos são organizados e exibidos. Tais imagens e objetos se apresentam de um modo muito imediato. Eles estão aqui e agora, e são completamente visíveis, dados, manifestos” (Groys, 2008, p.79, tradução nossa). *Arar o solo* instituiu, no espaço-tempo da

instalação, em seu “aqui e agora”, a possibilidade de uma *experiência* ao público. A montagem com a documentação em um local de leitura ou de trabalho dá aos participantes a experiência do leitor/pesquisador. É necessário mergulhar nos fragmentos oferecidos e, a partir desse mergulho, elaborar uma interpretação própria dos fatos.

AO SELECIONAR, APROPRIAR-SE E EXIBIR EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS REFERENTES A PAES LOUREIRO, TAREFA E 1964, IONALDO RODRIGUES OPTA POR UMA ARTE EXPLICITAMENTE POLITIZADA OU POLÍTICA...

Além disso, a obra também demarcou um espaço dentro da exposição; uma narrativa alternativa, capaz de dialogar e mesmo oferecer um contraponto à narrativa curatorial. De que maneira *Arar o solo* se fricciona com a exposição *Deslendário amazônico* em que estava inserida? Ou, indo além, como a instalação dialoga com “seu tempo”, o atual contexto histórico brasileiro e seus tantos ecos de 1964? Ao selecionar, apropriar-se e exibir evidências históricas referentes a Paes Loureiro, *Tarefa* e 1964, Ionaldo Rodrigues opta por uma arte explicitamente politizada ou política. E, em uma narrativa curatorial que se interessou, sobretudo, em Paes Loureiro como pensador de processos culturais identitários, como a “ideia de visualidade amazônica” (Maneschy e Sobral, 2019), trazer Paes Loureiro como personagem político atuante no contexto do golpe de 1964 foi uma escolha atípica e importante.

Tão político quanto o conteúdo de *Arar o solo* é a sua forma, que é a instalação - uma forma “verdadeiramente política” (Groys, 2008, p. 77, tradução nossa), por sua capacidade de instalar objetos, imagens, processos, com as tomadas de decisão dos artistas. Comparemos, por exemplo, a fotocópia encadernada de *Tarefa*, que Ionaldo Rodrigues disponibiliza ao manuseio do público, com o exemplar original do referido livro, em outra sala naquela mesma exposição. Os curadores de *Deslendário amazônico* reuniram um conjunto de livros de autoria de ou relacionados a Paes Loureiro, entre os quais estava um exemplar de *Tarefa*. Todas essas publicações, entretanto, estavam acondicionadas sob redomas de vidro, indisponíveis à leitura do público. Eram objetos para fruição à distância e, no contexto da exposição, sua função era apenas comprobatória - estavam despídos da função inicial de possibilitar o *contato* com a obra de Paes Loureiro, com o seu *pensamento*. A situação é compreensível, além de ser corriqueira para muitos dos objetos manuseáveis e interativos, quando se tornam musealizados.

Porém, a fotocópia de *Tarefa* em *Arar o solo* cumpre a função de objeto-livro, mais do que o próprio exemplar do livro presente na exposição. Na fotocópia muita coisa do livro se mantém (seu texto escrito integral e sua diagramação, por exemplo), porém, é certo que também algo se perde. E mais, também algo é acrescentado ao livro, nesse processo de tradução ou transposição entre mídias. E o que seria esse “algo mais”? Se a instalação é uma prática de selecionar e exibir objetos, colocando-



Fig. 6: Detalhe de Arar o solo, Ionaldo Rodrigues, instalação, 2019. Fotografia: Gil Vieira Costa.

os em relação, esse algo mais deve ser procurado no diálogo com o conjunto de objetos de *Arar o solo*. O que Ionaldo Rodrigues acrescenta a *Tarefa* é, certamente, a possibilidade de o livro ser lido e experimentado em determinado espaço-tempo, acompanhado por um conjunto de outros elementos fotográficos, textuais e, em certa medida, históricos.

Observando como Ionaldo Rodrigues aborda *Tarefa* e a documentação como um todo, talvez possamos afirmar que *Arar o solo* subverte certa lógica dicotômica de original x cópia, que em geral se atribui à documentação histórica. E essa subversão pode ser estendida a outros maniqueísmos, como bem x mal, verdadeiro x falso, certo x errado

etc., talvez traduzidos poeticamente na relação entre preto e branco que tanto a fotografia quanto o texto impresso podem manejar. A relação positivo/negativo da fotografia analógica reverbera em algumas imagens que Ionaldo Rodrigues insere na obra, que não provêm diretamente da documentação relativa à história do livro *Tarefa*. Um díptico na parede apresenta, lado a lado, dois cowboys de cinema western, um em positivo e outro em negativo. Que querem nos dizer essas imagens? Em positivo, há um John Wayne sorridente – o clássico herói dos faroestes estadunidenses de meados do século 20. Em negativo, um cowboy de rosto encoberto, que eu imediatamente associo a um vilão. Mas esse mesmo cowboy pode ser um tipo de Durango Kid, e de repente as fronteiras entre mocinhos e bandidos já estão completamente borradas.

SUA INVESTIGAÇÃO E MANEJO DE UMA DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA, PRIMORDIALMENTE ESCRITA, USANDO COMO FORMA A INSTALAÇÃO ARTÍSTICA, PODE ABRIR NOVAS QUESTÕES PARA A RELAÇÃO ENTRE ARTE E MEMÓRIA...

Em uma página de uma das publicações na mesa, temos, lado a lado, outras duas imagens também inusitadas e alheias à história particular do livro *Tarefa*. São a capa de *Estado, bandidos e heróis: utopia e luta na Amazônia*, livro de Violeta Refkalefsky (esposa de Paes Loureiro), e a fotografia de Quintino Lira, o gatilheiro “Robin Hood da Amazônia”, caçado e assassinado pela Polícia Militar do Estado do Pará em 1985. Essas imagens que Ionaldo Rodrigues coloca em diálogo nos provocam a pensar que aquelas oposições binárias camuflam a realidade, muito mais cinza do que o preto e branco é capaz de admitir.

Arar o solo talvez precise ser entendida como uma obra que transita entre historiografia e historiofotia, “a representação da história em imagens verbais e discurso escrito” e “a representação da história e de nosso pensamento sobre ela em imagens visuais” (White, 1988, p. 1193, tradução nossa). Hayden White, ao comentar sobre essa relação, estava voltado à historiofotia enquanto cinema e linguagem audiovisual, mas talvez seja válido usarmos o conceito

para observar a obra de Ionaldo Rodrigues. Sua investigação e manejo de uma documentação histórica, primordialmente escrita, usando como forma a instalação artística, pode abrir novas questões para a relação entre arte e memória.

E, como pode ter ficado evidente, Ionaldo Rodrigues faz de *Arar o solo* menos uma narrativa histórica e mais uma reunião de fragmentos estilhaçados, que, pela sua justaposição ou montagem (no espaço-tempo da instalação), escancaram as maneiras como todo documento é, no fim das contas, um monumento. Uma construção de significados feita no passado, e nos sucessivos presentes. O desafio que *Arar o solo* apresenta ao público parece ser, grosso modo, o desafio do público se posicionar como leitor/pesquisador, capaz de se relacionar ativamente, e sem ingenuidades, com os documentos/monumentos que tem diante de si. *Arar o solo*, revirar a imagem do passado.

REFERÊNCIAS

GROYS, Boris. The topology of contemporary art. *In*: CONDEE, Nancy; ENWEZOR, Okwui; SMITH, Terry (eds.). *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Durham, Londres: Duke University Press, 2008. p. 71-80.

MANESCHY, Orlando; SOBRAL, Keyla. Deflagrador de imaginários. Texto curatorial na exposição *Deslendário amazônico*, 38º Arte Pará, realizada no Museu do Estado do Pará, Belém, 10 out. a 31 dez. 2019.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. O tempo presente do tempo passado. *In*: NUNES, André Costa et. al. *1964. Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: Ed. dos Autores, 2004. p. 245-266.

WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, Oxford University Press, dez. 1988. p. 1193-1199.

ENTRE OS DIAS
ENTRE OS DIAS
ENTRE OS DIAS
ENTRE OS DIAS
ENTRE OS DIAS

1.

AUTOCONFISSÃO PRECOCE

John Ruskin escreveu: Para centenas de pessoas que conseguem falar, uma consegue pensar. Mas para milhares de pessoas que conseguem pensar, uma consegue ver.

Será que Ruskin premonitoriamente previu o meu nascimento e a minha existência? Certamente é falta de modéstia minha quando comparado com alguns verdadeiramente gigantes, montanhas imensas. Jorge Luis Borges, sempre ele, o nosso mestre do século XX, no prefácio do seu livro “Ficções” se qualifica como “... mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários.”.

Thomas Mann leu para Theodor Adorno, depois do jantar doméstico, o capítulo em que um grande concerto coroa a vida do seu personagem Fausto, um músico. “Doutor Fausto” era o livro que escrevia nos Estados Unidos, doente e exilado da Alemanha nazista. Adorno em silêncio escutou e

O HOMEM QUE ENVELHECEU

Quando quis despir a máscara descobriu horrorizado que não havia máscara alguma.

RELATOS

Jacob, o que fizestes?
Eu relatei os meus dias.
Eram teus os dias?
Os relatos eram meus.

REFLEXÕES

ENTRE OS DIAS.

JACOB KLINTOWITZ
ABCA/SÃO PAULO

em silêncio continuou após a leitura. Quando Adorno se foi, Mann comentou com a sua mulher que reescreveria este capítulo-chave do seu o livro. O silêncio de Adorno foi suficiente. Que relação humana de confiança e percepção intuitiva. Este episódio está relatado no diário de Thomas Mann sobre a confecção do livro, “A gênese do Doutor Fausto”. E, naquele momento, Mann era considerado por muitos como o maior escritor vivo do mundo.

Somerset Maugham, velho mestre hoje quase desconhecido, escreveu na sua autobiografia, “Confissões”, que sabia o seu lugar na literatura inglesa, estava na primeira fila dos autores do segundo escalão.

Naquele momento Maugham era um sucesso mundial com a sua ficção e como dramaturgo era o mais representado na Inglaterra, depois de Shakespeare. Truman Capote, o grande renovador americano, no seu livro, “Ensaio”, presta uma comovente homenagem ao Maugham, quando ele estava muito doente: “... hoje, aos 85 anos de idade, ele ameaça constantemente

embarcar na última e mais distinta das experiências. Se ele precisa mesmo fazer a jornada, então, tudo o que nos resta fazer é ficar no porto, gratos pelo prazer que nos proporcionou, e desejar-lhe um carinhoso bom Voyage.”.

Na época, década de 60, em que se declamava poesia nas praças públicas, um pioneiro que comovia as plateias, era um jovem poeta russo Levgueni Yevtchenko que escreveu o célebre “Autobiografia precoce”, um livro que não quis esperar pela consagração mundial.

Para responder uma pergunta de um amigo eu pensei em me qualificar. E na tarefa descobri que não sou razoável, como Borges, profundo e intuitivo como Mann, sereno e cético como Maugham, exibicionista como Yevtchenko. Mas percebi, pela milionésima vez, então nem é uma descoberta, que sou capaz de admirações eternas. Amar, enfim, é uma referência.

2.

O LUGAR DO POETA

Precisei procurar um conceito, certo tom, determinado ou indeterminado matiz, e tive que reler “Macbeth”. Esse foi o meu dia.

É irresistível se deter na fala do personagem Macbeth. O monólogo de Macbeth é uma obra-prima, eterna na medida humana, escrita pelo poeta Shakespeare.

“A vida não passa de uma sombra que caminha.”

E

“É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado”. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria).

Esse monólogo é o modelo exemplar do alcance e limite dos discursos. Deve fazer parte do lugar mítico das ideias perfeitas. É o discurso essencial do ateísmo. E é um libelo dolorido contra o conceito de um Deus criador de todas as coisas: uma vida humana sem sentido; uma narrativa

contada por um idiota capaz de só produzir som e fúria; e nada disso com qualquer importância, lógica ou propósito.

Esse monólogo não se esgota nisso, ele é mais do que só uma coisa e tem uma multiplicidade de entendimentos. Essa feição inesgotável é o desenho de sua grandeza.

Não é o discurso de Shakespeare, mas do personagem Macbeth. Shakespeare é conhecido pela isenção com que criou os seus personagens e a coerência das falas. Eles têm direito à fala.

O monólogo de Macbeth é emocionante por sua perfeição, pelo dilacerante sentimento do ser humano, pela lógica poética de seu desenvolvimento.

Não penso com uma visão patriarcal em um Deus criador, mas tenho convicção na existência de um universo multidimensional e espiritual. Eu deveria, portanto, não concordar com esse monólogo cético de um homem diante da morte tão próxima e violenta, mas eu não suportaria uma espiritualidade onde não coubesse Shakespeare.

3.

ASSIM NA TERRA, COMO NO CÉU.

Há dias assim, em que estamos com a mesma percepção dos anjos.

Acho que a Clarice Lispector só escrevia a sua ficção nesses dias. Inclusive a sua análise de Brasília, um texto ficcional da mesma altura de Ray Bradbury. A diferença é que ele escreveu o “As crônicas marcianas”. Na verdade, os dois estavam escrevendo sobre a mesma coisa.

Jorge Luis Borges também escrevia em dias em que estava com a mesma percepção dos anjos. Mas para ele a percepção dos anjos era só um ponto de partida. Havia uma longa trilha a percorrer depois dessa dádiva.

Thomas Mann também recebia essa dádiva, mas levava meses e meses escrevendo até conseguir disfarçar o presente do universo. Às vezes não conseguia, como na “Morte em Veneza”.

Já Shakespeare não tinha qualquer pudor. Ele gostava de sentir-se divino

só porque ele próprio era a dádiva angelical aos homens de boa ou de má vontade. Ao criar Iago ele antecipou o futuro homem inumano de conhecimento, experimentalista, que o século XX ofereceu à nossa perplexidade. E, no seu testamento, a última obra, “A tempestade”, nos presenteou com Próspero, o sábio esotérico capaz de dominar a natureza, mas que conserva vivo o amor paternal. Shakespeare conhecia todos os dilemas.

Jack Kerouac, o turbulento autor de “On the road”, um tema caro à cultura americana, o da estrada como via de conquista da liberdade existencial, pioneiro da geração beat, cujo final da vida foi de sucessivas quedas, no livro “Satori em Paris”, percebeu o destino: “Em algum momento ao longo dos meus dez dias em Paris (e na Bretanha) recebi uma iluminação de algum tipo que parece ter me modificado outra vez...”. Estas palavras abrem o texto do Satori que, aliás, significa iluminação súbita.

Guimarães Rosa experimentava o satori a cada palavra, a cada neologismo, a cada invenção. Escreveu

4.**KARDEC**

“Sagarana”, marco da literatura brasileira, em sete meses. Deixou na gaveta durante sete anos, revisou, eliminou três contos, restaram nove, e publicou. Ele próprio conta esse caso em carta ao João Condé tornada pública. Mineiro recebe a iluminação, mas é desconfiado.

Já o argentino Adolfo Bioy Casares ao publicar o seu “Histórias fantásticas”, ficou problematizado. Como seria entendido “fantásticas”? No prefácio do livro conta esse drama. Argentino gosta de escrever prefácio e posfácio. De repente percebeu que a própria literatura é fantástica. Naquele momento se iluminou sobre as suas várias iluminações pregressas.

Luigi Pitigrilli, autor italiano do pós-guerra, escreveu que prefácio se escrevia depois do livro pronto, se colocava antes e ninguém lia nem antes e nem depois.

Ele não me conhecia.

Alexandre morreu no dia 28.6. Eu nasci no dia 28.6. Não devo ser a reencarnação de Alexandre, pois não venci grandes batalhas e, mais ainda, nunca desejei construir nenhum império, ainda que, antes de adormecer, às vezes, sonho com algumas facilidades.

5.**IGREJA DO SENHOR DO BONFIM, BAHIA.**

São de uma incrível beleza essas fitas votivas ao vento. Nunca imaginei que a crença no diálogo com a divindade fosse tão maravilhosamente ondulante.

6.**O BOM SONO DE KAFKA**

Tudo de Matisse é superlativo, não importa o assunto. E tudo tem um olhar que parece tão cotidiano...

Em Cézanne o cotidiano ganha individualidade. Novos seres.

Em Matisse todos os seres sonham.

7.**NUMA HORA PERDIDA.**

Às vezes, nem sempre, às vezes, contemplo o horizonte e nada vejo.

8.**NA CLARIDADE DESSA MANHÃ**

O dia amanheceu tão claro e seco,

O azul será intenso,

Azul e azul até o horizonte.

Translúcido.

O meu olhar percorre a distância,

E o espaço,

E eu digo para mim mesmo,

Nessa manhã o ar tem uma forte transparência.

Estou no céu

Azul e translúcido,

E a claridade da manhã,

O sol radiante e forte e quente,

Encandeia os meus olhos,

E gloriosamente cego de luz,

Penso em você.



Fig. 1: Os visitantes do tempo, técnica mista sobre tela, 81x100cm., 2005, foto Dico Kremer.

PERFIL

FERNANDO PERNETTA VELLOSO E O SEU SER PINTOR

O artista completa 90 anos no dia 9 de agosto. E o seu tempo na arte se renova infinitamente

FERNANDO A. F. BINI
ABCA/PARANÁ



Fig. 2: Fernando Velloso, setembro de 2019, foto Mariana Canet.

“Ser pintor” foi sempre a vontade do artista Fernando Velloso. E de ser pintor de telas e tintas. É o que ele é, um *gentleman* em guarda-pó de pintor. Com sua formação em pintura pela Escola de Belas Artes do Paraná e em Direito pela Universidade Federal do Paraná ele soube aliar as duas profissões. Que uma não se sobrepusesse à outra, ao contrário, uma ajudou a outra para que ele desenvolvesse também sua atividade de incentivador cultural.

Velloso entende como ser pintor, o saber manusear com autoridade os materiais pictóricos, dominá-los, dominar a matéria, dominar o espaço compositivo do quadro. Sensibilizar a superfície escolhida, diz ele. Assim, após o período de formação no Brasil, com uma tendência inicial expressionista herdado do professor e artista Guido Viaro, ele vai fazer um estágio na França, em Paris, no atelier de André Lhote. É provável que em sua paixão por Picasso, modelo de artista da sua geração, ele tenha procurado a formação cubista: o pós-cubismo de Lhote, a sua relação com a figura e a tradição francesa fizeram-

no se dirigir à abstração. Herdou a composição do quadro pictórico e a organização formal do espaço obtidos no atelier francês. Lembremos que André Lhote foi também professor e orientador de vários artistas brasileiros, Tarsila do Amaral, Iberê Camargo, Anna Letícia Quadros, Francisco Brennand e outros. Para Frederico Moraes, “Lhote foi o pintor europeu mais procurado em Paris pelos artistas brasileiros na primeira metade do século XX”.

Fernando Velloso é incansável e se redescobre todo o tempo, entendendo que a abstração não tem limites e abre fronteiras, que é produto mental e decorre da concepção que o artista faz do mundo. Um mundo que ele cultiva para retirar dele o que há de melhor, muitas vezes com humor ou com ironia, mas sempre com uma análise pessoal.

A sua abstração é pictórica e colorista e, desde seus tempos em Paris, vem abandonando a sobriedade dos primeiros trabalhos e sua pintura começa a se encher cada vez mais de luz e cor. Fernando se renova sempre. Recentemente (setembro de



Fig. 3: Castanho com nota branca, óleo sobre tela, 120x60 cm., 1961, foto anônima.

2019) o encontramos em uma exposição confrontando a sua abstração, que tem evidências na natureza, com a jovem fotógrafa Mariana Canet, que capta o abstrato do concreto na natureza, motivo para ele de se recriar e se refazer, expondo a sua última produção: “O concreto levado ao mínimo precisa ser reconhecido, na abstração, como o real mais expressivo” disse Wassily Kandinsky.

Quando Velloso volta da França, em 1961, além de ser o primeiro pintor a expor telas deliberadamente abstratas no Paraná, a sua inquietude, a sua visão crítica do momento e seu caráter revolucionário fazem com que ele passe a liderar um movimento de vanguarda dos anos 60. Começou por “virar a mesa” no XIV Salão Paranaense de Belas Artes, evento tradicional, quando repudiou a atuação do júri de premiação, que havia relegado às obras de tendências mais atuais da época, a um espaço com pouca visibilidade. Os artistas revoltados resolvem, cada um por si, retirar o seu próprio trabalho da exposição para empilhá-los diante do salão. Começando assim o importante “Movimento de Renovação

das artes plásticas no Paraná”. Tudo isso com muita dignidade e gentileza, diria ele.

Mas ele não foi só artista, teve o importante papel de incentivador cultural, sempre elegante no agir e no falar, nunca ofendendo o interlocutor, com uma crítica ferina, destacando também os valores do criticado. Ainda muito jovem produzia um programa de rádio chamado “No Mundo das Artes”, na extinta Rádio Guairacá, em Curitiba, que registrou, ao vivo, o evento do XIV Salão Paranaense. Mantinha também uma coluna semanal, “Artes e Artistas”, no jornal o Diário do Paraná.

Pela sua formação em direito, pela sua tradição intelectual, que vem desde o movimento Simbolista, junto a seu caráter inquieto e agitador, tomou parte nos mais importantes órgãos do Estado e do Município cuja ação estava centrada na área cultural: artes visuais, cinema, teatro, literatura, música. Apaixonado que é por todas as formas de arte e, principalmente, a “arte da conversa”.

Foi o idealizador e o primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do

Paraná que, desde a sua origem se propunha a ser um museu atuante, a verdadeira “casa do artista”, espaço de educação e pesquisa, com intercâmbios com outros museus: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e com o Museu de Arte de Santa Catarina. A ação do Museu pôs a arte do Paraná em contato com a arte brasileira e mesmo universal com exposições antológicas. O Museu também abrigou, durante os anos 70, os “Encontros de Arte Moderna”, realizados pelo Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes e que foi outro momento importante de discussão sobre a arte contemporânea.

Além de atuações nos departamentos culturais do Estado como Secretaria da Cultura, Fundação Cultural, Teatro Guaíra foi membro de Conselhos Culturais e conselheiro do Museu de Arte Contemporânea, Museu Oscar Niemeyer, Museu Municipal de Arte. Membro da ABCA e da AICA, da Associação Brasileira de Museus de Arte quando foi diretor nos anos 70. Como presidente do Conselho Regional de Museologia da 5ª. Região-PR, incentivou e fez

a apresentação de muitos artistas jovens que tiveram a oportunidade de começar sua vida artística pelas mãos de Fernando Velloso.

Perguntamos sempre porque não desenvolveu uma carreira internacional, porque não saiu de Curitiba, e a resposta, muito próxima do que dizia também Paulo Leminski, “Pinheiro não se transplanta”. O Fernando Velloso sempre acreditou poder fazer alguma coisa por Curitiba e o Paraná, e foi isto que ele fez e continua fazendo.

Queremos, com este breve perfil, parabenizá-lo pelos seus noventa anos que ele comemorará no dia 9 de agosto de 2020. Não fosse este momento de crise internacional, comemoraríamos este aniversário com uma grande exposição no Museu Oscar Niemeyer no mês de agosto próximo. Esperamos que a pandemia nos deixe realizá-la.



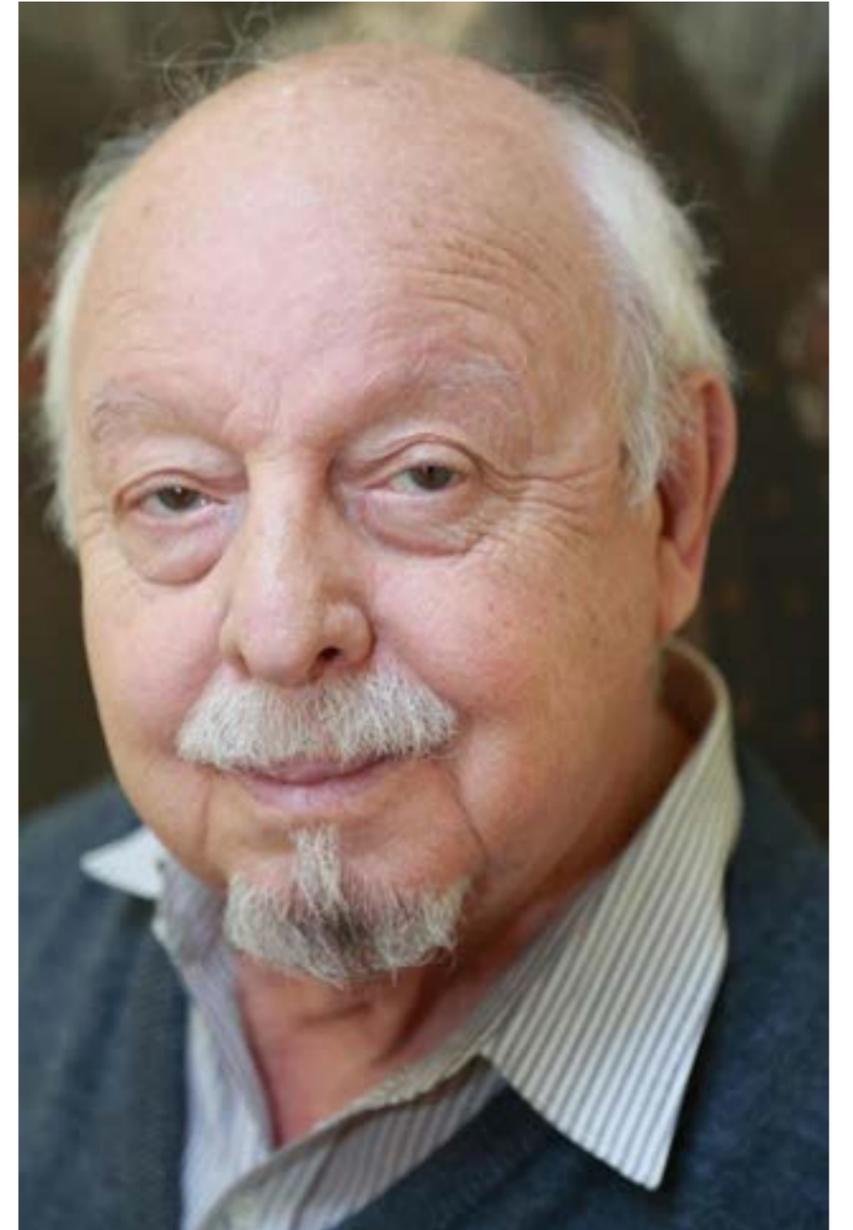
Fig. 4: Passeio por formas revistas, técnica mista sobre tela, 92x73 cm., 2006, foto Dico Kremer.



Fig. 5: Dramático encontro no outono, técnica mista sobre tela, 81x100 cm, 2008, foto Dico Kremer.

HOMENAGEM

**JOSÉ NEISTEIN, MESTRE
BRASILEIRO**



O nome dele era José Menache Neistein e para nós, os que convivemos com ele e sabíamos dele, de sua criatividade, cultura, capacidade executiva, e de sua transbordante afetividade, esse nome, José Menache Neistein, permanecerá sempre conosco como um tesouro ao qual tivemos acesso e nos ajudou na jornada.

A sua ausência nos lembrará da nossa perda. Neistein era um homem brilhante e que fez muito pelo Brasil e pela nossa arte. Ele a divulgou, expôs e explicou nos Estados Unidos durante muitos anos, de maneira rara, erudita e sensível. Penso que é fundamental que falemos em arte de maneira sensível. Não basta saber muito e burocraticamente, é necessário perceber a cultura com os olhos de um poeta. É o que José fazia. E não é o convívio com os que sabem ler a cultura com o coração e o olhar do poeta o que nos marca?

Em tudo o que José Neistein tocou, e ele tocou em muita coisa, ficou enobrecido. Eu admirava essa capacidade do José em amar exaltadamente e conservar a consciência alerta. Nós

tínhamos uma relação cordialíssima. Sempre me agradou essa sensibilidade aguçada que, nele, convivia com a disponibilidade para viver o presente. Uma espécie de Apolo hedonista, por inacreditável que seja.

Na medida do possível eu acompanhava o seu trabalho e tinha, como subsidio, também o relato dos artistas que ele expunha, apresentava, documentava. E o José Neistein, mesmo à distância, na sua morada americana, se mantinha a par do meu trabalho. Num livro de rara qualidade cujo tema era a bibliografia da arte brasileira, ele me concedeu um espaço respeitoso.

Trocávamos alguma correspondência, era sempre pessoal, mas o motivo inicial era o nosso trabalho. Tanto ele, quanto eu, tínhamos o fazer como parte imprescindível da nossa vida. Quando ele fez um depoimento sobre a sua vida de filho de imigrante para um livro da Professora Maria Luiza Tucci Carneiro o meu encantamento foi extremo. Neistein modestamente contou a sua juventude, os valores éticos de seu pai e que o marcaram para sempre, o seu esforço em busca do

conhecimento e o conhecimento como a escolha que o levaria para a liberdade existencial e para a ação ampliada de seu desejo humanista. Creio que foi esse texto, em sua grandeza humana e no seu despojamento o que selou, em nós, a fraternidade sem ressalvas que persistiu até o fim. A minha empatia com este depoimento foi extrema.

José Menache Neistein, mestre cultural, avançado divulgador da nossa arte, figura humana encantadora, sensível cultor da existência, nos deixou e a saudade dele já se instalou em muitos de nós.

Jacob Klintowitz



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std