



ARTE & CRÍTICA

ANO XVIII - Nº55 - SETEMBRO 2020

abca

Associação Brasileira de Críticos de Arte

ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Crítica

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

Alessandra 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 - Nº55 - Setembro 2020

Imagem da capa: **Guto Oca, 2020**

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

Caro leitor,

O ano de 2020 está em sua segunda metade e a arte continua enfrentando com posicionamentos críticos e muita criatividade as circunstâncias impostas pelo Covid19. Nessa edição de primavera, damos prosseguimento ao nosso projeto de destacar reflexões críticas sobre este momento abordando os inúmeros debates e ações que estão se desenvolvendo.

Abrimos a seção Internacional com o texto de Tício Escobar membro da AICA Paraguai que nos fala de seu livro recentemente lançado *Aura latente*, nele explora a persistência do tema aproximando-o a conceitos utilizados nas culturas indígenas de seu país. Também falando de livro é o artigo de Annateresa Fabris sobre a biografia de Artemisia, artista ícone do feminismo nas artes visuais. Aliás, estes dois artigos nos lembram da polêmica e problemática proposta de taxaço dos livros que tanto pode prejudicar a área do conhecimento no Brasil, já bastante fragilizada com o descaso público em relação ao ensino e à pesquisa.

Em termos de pandemia e seus desdobramentos os textos de Lilian Franca sobre o projeto *Arte como respiro*, assim como o de Marcos Fabris, propondo inspirações para nosso tempo e o de Robson Xavier sobre o ativismo negro na quarentena, abrem novas e diferentes abordagens da atualidade.

Temos, ainda, o texto de Marilia Andrés Ribeiro sobre o coletivo *Asa de Papel* abrindo reflexões em Belo Horizonte, a análise de Miriam de Carvalho sobre a poética de Walter Miranda e o de Sandra Mackowieky e Luciane Garcez sobre os trânsitos entre o cartão e a tapeçaria. Fechamos esta edição com as homenagens à Mariza Bertolli, escrita por Alecsandra Matias e à Maurino Araujo, escrita por Carlos Pertkold, além das reflexões de Casar Romero.

Nas Notas, temos três assuntos bem importantes, as informações sobre as eleições de diretoria da AICA Internacional, e da votação do Prêmio ABCA 2019, ambas serão realizadas online pela primeira vez. Temos, também, a chamada para inscrições de comunicações para a Jornada ABCA 2020 - *Resistências poéticas: arte, crítica e direitos sociais* - que será realizada em novembro, em plataforma digital.

Apesar de termos um ano difícil, a ABCA com o apoio de nossos associados vem desenvolvendo seus projetos, valorizando a prática da crítica de arte e integrando as diferentes regiões do País. Agradecemos a todos pela parceria.

Abraços

Maria Amelia Bulhões

Presidente da ABCA

SUMÁRIO

ARTIGOS

10

**“QUEM MAL LÊ, MAL OUVI, MAL
FALA, MAL VÊ”**

PENSAR E ESCREVER SOBRE ARTE

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

16

ERA UMA VEZ ARTEMISIA

ANNATERESA FABRIS

40

**DIÁLOGOS DA PRIVAÇÃO: A ARTE
COMO “RESPIRO” EM MEIO A
PANDEMIA**

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

48

**INSPIRAÇÕES PARA A ARTE DE NOSSO
TEMPO**

MARCOS FABRIS

58

**ASA DE PAPEL CAFÉ & ARTE:
UM COLETIVO DE ARTE EM BELO
HORIZONTE**

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

66

**CARTOGRAFIAS DE GAIA:
HETEROTOPIAS POÉTICAS NA ARTE DE
WALTER MIRANDA**

MIRIAN DE CARVALHO

78

ARTIVISMO PRETO

ROBSON XAVIER DA COSTA

86

**ENTRE A TAPEÇARIA DE ELKE OTTE
HÜLSE E O CARTÃO DE RIVANE
NEUENSCHWANDER**

LUCIANE GARCEZ E SANDRA MAKOWIECKY

SUMÁRIO

HOMENAGEM

32

***MAURINO ARAUJO: UM GÊNIO
CRIADOR***

CARLOS PERKTOLD

REFLEXÕES

36

***ARTE É MOMENTO E SENTIMENTO
FLUINDO, ANTES DE SER CAPTADA
PELA TÉCNICA***

CÉSAR ROMERO

LIVROS

94

MUNDOS LATENTES

TICIO ESCOBAR

NOTA

102

PRÊMIO ABCA 2019 INICIA VOTAÇÃO

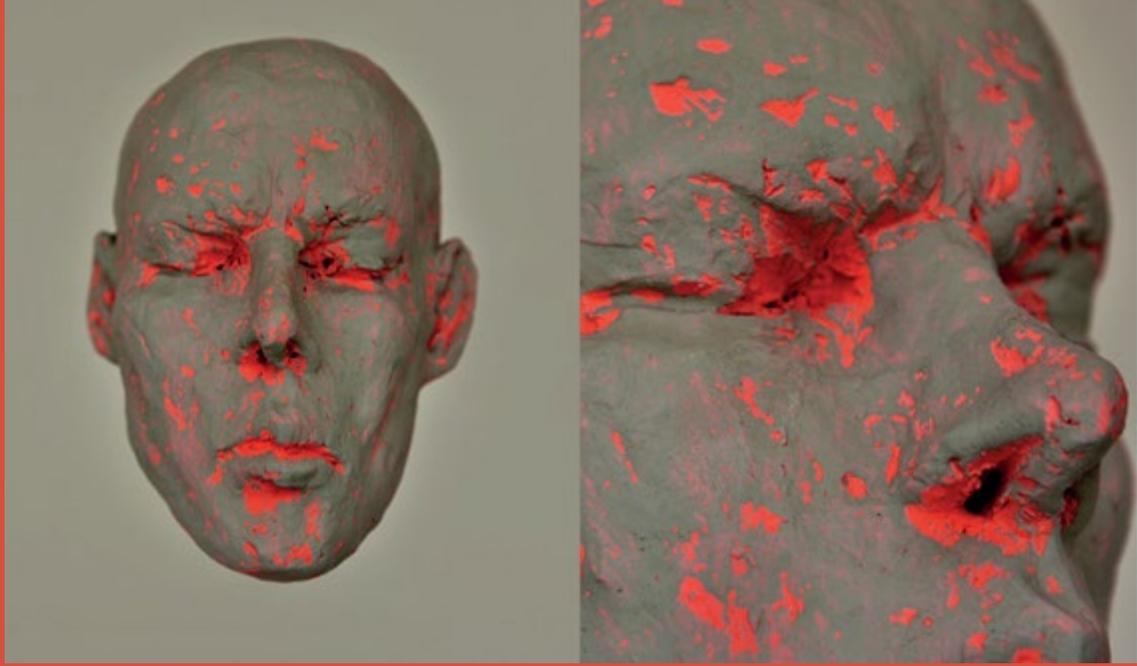


Fig. 1: Ainas Magazine, 3 de setembro de 2018. Foto: Reprodução.

ARTIGO

“QUEM MAL LÊ, MAL OUVE, MAL FALA, MAL VÊ”¹ PENSAR E ESCREVER SOBRE ARTE

O presente texto é uma homenagem a Mariza Bertoli com quem aprendi sobre a militante crítica latino-americana

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

Para Mariza Bertoli²

Um jovem ao observar uma tela de Pollock disse odiar arte. Por que aquelas cores e respingos de tintas devem ser valorizados? A obra de arte afronta como “o enigma da esfinge”; revela o desconhecimento - e o que “eu não conheço, eu repudio”. Esse duelo entre o jovem e o expressionismo abstrato foi o testemunho de Maria de Lourdes Riobom, historiadora e pesquisadora portuguesa, num congresso internacional. Ela nos deu o *insight*: a arte exige iniciação, requer estudo, aquisição de repertório. Caso contrário, a obra - a primeira materialidade da arte - expõe a “ignorância” e, simultaneamente, não oferece relações estéticas e políticas para serem usufruídas. Na ausência de afinidades, emerge o ódio e o res(sentimentos).

Há alguns anos, nas salas de aula e em eventos científicos, escutamos indagações interessantes, tais como: o que devo fazer para me tornar um crítico de arte e/ou um curador? No fundo, essa pergunta reverbera em como pensar e escrever sobre arte? Como ser mediador entre artista e público, enfrentando os res(sentimentos)?

Desconfio de uma resposta linear sobre isso. Talvez, não haja! Mas, creio que, na essência, a arte ensina a “desaprender” os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas.

A primeira camada de “desaprendizagem” vem dos livros, da busca do conhecimento e da análise da escrita da história da arte. Desde antes da virada do século XXI, algumas vertentes da pesquisa em artes têm ganhado força. Nas últimas décadas, a história da arte e a história da arte brasileira vêm sendo reescritas. Apesar da grande produção já existente sobre a história da arte pré-colombiana, latino-americana, asiática e africana, permanecem lacunas na discussão teórica sobre essas vertentes em toda a sua pluralidade. A perspectiva decolonial surge cada vez mais forte nos novos estudos. Porém, os grandes compêndios ainda são necessários para a iniciação. Evidentemente, depois, é preciso fazer uma segunda leitura para desconstruir conceitos embrenhados nesses manuais da História da Arte. Geralmente, essas publicações

estendem-se da arte rupestre à arte contemporânea - numa missão hercúlea. Um dos compêndios mais famosos é *História da Arte*, escrito por Ernst Gombrich, com sua primeira edição datada de 1950 (já estamos para lá da 16ª. edição), é considerado um trabalho seminal de crítica e de introdução acessível às artes visuais. Sua escrita é cronológica, da pré-história, passando pelos gregos, renascimento até o modernismo e os primeiros ares do pós-moderno. Por isso mesmo, não permite outro caminho que não seja o do entendimento de uma arte linear e evolutiva - sem dúvidas e sem retrocessos. Visto como complemento necessário à *História da Arte*, o livro de Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura* amplia a abordagem do primeiro. Ele reúne resultados vindos da pesquisa dedicada à sociologia da arte, da música e da literatura, contudo, o ponto central ainda é a arte europeia. Já Julian Bell, em *Uma Nova História da Arte*, constrói sua narrativa a partir de parâmetros temporais e dentro desses a arte desenvolvida em diversas fronteiras geográficas.

Parece trazer uma nova perspectiva, ao admitir que influências estéticas sejam transpostas do oriente ao ocidente e vice-versa. Porém, o autor usa os termos “civilizações maiores e menores” para distinguir as condições das produções culturais. Nesse sentido, ainda é uma narrativa que não consegue subtrair da arte europeia a hegemonia das criações e técnicas artísticas - o autor ainda vê o eurocentrismo como coluna vertebral da história da arte. Com todos os “poréns” necessários, essas produções são relevantes para pensar a escrita da história e repensar suas perspectivas presentes. Só é possível a desconstrução, quando sabemos o que está edificado.

COM TRADIÇÃO NO MERCADO EDITORIAL, REVISTAS INTERNACIONAIS, TAIS COMO, FOAM MAGAZINE, ARTFORUM E AÍNAS MAGAZINE, DE MODO IMPRESSO E/OU ONLINE, MOSTRAM NOVAS PROPOSTAS E TENDÊNCIAS DA ARTE ATUAL...

As revistas especializadas também são ferramentas nessa “desaprendizagem”; são peças gráficas ágeis que podem

nos mostrar o mais emergente das artes visuais. Aqui vale referência às revistas, como a *Klaxon*, a *Acadêmica* e a *Bellas Artes*, entre as décadas de 1920 e 1940, que contribuíram para o debate das artes no ambiente nacional. As grandes e pequenas exposições, as feiras, os grandes eventos, as propostas em desenvolvimento e os novos propositores surgiam e surgem nas páginas periódicas. Nas últimas décadas, temos um mercado editorial brasileiro bastante profícuo para esse tipo de publicação, entre as mais conhecidas, *Select*, *ARTE!Brasileiros* e *DasArtes*. Essas revistas têm em sua equipe articulistas respeitados nos seus respectivos campos de atuação. Elas buscam pautas que possam enriquecer a reflexão sobre o cenário da arte contemporânea.

Com tradição no mercado editorial, revistas internacionais, tais como, *Foam Magazine*, *Artforum* e *Aínas Magazine*, de modo impresso e/ou online, mostram novas propostas e tendências da arte atual. São peças gráficas que mostram uma profusão de estilos e imagens que desconcertam o leitor de primeira ordem. O apelo

visual é fortíssimo, mas o textual dá o suporte mínimo necessário. As duas primeiras revistas são escritas em inglês e têm articulistas vindos de muitas partes do mundo. *Aínas Magazine* é a mais nova das revistas abordadas (2001), publicando textos no idioma dos autores convidados: o plano consiste permitir que artistas e críticos pudessem apresentar suas proposições nos seus idiomas originais - uma “Torre de Babel” semântica que, de certo modo, desloca o eixo hegemônico representado pelo idioma inglês. Ao final, a leitura dessas publicações abre novos horizontes: são portfólios, entrevistas e proposições que agitam o “pensar a arte”.

Evoca-se aqui também a leitura dos textos escritos pelos artistas: seus projetos, manifestos, entrevistas e estudos disseminados pelas mídias impressas e digitais. Isto porque a arte nasce da pesquisa técnica e estética; da busca de sentidos desses produtores - que durante o período modernista e ainda mais na atualidade escrevem sobre seus processos criativos e sobre suas preocupações no campo da arte. Somem-se ainda cursos, mesas-redondas, debates e outros eventos que se propõem ao exercício do “pensar a arte”. Esse mergulho proporciona repertório, cria léxico, dá margens e parâmetros e acessa novas experiências.

O contato direto com a obra em exposições, galerias e museus é outra “camada de aprendizagem” imprescindível. O contato com o objeto artístico provoca, instiga, estimula os sentidos. Retira da ordem pré-estabelecida, sugerindo novos modos de organização da vida e do mundo

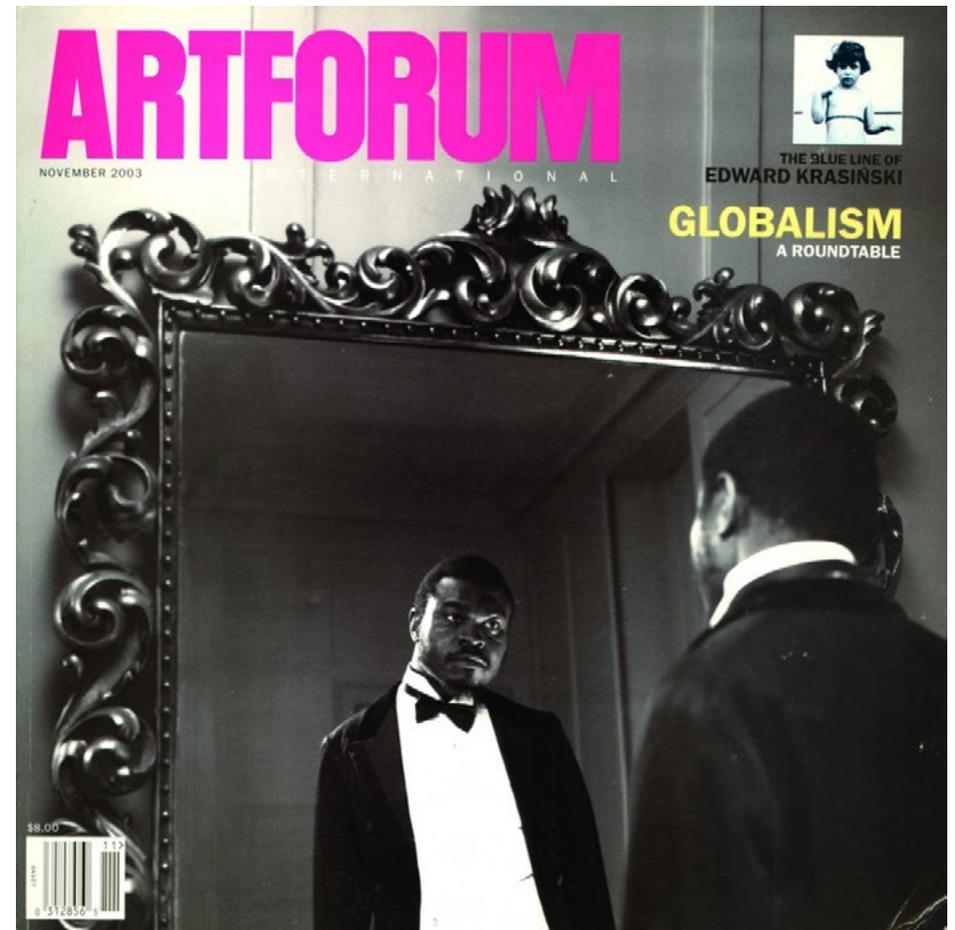


Fig. 2: Revista ArtForum. Foto: Reprodução.

(e por que não da escrita?). O enigma da obra, que à primeira vista, exige contemplação e provoca medo, nos dá as passagens da memória, do conhecimento e das projeções futuras - ações que acontecem no embate entre a obra e corpo, como nos ensina Merleau-Ponty. Essas passagens fornecem apreensão e percepção do mundo e podem ser traduzidos em escrita de reflexão e de inquirição.

Como último pensamento (mas, sem pretensão nenhuma de desfecho), remete-se ao comentário de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*: “viver é perigoso... o mais difícil não é ser bom e proceder honesto, dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra”. Escrever e pensar sobre arte é suspender-se a cada tarefa; é o exercício de buscar referências no acervo já existente e atualização das novas propostas que surgem todos os dias - é pegar o ofício pelo “rabo da palavra”.

NOTAS

1Paradoxalmente, a frase é de Monteiro Lobato (1882-1948) que ao escrever a crítica *Paranoia ou Misticismo*, no jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre a exposição de 1916 da jovem Anita Malfatti protagoniza a reação conservadora frente aos primeiros ares do modernismo nacional. Com a avaliação da história, podemos perguntar: será que ele “mal viu”?

2Convidada por Mariza Bertoli (*in memoriam*) para uma mesa-redonda no *VII Edição do Fórum Permanente Arte e Cultura da América Latina. O outro lado do muro*, em setembro de 2018, no Memorial da América Latina, a missão atribuída a mim era a palestra “Sugestões para pensar e escrever sobre a obra de arte”. O presente texto nasce desta reflexão é uma homenagem a Mariza Bertoli com quem aprendi sobre a militante crítica latino-americana.

REFERÊNCIAS

GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

HAUSER, Arnold. *História social da*

arte e da literatura, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



ARTIGO

ERA UMA VEZ ARTEMISIA

É de Filippo Baldinucci a primeira biografia mais completa da artista, que consta do livro “Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua”, publicado entre 1681 e 1728. Embora inserida num contexto familiar - sua biografia vem na sequência das do tio Aurelio Lomi e do pai -, Artemisia deixa de ser um apêndice ou um parêntese para adquirir uma personalidade própria

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Em “The obstacle race” (1979), o capítulo dedicado a Artemisia Gentileschi traz algumas observações sobre sua trajetória que devem ser retidas quando se pretende analisar as primeiras referências historiográficas a seu respeito. Germaine Greer apresenta-a de saída como filha de um pintor, de quem não se tornou colaboradora. Desejosa de ser esposa de um pintor, foi “salva desse destino contra a própria vontade”. Viveu de maneira agressiva, independente e arriscada, forçando-se a adotar gestos de autopromoção, enfrentando fofocas e trabalhando muito “com uma seriedade que poucas outras mulheres se permitiram experimentar”.

É, de fato, como filha e aprendiz de Orazio Gentileschi que a pintora é citada rapidamente no tratado “Le vite de’ pittori, scultori, architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a’ tempi di papa Urbano VIII nel 1642” (1642), de Giovanni Baglione. Tendo aprendido com o pai a “retratar do natural”, teve muito êxito e trabalhava em Nápoles para príncipes e pessoas famosas. O modelo de uma microbiografia no interior de

uma biografia mais alentada, herdado de Giorgio Vasari, ecoa também no livro “Vite de’ pittori, scultori ed architetti genovesi” (1674), de Raffaello Soprani. A inserção da biografia de Orazio Gentileschi numa obra dedicada a Gênova tem sua razão de ser, pois ele trabalhara na cidade entre 1621 e 1624. “Pintora de muito valor”, Artemisia é definida “excelente, particularmente nos retratos”. O autor lembra ainda a relação da artista com a cidade de Nápoles, onde gozava de “grandíssima estima”. O alemão Joachim von Sandrart, amigo de Orazio Gentileschi, evoca a visita feita ao ateliê napolitano da pintora na década de 1630 na obra “Akademie der Bau, Bild und Malerei Künste” (1675), traduzida para o latim e publicada oito anos mais tarde sob o título de “Academia nobilissimae artis pictoriae”. Às notícias corriqueiras sobre suas qualidades de retratista e sobre a fama de que gozava, Sandrart acrescenta o elogio a composições com “pulchra arte elaboratas” e destaca o quadro “Davi com a cabeça de Golias”, “judiciosissime factis”. O breve comentário é inserido num capítulo

dedicado a outras artistas que já haviam sido abordadas por Vasari: Properzia de' Rossi, Plautilla Nelli, Lucrezia Quistelli della Mirandola e Sofonisba Anguissola. Outra referência seiscentista à pintora está no tratado de Giovanni Battista Passeri, escrito em 1678, mas só publicado em 1772 numa versão remanejada e censurada: “Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673”. Mais uma vez, a trajetória de Artemisia está inserida na vida de outro artista, Agostino Tassi, seu estuprador. Numa abordagem, que Ismène Cotensin define “infra-histórica”, o autor traça um retrato impiedoso de Tassi, personalidade inquieta e ímpia, que deixou uma má impressão por seus costumes, pondo em risco a própria reputação artística. Esse juízo moral negativo, que se choca com o pressuposto de contar a “verdade” da maneira mais objetiva e imparcial possível, se estende a Artemisia, definida “gloriosa” na pintura, mas recriminada por seu comportamento não muito honesto e honrado. Muito bela e graciosa, conquistou Tassi que a violentou e

foi processado, sofrendo “o tormento da corda com bravura”.

É de Filippo Baldinucci a primeira biografia mais completa da artista, que consta do livro “Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua”, publicado entre 1681 e 1728. Embora inserida num contexto familiar - sua biografia vem na sequência das do tio Aurelio Lomi e do pai -, Artemisia deixa de ser um apêndice ou um parêntese para adquirir uma personalidade própria. As referências a seu aspecto físico “belíssimo”, a seu casamento com o pintor florentino Pierantonio Stiattesi e à aprendizagem com o pai são breves, pois Baldinucci está interessado em abordar algumas de suas obras. A primeira, encomenda de Michelangelo Buonarroti, o jovem, representa “uma mulher de aspecto belíssimo, muito vivo e altivo”, cuja nudez foi posteriormente coberta pelo pintor Baldassarre Franceschini (Il Volterrano), a pedido de Lionardo, sobrinho do encomendante. Outra obra a ganhar destaque é uma figura da Aurora, “graciosa mulher nua”, de belas proporções e de cromatismo delicado, que permite compreender

até onde chegam “o engenho e a mão de uma mulher como ela”. Dois quadros das coleções do Palácio Serenissimo (atual Pitti) são ainda lembrados pelo autor: um que representa o rapto de Prosérpina, “com grande número de figuras feito com muito bom gosto”, e outro, “belíssimo”, no qual é pintada “uma Judite no ato de cortar a cabeça de Holofernes do busto, obra [...] tão bem pensada e expressa com tanta naturalidade, que [...] suscita um pouco de terror”. Baldinucci destaca outro “belo talento” da biografada - “retratar do natural maravilhosamente todo tipo de frutas” - e lembra sua colaboração com Giovanni Francesco Romanelli, que teve como resultado um retrato da artista cercado de frutas, vandalizado pela esposa do pintor por ciúmes. A biografia encerra-se com uma referência à estadia napolitana entre 1630 e 1640, quando Artemisia trabalhou “com grande glória e proveito para príncipes e fidalgos”.

Ecos das estadias de Gentileschi em Nápoles encontram-se nas “Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani” (1742), de Bernardo De' Dominici. Abrindo parênteses

nas biografias de Onofrio Palomba, Belisario Corenza, Massimo Stanzione, Bernardo Cavallino e Micco Spadaro, o autor traça o perfil de uma “pintora virtuosa”, conhecida principalmente pela excelência dos retratos. Saía-se “muito bem” nos quadros com figuras pequenas, em tamanho natural e “nas histórias grandes e copiosas”. O autor louva justamente dois quadros de grandes dimensões, com figuras em tamanho natural, que representavam as “histórias de Betsabeia e Susana, que parecem da mão de Guido”. De’ Dominici lembra outras duas obras “em tamanho natural”: São Miguel Arcanjo expulsando Lúcifer do Paraíso e Ló e suas filhas. Muito admirada pelo “frescor da bela cor”, a pintora deixa sua marca em Stanzione, que aprende a pintar com ela “histórias” e resolve viajar para Roma para conhecer Guido Reni e Annibale Carracci; em Palomba, em cujos quadros se encontravam as cores de Battistello Caracciolo e “a doçura de Gentileschi”; e em Cavallino, que acrescenta à “delicadeza” cromática da artista “uma graça própria e nascida com ele”.

Horace Walpole acrescenta uma nota

picante aos anos passados pela artista em Nápoles, ao anotar em “Anedoctes of painting in England” (1762) que ela era famosa “tanto por seus amores quanto por seus quadros” e ao citar o nome de um de seus apaixonados, Nicholas Lanier. A menção à cidade italiana vem na sequência de uma observação sobre o período transcorrido pela pintora na Inglaterra, onde “foi reconhecida como não inferior ao pai na história, superando-o nos retratos”. É logo nesse gênero que se notabiliza na corte de Carlos I, que possuía diversas obras de sua autoria, dentre as quais “Davi com a cabeça de Golias”, considerada a melhor.

O livro de Walpole é evocado por Luigi Lanzi em “Storia pittorica della Italia” (1792) como prova do renome alcançado pela artista. “Respeitada por seus talentos e decantada pela formosura do rosto e das maneiras”, Artemisia é apresentada como uma pintora um tanto eclética: “assistida e promovida na arte por Guido Reni, estudiosa das obras de Domenichino, e não alheia a outros estilos elogiados”. Depois de lembrar que havia obras de sua autoria em Nápoles, Pozzuoli e

Florença, o autor destaca duas delas: Judite, “pintura de forte impacto, de um tom e de uma evidência que inspira terror”; e Susana, “obra amena quer pela qualidade do lugar, quer pela graça da principal figura e pelo panejamento das outras”. Associada à “escola florentina”, Gentileschi é rapidamente citada no terceiro período da “escola napolitana”, na qualidade de mestra de alguns artistas ao lado de Reni, Domenichino e Giovanni Lanfranco.

O ano de 1792 é particularmente fecundo para a fortuna crítica de Gentileschi, pois, além do tratado de Lanzi, são publicados dois perfis biográficos nos livros “Memorie istoriche di più uomini illustri pisani” e “Pisa illustrata nelle arti del disegno”. Averardo de’ Medici, autor da biografia publicada no primeiro livro, insere-a numa linhagem de filhas de artistas – as gregas Timarete, Irene e Aristarete, descendentes de Micon, Crátino e Nearco; Faustina Maratta e Anna Maria Mengs, dentre outras –, e afirma ser ela a prova evidente de como “a força das impressões secretas da Natureza, e os gênios ocultos para as

coisas belas se transmitem quase pelo sangue de pai em filho”. Se a estes deve acrescentada a educação capaz de aperfeiçoá-los, não menos perfeita é a artista, aquinhoada com “um corpo lindamente formado, com muita graça e animado por um belo colorido”, que se tornou o “maior ornamento” da natureza. O crescendo de elogios tem um ponto culminante na menção ao marido, que deveria ser grato “por ter sido escolhido como consorte por uma Esposa tão digna”. Encaminhada pelo pai na pintura de retratos, distingue-se também em quadros que representam frutas e flores, nos quais teve resultados surpreendentes. De’ Medici valoriza as obras de grande formato, dando como exemplo a tela que representava São João Batista adormecido: “O caráter grandioso, a desenvoltura e a graça das figuras, o suave empastamento bem reluzente e o gosto requintado da cor viva” haviam levado muitos amadores a atribuí-lo a Reni.

Outros quadros de grandes dimensões são evocados pelo autor: dois que representam episódios da vida de São Januário, conservados na catedral

de Pozzuoli; o da Real Galeria de Florença, em que se vê Judite cortando a cabeça de Holofernes, obra “tão bem imaginada e expressa com cores tão vivas que suscita aversão em que a observa”; e a Susana saindo do banho, que integrava sua coleção pessoal, cujas características centrais são “a gravidade da atitude, o candor das carnes e o pudor do rosto da casta Heroína, e a lascívia emanada dos olhos de alguns Velhos impudentes”. A qualidade alcançada pela artista é atribuída por de’ Medici a uma mente inquiridora, que aprende não apenas com a contemplação das melhores obras de arte, mas também com a ciência da natureza, a meditação filosófica e o intercâmbio epistolar com um literato contemporâneo. O autor lança mão dos juízos dos “artistas mais cultos” para traçar um perfil da pintura de sua biografada: ela “teve um estilo e uma maneira particulares, e pintava com um empastamento de cores que evidenciava a vivacidade das carnes”; seus quadros, que evocam Reni e Domenichino, reúnem, ao mesmo tempo, “suavidade, delicadeza, graça singular e gosto”. Tendo como evidência a

data de elaboração da Susana de sua coleção (1652), de’ Medici descarta a informação de que Gentileschi teria morrido na década de 1640 e aventa a hipótese de que ela tenha superado os sessenta anos.

Não menos encomiástico é o texto de Alessandro da Morrone, para quem Artemisia deve ao pai “o nobre ornamento do desenho”, e à natureza, “o extraordinário talento” e as “formas mais belas e atraentes”. Excelente na arte do retrato, ela distingue-se ainda mais por obras “singulares pela história bem tratada, pela maestria da arte e por formatos estimáveis”. Dentre estas, o autor confere destaque ao São João Batista pintado em Nápoles, “figura apreciável pelo desenho, pela vivacidade da cor e pela postura”; às histórias de São Januário de Pozzuoli; e às representações florentinas do rapto de Prosérpina, da “trágica história de Judite”, das vicissitudes da “casta Susana”, da Aurora e da “mulher nua de formas graciosas e de carnes suaves” da casa Buonarroti. As histórias de Judite e Susana são, sem dúvida, as que mais chamam sua atenção. Da Morrone

admira a “suprema naturalidade” com que a pintora representa o ato da “Mulher forte” contra Holofernes por meio de um “escorço artificial”. A visão do sangue que jorra do pescoço cortado, manchando o “cândido tecido do leito”, desperta no observador “horror junto com estimação pelo erudito pincel”. O que mais importa, porém, são qualidades estritamente pictóricas: o agrupamento das figuras, os panejamentos geralmente bem tratados, a coberta da cama “pincelada com belíssima laca”, o efeito do claro-escuro e o tratamento sólido do conjunto. A história de Susana, por sua vez, é uma excelente introdução ao conhecimento do “valor dos pincéis” da artista. Nela se encontram “aquela qualidade de desenho e aquele gosto de colorir que não pode ser aprendido, já que provém de um gênio natural”. Susana é representada com “o dom da expressão e de uma bela postura”. Suas vestimentas são dispostas de maneira a revelar “a inteligência do nu”. Os trajés dos Velhos possuem “decoro” e suas cabeças “indicam, de maneira admirável, o que produz em velhos membros o comichão do amor”.

Outra habilidade da pintora reside no tratamento absolutamente natural dado à representação de todo tipo de frutas. O episódio do ciúme da esposa de Romanelli, reportado por Baldinucci, serve de pretexto para da Morrone exaltar o “belo rosto da pintora e a singularidade de seu pincel também nesse gênero de pintura que, pela imitação precisa dos efeitos bizarros da natureza, refinada pelo bom gosto pictórico, requer um talento vivo, pois sem ele todo esforço é vão”. A “imortal Pintora foi perita em colorir telas com elegância, e com verdade os retratos, com maestria suprema as histórias, e com naturalidade as frutas”; além disso, demonstrou uma “férvida imaginação” no quadro de Judite. Embora reconheça na artista uma maneira pictórica particular, da Morrone não se furta a declarar que esta não foi “nem muito dessemelhante nem superior à do pai” e que teve como guias o “fazer de Guido em Roma” e o de Domenichino em Nápoles.

Se da Morrone não faz referência ao lugar de nascimento da artista, o mesmo não acontece com Ferdinando Grassini que, em “Biografia dei pisani illustri”



Fig. 1: Anônimo, retrato de Artemisia Gentileschi, 1630. Foto: reprodução.

(1838), atribui-lhe Pisa como berço. Discípula do tio Aurelio e do pai, estreia como “pintora ornamental”, mas foi também “excelente retratista”. Estilisticamente próxima de Reni e Domenichino, é lembrada pelos quadros realizados em Nápoles, Pozzuoli e Florença. Tendo como fontes Sandrart, Baldinucci, De’ Dominici, de’ Medici e da Morrone, Grassini não acrescenta nenhuma informação nova à biografia de Gentileschi. A leitura dupla proposta

para a representação florentina de Judite é, porém, nova, pois inclui um dado político. Se o observador olhar para Holofernes, seu coração “oscilará entre a ira e a repugnância”; se se detiver em Judite, a aplaudirá por ter tirado a vida do tirano, “que queria destruir tua cidade, profanar o templo do teu Deus”. Grassini utiliza claramente o relato do Antigo Testamento, no qual o generalíssimo assírio Holofernes é apresentado como o responsável pela demolição dos santuários e pela devastação dos bosques sagrados dos povos que não apoiavam Nabucodonosor. A valorização da figura da heroína, porém, pode ter um significado diferente do original, se for associada com as ideias do “Risorgimento”, em circulação na península itálica desde 1815, que não deixariam de ter repercussões no Grão-ducado da Toscana, sob o domínio dos Habsburgo-Lorena desde 1737.

Esse breve apanhado historiográfico, que demonstra que Gentileschi não precisou esperar o século XX para ter sua trajetória reconhecida, necessita de uma série de clarificações, pois as referências e as biografias

estão situadas numa espécie de vácuo temporal ou apresentam datas não confiáveis. A primeira questão diz respeito à data e ao lugar de nascimento da artista. Ela nasce em Roma em 1593, e não em Pisa no ano de 1590, como asseveram de’ Medici e Grassini. A data de sua morte é igualmente fruto de debates, mas de’ Medici está certo ao deslocá-la para um período posterior a 1652, ano de execução da última versão de “Susana e os anciões”. Deve-se esperar o ano de 1963 para que seja proposta uma data diferente daquela de Sandrart - 1640 ou 1642 - para a morte da pintora. Eugenio Battisti, que não podia ter conhecimento da biografia de de’ Medici, descoberta por Jesse Locker e divulgada em 2015, aventa a hipótese de que esta tenha ocorrido entre 1651 e 1653. A primeira data apoia-se numa carta de Gentileschi dirigida ao grão-duque da Toscana em 1º de janeiro de 1651, na qual há uma referência a uma doença da qual estava se recuperando. A segunda fundamenta-se na publicação “Cimiterio, Epitafji giocosi di Giovan Francesco Loredano e Pietro Michiele” (1653). Os dois

autores dedicam dois epitáfios à artista: no primeiro deles a acusam de, na qualidade de “gentil isca de corações”, ter traído o marido. O jogo de palavras com o sobrenome (Gentileschi/Gentil’esca) é retomado na segunda composição, em que ela se torna “gentil isca de vermes”. A data aceita atualmente é 1654, corroborada por um recibo de janeiro, como demonstra Cristine Tedesco. Por sua vez, Locker pergunta-se se ela não teria morrido durante a peste de 1656. A questão permanece em aberto, pois o único documento disponível - a lápide do túmulo na igreja napolitana de São João dos Florentinos - perdeu-se durante o restauro realizado na década de 1780.

Apesar de referir-se ao estupro e ao processo sofrido por Tassi, Passeri não fornece nenhuma data. Eles ocorrem em 1611 e 1612, respectivamente, e permitem rever a data do casamento com Stiattesi, situada por de’ Medici e da Morrone em 1615. Na realidade, o casamento com o modesto pintor florentino ocorre em 20 de novembro de 1612, logo depois da conclusão do processo, e determina a transferência

para Florença no começo do ano seguinte para escapar dos mexericos que corriam em Roma sobre o episódio. As obras presentes em Florença não correspondem necessariamente à estada da pintora na cidade (1613-1620). A “Alegoria da inclinação” (1615-1616), pintada para Michelangelo Buonarroti, o jovem, e “Judite decapitando Holofernes” (1620), são frutos da temporada florentina. “Aurora” (1625) é executada em Roma, enquanto “Susana e os anciões” (1652) está associada à segunda temporada napolitana, iniciada em 1640/1641. É possível que a tela retratando o rapto de Prosérpina tenha sido também executada em Florença, mas seu paradeiro era desconhecido nos séculos XVIII e XIX, como anotam da Morrone e Grassini.

As fontes historiográficas não são também exatas em relação às obras napolitanas. A extraviada tela representando São João Batista data de 1629, devendo ter sido realizada em Veneza para o duque de Alcalá, vice-rei de Nápoles. Entre 1630 e 1638, tem lugar a primeira temporada napolitana, quando a artista cria

“Davi com a cabeça de Golias” (1630-1631), as três telas encomendadas pelo arcebispo Martín de León y Cárdenas (“Santos Próculo e Niceia”, “A adoração dos Magos” e “São Januário no anfiteatro de Pozzuoli”, 1636-1637), “Ló e suas filhas” (1635-1638) e “Betsabeia no banho” (c. 1636-1637). À segunda temporada na cidade (c. 1640/1641-1654) correspondem três telas intituladas “Susana e os anciões”, realizadas em 1649 (Galeria Morava, Brno), 1650 (Museu Biblioteca e Arquivo, Bassano del Grappa) e 1652 (Pinacoteca Nacional, Bolonha), não sendo possível determinar a qual delas se refere De’ Dominici. Não há referências sobre outra obra citada por este, representando São Miguel Arcanjo, nem sobre um segundo quadro dedicado à vida de São Januário (Catedral de Pozzuoli), lembrado por de’ Medici, da Morrone e Grassini.

A informação de Baldinucci de que a artista teria sido autora de naturezas-mortas não tem sido comprovada até agora. De acordo com hipótese de Mina Gregori (1990) e Gianni Papi (1991), o quadro descrito por ele poderia ser “Natureza morta com alegoria da

pintura” (c. 1640), mas a documentação disponível não permite afirmar que os dois artistas se encontravam em Roma no período de sua execução. O achado de um testemunho datado de 1649 levou Patrizia Costa a apoiar a informação de Baldinucci. Com efeito, Girolamo Gualdo lembrava que a artista realizara um livro com “muita diversidade de flores e ervas”, por encomenda do cardeal Francesco Barberini, e que quatro destes desenhos representando um botão de rosa, um buquê de violetas amarelas, um ramo de videira e “alguns pequenos animais tão minúsculos e diligentes que nada mais pode fazer a própria natureza” estariam em sua coleção particular. Além disso, Costa acredita que a artista demonstrou sua capacidade de criar naturezas-mortas em trechos de obras como “Anunciação” (1630), “A morte de Cleópatra” (1630-1635) e “Cleópatra” (1639-1640). Outro gênero destacado nas biografias de Gentileschi, o retrato, tampouco conta com obras atribuídas a ela, mas se sabe que dos autos do processo Tassi constavam duas telas com esse título. Por outro lado, da Morrone afirma que seu primeiro estudo, “quase comum



às outras mulheres Pintoras”, foi “retratar a efígie de vários Senhores de sua época, e que se tornou nesse gênero excelente”. Se não houvesse o testemunho dos biógrafos, alguns poemas de Girolamo Fontanella, que a conheceu em Nápoles, ajudariam a dissipar qualquer dúvida a esse respeito. O poeta, de fato, descreve o “Retrato de Andreana Basile”, em tons altamente elogiosos, afirmando que a artista se elevava acima de Zêuxis e Apeles e comparando-a com a Aurora pelo domínio da cor e da luz. Além disso, o poeta solicita em outra composição a feitura do próprio retrato para tornar-se imortal na tela, numa demonstração inequívoca da reputação de Gentileschi nesse gênero.

A suposta colaboração com Romanelli não é um episódio isolado na trajetória de Gentileschi. A não ser Baldinucci, no entanto, os demais biógrafos não abordam esse aspecto. Sabe-se que três obras mencionadas por De’ Dominici

se valeram da colaboração de outros pintores. Os nomes de Viviano Codazzi (incumbido da arquitetura do fundo) e Micco Spadaro estão associados a “Betsabeia no banho”. Spadaro colabora ainda na feitura de “Ló e suas filhas”. Duas versões de “Susana e os anciões” realizadas em Nápoles são igualmente fruto de coautorias. A de 1650 conta com a contribuição de Spadaro e, possivelmente, Palomba; a mão deste está presente na de 1652, atribuída por de’ Medici, da Morrone e Grassini apenas à pintora. Este não é o único aspecto a não ser levado em conta pelos biógrafos. Fatos importantes na trajetória de Gentileschi - a admissão na florentina Academia do Desenho em 1616 e na romana Academia dos Desejosos provavelmente em 1625 - não são mencionados nem por Baldinucci, nem pelos historiadores posteriores. No caso da segunda existe um testemunho inequívoco: a inscrição colocada na moldura oval do “Retrato de Artemisia Gentileschi” (1626-1627), do gravador Jérôme David, na qual a artista é definida “Famosíssima pintora acadêmica da Desejosos”.

Mas o maior silêncio envolve o episódio do estupro, levando Julia K. Dabbs a defender a ideia de que Baldinucci não se referiu a ele porque o relato da violência poderia manchar a reputação artística de Artemisia e provocar o questionamento de sua inserção no livro. A autora lembra que esse cuidado não era exagerado, uma vez que mesmo a viuvez poderia ser considerada imprópria para uma mulher na Roma do século XVII. Além disso, as artistas profissionais punham em xeque o modelo de vida enclausurada reservada às mulheres, expondo-se a insinuações, calúnias e, até mesmo, violências potenciais. Deve-se ainda acrescentar que um episódio de violação manchava a honra de toda a família, podendo ser índice de uma promessa matrimonial não cumprida. A observação de Dabbs ajuda a compreender uma assertiva aparentemente estranha de De’ Dominici: ela “não era molestada” por sua condição de mulher, sendo, ao contrário, prestigiada por seu “comportamento ajuizado” pelo vice-rei de Nápoles, por vários fidalgos e alguns artistas, dentre os quais Jusepe de Ribera. Por sua vez, da

Morrone destaca uma “intimidade excessiva com a amada” para justificar o processo e a tortura sofrida por Tassi, usando um eufemismo para referir-se à violação. Em algumas biografias não faltam referências à “virtude” da pintora num registro que parece juntar qualidades morais como seriedade, honestidade, beleza e graça, e predicados artísticos como perícia técnica e invenção. Excetuando Passeri, as únicas referências explícitas à sexualidade de Artemisia estão nos epitáfios de 1653 e na menção do nome de Lanier por Walpole. Não se sabe ao certo quando a artista conheceu o músico, cenógrafo e pintor inglês, nomeado Mestre de Música do Rei em 1626. É possível que se tenham conhecido em Roma em 1625, quando Lanier empreendeu a primeira viagem à Itália para adquirir obras de arte para Carlos I, dentre as quais a coleção dos duques de Mântua. Ou dois anos mais tarde em Veneza, onde Gentileschi estava residindo. A maior evidência de um relacionamento sentimental entre os dois estaria no fato de a pintora ter revelado ao amigo dois macetes do pai: a receita de um verniz âmbar e

uma técnica pictórica conhecida como “alla prima” (na primeira tentativa), que consistia na aplicação de camadas de tinta fresca por cima de camadas anteriores antes que estas secassem. As biografias de de’ Medici, da Morrone e Grassini, às quais podem ser acrescentadas a citação feita por Ranieri Tempesti no “Discorso accademico sull’istoria letteraria pisana” (1787), a publicação da água-forte de “Judite decapitando Holofernes” como obra representativa da escola pictórica pisana em “L’Etruria pittrice” (1791), de Marco Lastri, e o breve perfil traçado por Ranieri Grassi em “Descrizione storica ed artistica di Pisa e de’ suoi contorni” (1838), desmentem a assertiva de Dabbs de que a escassez de dados sobre Gentileschi antes do século XX teria a ver com a natureza nômade de sua trajetória. Por não dispor de uma base doméstica duradoura, ela não pôde ser transformada numa “heroína regional”, à diferença da contemporânea Elisabetta Sirani, celebrada por Carlo Cesare Malvasia como uma das glórias de Bolonha. Pisana de nascimento para de’ Medici, Grassini e Grassi,

Artemisia é inserida no livro de da Morrone em decorrência das origens familiares, e não apenas em virtude da reavaliação sobre a natureza das mulheres promovida pelo Iluminismo, como sugere Locker. Embora de origem florentina, o ourives Giovan Battista Lomi havia se estabelecido em Pisa, onde nasceram os filhos Aurelio, Baccio e Orazio, o qual assumiu posteriormente o sobrenome de um tio materno. Tal circunstância geográfica não era de pouca conta naquelas “pequenas pátrias” que povoavam a península itálica antes do processo de unificação nacional. De’ Medici oferece um exemplo eloquente dessa atitude ao fazê-la nascer em Pisa, “mãe fecunda de Homens ilustres, [...] que exalta ainda suas Heroínas, e será sempre célebre o nome de Artemisia Gentileschi, Pintora de alto renome, [...] respeitável Personagem, tão benemérita da Pátria”. A conclusão do perfil biográfico reafirma essa tomada de posição: Apesar de Pisa ter contado com pintoras como Arcangela Paladini, a Artemisia cabe “a primeira glória” por ter sido “original e mestra de quadros admiráveis”.



Fig. 3: Carlo Bozzolini e Gaetano Vercellini, *Judite matando Holofernes*, 1791. Quadro de Artemisia Gentileschi. Foto: reprodução.

Mesmo o fato de Lanzi inseri-la na “escola florentina” pode ser reportado à ideia de “pequena pátria”. Na realidade, não é tarefa simples tentar determinar uma classificação regional para a pintora, se for lembrado, com Paolo Pastres, que a ideia de “escola” está associada a um estilo e a um gosto local. O que se pode afirmar é que, durante a temporada florentina, a pintora modera o naturalismo caravaggesco aprendido com o pai, refinando o próprio estilo com a adoção de modos mais clássicos, de um cromatismo mais rico e com o aprimoramento dos aspectos decorativos da composição. O jogo entre classicismo e naturalismo é uma constante em seu estilo. O primeiro ganha reforço em Roma na década de 1620, em virtude do contato com Reni, Annibale Carracci e Domenichino; o segundo recebe novos estímulos em Nápoles graças às relações estabelecidas com Ribera, Stanzione, Caracciolo, Francesco Guarino e Paolo Finoglia, entre outros. Não pode deixar de ser lembrado que a versão de “Susana e os anciões” de 1652 foi atribuída durante um longo período a Sirani em virtude de seu tom “bolonhês”: luz suave e atmosférica, colorido refinado e quente e pincelada fluida. O mesmo acontece com “Ló e suas filhas”, que foi atribuído a Cavallino, autor de “O triunfo de Galateia” (c. 1650), considerado durante muito tempo fruto de uma colaboração com a pintora.

À vista desses dados é impossível subscrever a assertiva de algumas historiadoras feministas de que Gentileschi não foi muito considerada pela historiografia anterior ao século XX ou que foi desvalorizada por ser mulher. A hipótese de Mary Garrard sobre o episódio Romanelli

é altamente questionável, pois a produção de naturezas-mortas nada tem a ver com um estereótipo sobre a arte das mulheres, tendo sido um gênero muito praticado pelos pintores, dentre os quais Caravaggio. A artista, por outro lado, é apreciada por suas obras de grandes dimensões, nas quais representava temas que “exigem força e nobreza de pensamento”, nos dizeres de Grassi. Adelina Modesti que, em 2004, atribuiu a Susana de 1652 a Gentileschi, demonstra que ela foi celebrada por qualidades e virtudes artísticas consideradas “masculinas” pela teoria renascentista: engenho, mão ágil e criativa, maestria, uso de “conceitos agudos”, invenção, dentre outros. A seu ver, mesmo as comparações com outros artistas e, particularmente com Reni, não devem ser tomadas ao pé da letra; elas podem indicar que Artemisia tinha alcançado um sucesso popular e crítico semelhante ao dos melhores pintores contemporâneos. Os poemas de Giovan Francesco Loredan (1627), Antonino Collurafi (1628), Fontanella (1638-1640) e Francesco Antonio Cappone (1643) são uma prova inequívoca desse prestígio. Loredan e Fontanella dedicam seus versos a

alguns quadros extraviados. O segundo não hesita em escrever que o “Retrato de Apolo com a lira” é um “digno e novo milagre”, pois sua beleza suscita uma dúvida no observador, que não sabe se atribui-la à realidade ou à ficção. Collurafi já havia destacado a poética realista de Gentileschi ao atribuir-lhe, num primeiro madrigal, a criação de “maravilhas” e ao elevá-la, num segundo, acima de Parrásio, já que ela “na Pintura engana a Arte e vence a Natureza”. Cappone, finalmente, retoma a metáfora da Aurora usada por Fontanella no poema dedicado ao “Retrato de Andreana Basile” para exaltar seu cromatismo e propõe um paralelo com a lenda de Aracne, afirmando que se a tecelã tivesse sabido “retratar com a agulha” o que Artemisia fazia com o pincel, ela não teria sido punida pela deusa Atena. O segundo poema é uma celebração da inspiração realista da pintora, comparada com os antigos mestres do ilusionismo, Apeles, Zêuxis e Parrásio.

As historiadoras feministas têm razão, porém, quando lembram que certos comentários sobre a sexualidade da

pintora criaram uma visão negativa e restritiva. Segundo Dabbs, o comentário maldoso de Passeri sobre a artista esteve na base da alcunha “moça lasciva”, utilizada por Margot e Rudolf Wittkover no livro “Born under Saturn” (1963). Greer, por sua vez, não só critica os epitáfios de 1653, como estende sua repreensão àqueles historiadores que, ao lê-los, passaram por cima da referência ao “mérito infinito” dos retratos de Artemisia, atribuindo sua fama tanto aos amores quanto às obras. A visão negativa da pintora havia se tornado uma espécie de fio condutor de análises que imputavam a seus defeitos morais tanto o estupro quanto o abandono do marido, buscando evidências de “uma personalidade vulgar e corrupta em sua própria obra”. Depois da década de 1970, os estudos dedicados à artista ganham outra dimensão, e Artemisia acaba se tornando um símbolo da luta das mulheres por seus direitos, mas esta é outra história ainda em construção, que pode fazer perder de vista a multiplicidade de seu talento pictórico e sua contribuição à arte do século XVII.

REFEREÊNCIAS

Baglione, Giovanni. “Le vite de’ pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a’ tempi di Papa Urbano VIII nel 1642”. Napoli: S. C. E., 1733.

Baldinucci, Filippo. “Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua”. Milano: Società Tipografica de’ Classici Italiani, 1812.

Battisti, Eugenio. “La data di morte di Artemisia Gentileschi”. “Mitteilungen des Kunsthist”, Florenz, v. 10, n. IV, fev. 1963.

Costa, Patrizia. “Artemisia Gentileschi in Venice”. “Notes in the History of Art”, Chicago, v. 19, n. 3, primavera 2000.

Cotensin, Ismène. “L’heritage littéraire de Giorgio Vasari au XVII^e siècle à Rome: Giovanni Baglione, Giovanni Battista Passeri e Giovanni Pietro Bellori”. Lyon: Faculté des Langues/Université Jean Moulin-Lyon III, 2006, v. I.

Dabbs, Julia K. “Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology”.

London-New York: Routledge, 2016.

_____. “Sex, lies and anecdotes: gender relations in the life stories of Italian women artists, 1550-1800”. “Aurora”, Woodcliff Lake, n. 6, 2005.

Da Morrona, Alessandro. “Pisa illustrata nelle arti del disegno”. Livorno: Giovanni Marenigh, 1812, t. II.

De’ Dominici, Bernardo. “Vite de’ pittori scultori ed architetti napoletani”. Napoli: Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742, v. 2 e 3.

De’ Medici, Averardo. “Artemisia Gentileschi”. In: Fabroni, Angelo (org.). “Memorie istoriche di più uomini illustri pisani”. Pisa: Ranieri Prosperi, 1792, t. IV.

Grassi, Ranieri. “Descrizione storica ed artistica di Pisa e de’ suoi contorni.” Pisa: Ranieri Prosperi, 1838, v. 2.

Grassini, Ferdinando. “Biografia dei pisani illustri”. Pisa: Niccolò Capurro, 1838.

Greer, Germaine. “The obstacle race: the fortunes of women artists and their work”. New York: Farrar, Straus

and Giroux, 1979.

Lanzi, Luigi. “Storia pittorica della Italia dal renascimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo”. Milano: Giovanni Silvestri, 1823, v. 1.

Lapierre, Alexandra. “Artemisia”. New York: Grove Press, 2000.

Locker, Jesse. “Artemisia Gentileschi: the language of painting”. New Haven-London: Yale University Press, 2015.

Menichetti, Elisa. “Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo. Un talento versatile nella Napoli del Seicento”. Siena: Università di Siena, 2015/2016.

Modesti, Adelina. “‘Il pennello virile’: Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as masculinized painters?” (2018). Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/323641032>>.

Passeri, Giovanni Battista. “Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673”. Roma: Settavi, 1772.

Pastres, Paolo. “Luigi Lanzi e le scuole pittoriche”. In: Micheli, Maria

Elisa; Folesani, Giovanna Perini; Santucci, Anna (org). “1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell’arte”. Camerano: Empatiabooks, 2010.

Soprani, Raffaello. “Vite de’ pittori, scultori ed architetti genovesi”. Genova: Stamperia Casamara dalle Cinque Lampade, 1768, v. I.

Tedesco, Cristine. “Artemisia Gentileschi: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654)”. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

Tempesti, Ranieri. “Discorso accademico sull’istoria letteraria pisana”. Pisa: Ranieri Prosperi, 1787.

Walpole, Horace. “Anedocts of painting in England”. London: Alexander Murray, 1871.



Fig. 1: *Pietà*. Madeira policromada , medindo 0,68 x 0,48, 0,26 cm, datada: 1999. Assinada na base: *Maurino*. Foto: divulgação.

HOMENAGEM

MAURINO ARAUJO: UM GÊNIO CRIADOR

Seu domínio sobre os formões era tão grande que com três ou quatro cortes profundos na madeira, rápidos e seguros, fazia magicamente um rosto de um personagem cheio de emoções...

CARLOS PERKTOLD
ABCA/MINAS GERAIS

Faleceu de leucemia em Belo Horizonte no dia 30 de julho aos 77 anos o escultor e artista Maurino Araujo (1943-2020). Com o recolhimento de todos nesta época tão difícil, seu sepultamento foi privativo da família. Merecia uma multidão ao seu lado se tratássemos melhor nossos filhos ilustres e talentosos.

Nascido de família pobre e humilde, Maurino Araújo viveu experiências amargas ao longo de uma vida dura à procura de sobrevivência até encontrar o caminho da escultura. De agricultor de subsistência familiar à servente de pedreiro e escultor de peças de barro e de madeira, ele fez de tudo. E que esculturas!

Começou a brilhar a partir da década de 1970 quando começou a esculpir objetos sacros, santos, Cristo e uma infinidade de imagens nas quais o sentimento dos seus personagens trazia em cada peça o registro de sua autobiografia, que ele julgava ser da própria humanidade, em especial das pessoas que vivem e viveram na sua mesma estratificação social. Seu domínio sobre os formões era tão

grande que com três ou quatro cortes profundos na madeira, rápidos e seguros, fazia magicamente um rosto de um personagem cheio de emoções.

Maurino era conhecido como um artista barroco e expressionista ao mesmo tempo, designação que pode estranhar os conhecedores dos dois estilos. Imagino que seja privilégio de escultores mineiros que herdaram toda a força e beleza do nosso barroco e o adiciona ao expressionismo do século 20.

Jovem ainda e vivendo alguns anos em seminário de São João Del Rey, Maurino descobriu as esculturas de Aleijadinho, peças que o deixaram encantado. A partir daí parecia reviver com suas obras o século 18 em pleno século 20 e 21, criando peças que não tinham a riqueza de detalhes do velho mestre maior, mas cujos sentimentos estavam estampados para qualquer neófito em arte, tanto quanto daquele mestre de Vila Rica. Imagino que se Antônio Francisco Lisboa vivesse nos dias de hoje, não somente o aplaudiria como o transformaria no seu discípulo favorito tão grandes eram seu talento,

garra e determinação no que fazia.

Ele passava nas ruas da cidade sem ser reconhecido pelo grande público, vinha de longe a pé ao Centro da cidade, dançando “I dance, man, I dance”, dizia ele para este seu admirador. Quem o visse nestas ocasiões, daria um diagnóstico psicopatológico, mas era apenas uma forma de viver a vida e se exercitar. Durou pouco seu período de dança. Tragado pela doença, seus últimos meses foram de recolhimento e poucas visitas. Enterramos um gênio criador e pouquíssimas pessoas perceberam.



ARISE

REFLEXÕES

ARTE É MOMENTO E SENTIMENTO FLUIDO, ANTES DE SER CAPTADA PELA TÉCNICA

No tempo e nos espaços geográficos ela tem sido discutida em inúmeras interpretações. A arte teria que desvendar o que a arte faz?

CÉSAR ROMERO
ABCA/BAHIA

Existem questionamentos em arte que envolvem uma complexidade enorme de vetores. Como surgiu a arte? Em que consiste e seu objetivo real? Quais as missões de um artista criador? Os conceitos ao longo das décadas são variados e, algumas vezes, distintos. No tempo e nos espaços geográficos ela tem sido discutida em inúmeras interpretações. A arte teria que desvendar o que a arte faz? Qual sua tarefa básica e em que circunstância interfere na consciência humana? Possivelmente estaria determinada ao conhecimento da existência concreta da humanidade, distanciando-a de realidades triviais, e ser um meio de comunicação entre pessoas, com uma linguagem singular. A comunicabilidade entre estas pessoas é um guia para o que virá se estabelecer. Uma arte de essência natural não tem vícios de um mundo objetivo ou verdades absolutas. Assim seu produto conclusivo pode superar a ideia inicial. As metodologias de cada artista, as técnicas e saberes estão sempre em constante evolução. O que era para ser, não foi, desembestou pelo inusitado e toda argumentação sofreu uma metamorfose tornando o

todo, diferente do protótipo. A arte surpreende e é capaz na arquitetura do momento, ser tradução posterior ao esperado. O elemento surpresa é endógeno à arte, é a rebeldia do quase, cenas anexas à formação do olhar.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO (1909-1989), VIVEU POR MAIS DE 50 ANOS NA COLÔNIA JULIANO MOREIRA, NO RIO DE JANEIRO. TINHA O DIAGNÓSTICO DE ESQUIZOFRENIA PARANOIDE. ENTRE ESTADOS DE LUCIDEZ, DELÍRIOS E ALUCINAÇÕES, CRIOU UMA OBRA ORIGINALÍSSIMA.

A arte é momento e sentimento fluído, antes de ser captada pela técnica. O fazer é posterior a ideia movente. Ele fixa, mas a obra continua reprocessando singularidades. As ideias podem trazer uma imagem e esta imagem outros significados. A carga simbólica é imaterial, meditativa e no que nela se reflete. A contemplação e conclusões de um indivíduo podem ser de frontal incompreensão para outros. Dependem de seus sistemas de pensamentos, crenças, ilusões e enganos. Mas isto não nega o impulso

criativo das diferenças. Em certos instantes confluem num paralelismo ilusório, que se transformam em elementos que formatam uma imagem artística, independente da realidade, motivando uma contradição. A contradição é feitiço básico de tudo que é real. A arte tem um caráter fictício, transcendendo a realidade objetiva. Nossos sistemas de crenças podem ter desvios no pensamento científico, e abrir brechas para estranhamentos e ativações comprometidas dos órgãos dos sentidos.

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), viveu por mais de 50 anos na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Tinha o diagnóstico de esquizofrenia paranoide. Entre estados de lucidez, delírios e alucinações, criou uma obra originalíssima. Produzia com materiais simples, vindos do lixo, da sucata. Quando descoberto foi elevado pela crítica como um dos ícones vanguardistas do Brasil, comparado a Marcel Duchamp, que ele nunca conheceu. Seu programa teórico: “estou me preparando para o dia do Juízo Final”. Criou o *Manto da Apresentação*, sua obra prima. Quais

os limites entre a insanidade e a arte? Neste caso a insanidade era destino e força matriz.

A ciência busca trabalhar com verdades absolutas, e a crítica de arte não é uma ciência. Têm seus sinais e sintomas, que dá legitimação ao exercício do trabalho. A dialética abre espaço para a análise dos opostos assim, sujeito e objeto, crítico e arte, confluem para possibilidades de investigações.

É necessário que os artistas se unam, se juntem e se entendam. Seria possível um centro de criação, estudo e pesquisas que ultrapasse as barreiras das vaidades? E que a competição se transformasse em cooperação?

Como está se dando a ocupação dos poucos espaços expositivos na Bahia? A cultura necessita de apoio imediato aos espaços já existentes e ainda a criação de escolas não protocolares de arte, colaborando para o sistema de ensino-aprendizagem. Estimular o ato criador, valorizá-lo como um ganho social é o que se busca com uma educação através da arte. A marca existencial contemporânea busca um sentido para que a arte exerça sua função no

mundo, modificando e aperfeiçoando a consciência. O conceito de capital social na arte estabelece laços de credibilidade interpessoal, trocas de saberes, ajuntamentos de forças produzindo um bem coletivo.



ARTIGO

DIÁLOGOS DA PRIVAÇÃO: A ARTE COMO “RESPIRO” EM MEIO A PANDEMIA

Cada época histórica foi marcada por grandes questões que levaram a mudanças na mundivisão, implicando, conseqüentemente, em práticas artísticas inovadoras ou na revisão de técnicas clássicas utilizadas para representar/significar o mundo

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE

Arte e crise são conceitos tão próximos que extrapolam metáforas e relações simbióticas para imbricarem-se como sinônimos, seja no âmbito macro ou no microcosmo peculiar de cada artista.

Cada época histórica foi marcada por grandes questões - guerras, desastres naturais, pandemias, para citar as mais impactantes - que levaram a mudanças na mundivisão, implicando, conseqüentemente, em práticas artísticas inovadoras ou na revisão de técnicas clássicas utilizadas para representar/significar o mundo.

Em meio à incerteza da virada para o século 21, Yves Michaud (1997) escreveu sobre como a arte contemporânea vem se desintegrando, não a arte em si, mas as suas utopias, diluídas, violentamente, pela máquina de consumo de massas.

Alicerçada num discurso capaz de conferir a um objeto o *status* de obra de arte, a produção contemporânea, segundo Michaud (1997), reveste-se de uma estetização que prioriza a beleza, do corpo à moda e ao meio ambiente, mas, pontua o autor, a realidade não é bela.

PELOS CANAIS DA INTERNET MULTIPLICAM-SE AS POSSIBILIDADES: MUSEUS APRESENTAM EXPOSIÇÕES VIRTUAIS, COMO O TOUR PELA CASA AZUL DE FRIDA KAHLO, A CURADORIA DO MASP EM CASA...

Em tempos sombrios, emerge uma forma aguda da arte: contra insurgente, revolucionária, emocionante, solidária e contundente.

Pelos canais da Internet multiplicam-se as possibilidades: museus apresentam exposições virtuais, como o *tour* pela *Casa Azul* de Frida Kahlo, a curadoria do “MASP em casa”, os desafios de fotos que reinterpretem obras de arte e as *lives* que inovam nas estratégias de formação de público, na divulgação de artistas e suas obras, em diálogos entre pesquisadores, criadores e pensadores.

Algumas iniciativas inovadoras surgem nas redes sociais, como é o caso das propostas de: Emma Calvo, Irene Llorca e José Guerrero, publicitários de Barcelona, que criaram um museu específico, o *Covid Art Museum* - CAM (@CovidArtMuseum); e da brasileira

Luiza Lorenzi Adas, responsável pelo *Museu do Isolamento Brasileiro* (@museudoisolamento), ambos com “sede” no Instagram (a rede social).

O mercado, apesar do que se poderia imaginar, enfrenta o *lockdown* com resultados surpreendentes, como indica o *site* especializado *Art Price*, que menciona a pintura “A Baía de Nápoles” (1878), do russo Ivan Constantinovich Aivazovsky, leiloadada pela Sotheby’s por US\$ 2,8 milhões, valor muito acima do esperado em leilão exclusivamente virtual.

A tradicional casa também promoveu, entre 22 e 28 de maio de 2020, o evento “*I have to stay at home*”, título homônimo ao da pintura de Martin Kippenberger, datada de 1986, realizada pelo artista em seu período de convalescência e em homenagem a um tempo passado na cidade do Rio de Janeiro.

Para o leilão, a Sotheby’s preparou um lote de arte contemporânea, que incluiu trabalhos de Anselm Kiefer, Bridget Riley, Damien Hirst e Jeff Koons, entre outros, com a obra “A mulher de cabelo dourado” (1957), de

George Condo, atingindo a ordem dos sete dígitos: US\$ 1,2 milhão.

Os meses de julho e julho movimentaram o chamado mercado *high-end*, com a Christie’s realizando o ONE, um leilão *online* que interconectou Hong Kong, Londres, Paris e Nova Iorque, contando com o trabalho de Pablo Picasso e Roy Lichtenstein, e a Sotheby’s com peças de Jean-Michel Basquiat e Francis Bacon, para mencionar apenas alguns dos principais artistas. A obra de arte apresenta-se, portanto, como um ativo interessante em face a volatilidade das moedas, títulos, ações e de todo o mercado financeiro.

O PAPEL DOS PROFISSIONAIS DE SAÚDE TRABALHANDO NA “LINHA DE FRENTE” FOI TEMA DE VÁRIOS ARTISTAS...

Fig. 1 e 2: FAKE, *Super Nurse*, 2020. Foto: Copyright 2020 FAKE Art (Free non commercial use).



No diâmetro oposto ao da lógica do mercado de arte, o artista conhecido por FAKE, que tem como base a cidade de Amsterdã, cuja especialidade é a *street art*, criou a emblemática figura da *Super Nurse*, um tributo aos trabalhadores da saúde que atuam na linha de frente da luta contra a COVID-19 e a disponibilizou para *download* gratuito (Figura 1). A imagem viralizou nas redes sociais e passou a ser utilizada em todo o mundo, em murais, instalações, projeções, camisetas, e ações que tivessem por objetivo homenagear os principais trabalhadores envolvidos no combate à pandemia.

O próprio FAKE a ressignificou acrescentando as bandeiras dos países que se tornavam novos epicentros em seu *background* (Figura 2).

O papel dos profissionais de saúde trabalhando na “linha de frente” foi tema de vários artistas. Nessa linha, o anônimo artista britânico Banksy produz uma de suas obras, intitulada “Painting for Saints”, na parede externa do setor de emergência do University Hospital Southampton NHS



Fig. 3: Banksy, *Painting for Saints*, 2020. Foto: Banksy, 2020 (Fair use).

Foundation (Figura 3), em Southampton, Reino Unido, mostrando um garoto que troca heróis tradicionais por uma nova heroína, uma enfermeira, de capa, que simula um voo em direção à salvação dos atingidos mais severamente pela Covid-19.

Num movimento catártico, símbolos hospitalares e EPIs (Equipamentos Individuais de Proteção) foram incorporados à crônica do cotidiano,

fazendo com que luvas, óculos, *face shields* e máscaras falem com eloquência dos momentos de privação e de medo que superam a narrativa ficcional e tingem o dia a dia com matizes pesados de cinzas.

NAS PALAVRAS DE FÁBIO SAMPAIO: “OPEI POR TRANSFORMAR ESSE MOMENTO EM UM GRANDE LABORATÓRIO ARTÍSTICO...”

O artista paulista, radicado em Aracaju, Sergipe, Fábio Sampaio, escolheu um deles, a máscara, e transcendeu os seus elementos evocativos, reescrevendo a sua história, buscando apreender e eternizar “o agora”, ao mesmo tempo que o comprime e estanca.

Fábio Sampaio preparou uma série de 25 cápsulas de acrílico que “contém” máscaras protetoras, batizada com o título de “Respiro” (Figura 4), jogando com a dialética entre respiração/falta de ar, proteção/limitação, liberdade/contenção, isolamento social/convivência.

O autor esclarece que o conceito “brotou” em meio a esse contexto,



Fig. 4: Fábio Sampaio, série *Respiro*, 2020. Foto: Fábio Sampaio, 2020.



RESPIRO Fábio Sampaio



RESPIRO Fábio Sampaio



RESPIRO Fábio Sampaio



RESPIRO Fábio Sampaio

Fig. 5: Fábio Sampaio, imagens da série *Respiro*, 2020. Foto: composição a partir de fotos de Fábio Sampaio, 2020.

repleto de “grandeza e de complexidade”, devendo funcionar como uma cápsula do tempo, que vai aprisionar o momento e os sentimentos vividos em meio à incerteza e à angústia que nos cercam.

Nas palavras de Fábio Sampaio: “Optei por transformar esse momento em um grande laboratório artístico. Achei por bem utilizar a minha poética visual para que possamos atravessar esse momento imprevisível de uma forma mais leve” (SAMPAIO, 2020).

“Respiro” (Figura 5), segundo o artista, condensa o processo de busca por proteção, que sentimos quando estamos nas ruas, instigados que somos por um acirramento de tensões, atualmente, ainda mais assustadoras, que vinculam nossa própria sobrevivência com cuidados como o toque em uma superfície ou o apertar de um botão.

Parte da arrecadação obtida com o valor da venda das obras será destinada a associações que lutam para se manter durante essa época de combate a Covid-19.

Motivados pela perplexidade da “gripe espanhola”, um século atrás, os artistas também a retrataram: George Grosz, pintou “The Funeral” (1918) e Edvard Munch o “Self-Portrait after the Spanish Flu” (1919); Marcel Breuer teria se inspirado na devastação causada pela influenza para desenhar seu mobiliário minimalista na Bauhaus (KAMBHAMPATY, 2020, *online*); T.S. Eliot escreveu o poema “The Waste Land” (1922) após ele e a esposa terem contraído a doença, Virginia Wolf fez de sua personagem central de “Mr. Dalloway” (1925) uma sobrevivente, mostrando que “the flu” deixou seu rastro

pelos diferentes campos da cultura.

A gripe matou Gustav Klimt (aos 56 anos teve um AVC decorrente da gripe, provavelmente), Egon Schiele (27 anos), Guillaume Apollinaire (36 anos), e várias outras carreiras foram precocemente encerradas.

Talvez a humanidade nunca tenha vivido um momento de tamanha privação de liberdade, em que o direito de ir e vir sucumbe a necessidade de preservação da vida e encerra os mercados de Wuhan, os canais de Veneza, os parques de Madri, as galerias de Londres, os museus de Paris, as indústrias de Berlim, os bares de Amsterdã, os portos de Guaiaquil, as lojas de Nova Iorque, os escritórios de São Paulo.

Mas a arte não sucumbe à privação, tão pouco ao triunfo da estética (MICHAUD, 1997), não perde o fôlego, não se cala, antes, protesta, dialoga, denuncia, socorre, amplia a sua resiliência, registra e eterniza o desespero e a incerteza, como uma vacina, tão desejada, contra a falta de esperança.

REFERÊNCIAS

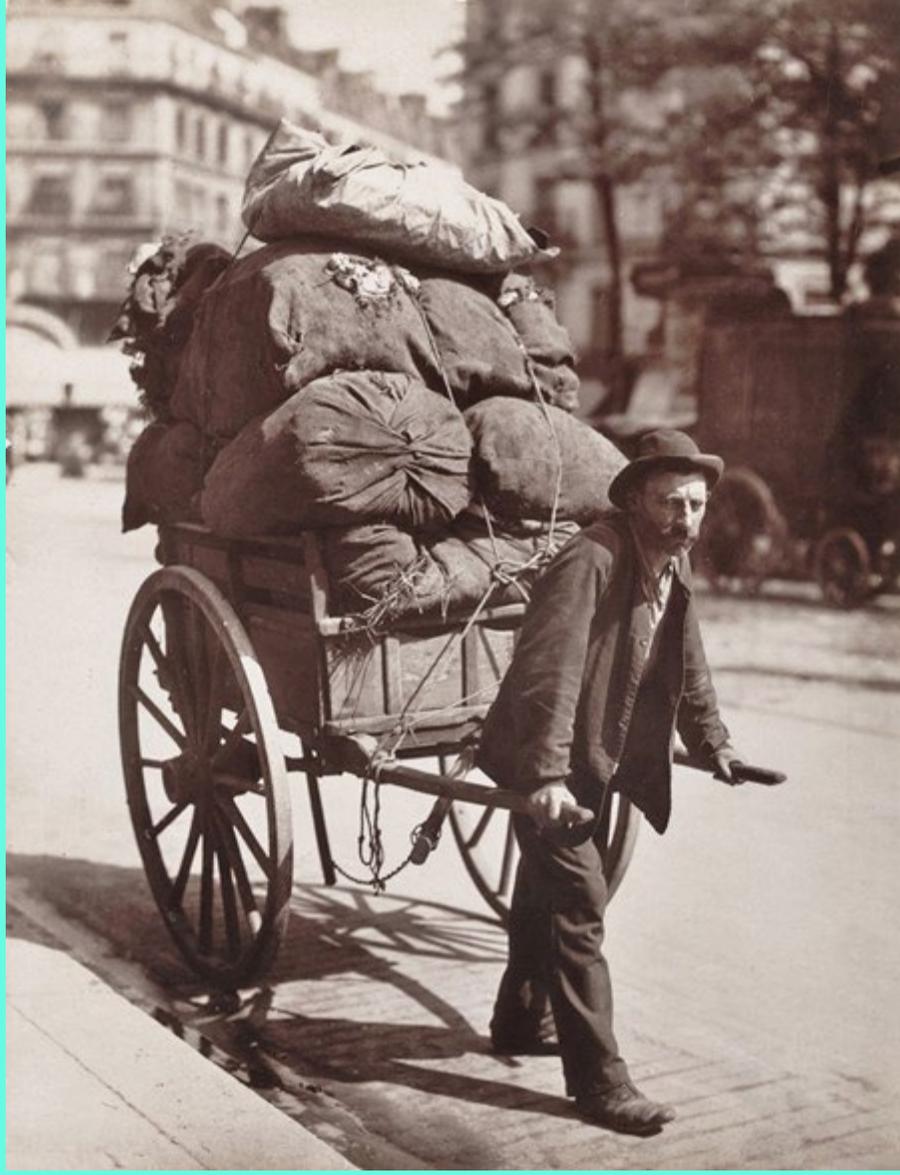
ART PRICE. Upcoming masterpieces: Picasso, Lichtenstein, Bacon... and many more. 23 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www.artprice.com/artmarketinsight/upcoming-masterpieces-picasso-lichtenstein-bacon-and-many-more>>. Acesso em: jun. 2020.

KAMBHAMPATY, Anna Purna. “How Art Movements Tried to Make Sense of the World in the Wake of the 1918 Flu Pandemic”. In: *Time*, 5 de maio de 2020. Disponível em: <<https://time.com/5827561/1918-flu-art/>>. Acesso em: jun. 2020.

MICHAUD, Yves. *La crise de l’art contemporain: utopie, démocratie et comédie*. Paris: Presses Universitaires de France. 1997.

SAMPAIO, Fábio. *Entrevista a Lilian França*. Junho de 2020.

Fig. 1: Catador, Eugène Atget, 1899 - 1900. Foto: reprodução.



ARTIGO

INSPIRAÇÕES PARA A ARTE DE NOSSO TEMPO

Como a arte contemporânea poderia contribuir para avançar, no atual cenário, com respostas satisfatórias e em curso progressista?

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

“Não existem, nas vozes que escutamos,
ecos de vozes que emudeceram?”

Walter Benjamin

Como se relacionar hoje de maneira judiciosa com as ideias dominantes impostas pelo capitalismo tardio, sem perder de vista realidades e interesses próprios da maioria, quando alguns dos mais eficazes instrumentos de mapeamento e cognição parecem encontrar-se em letargia - apologista, deslumbrada ou fora do mundo? Como a arte contemporânea poderia contribuir para avançar, no atual cenário, com respostas satisfatórias e em curso progressista? Como inspiração, gostaria de sugerir um breve exame da tradição politicamente mais combativa: o trabalho de Eugène Atget (1857-1927).

O fotógrafo francês nasceu e viveu sob o signo da modernização de Paris, empreitada encabeçada por seu famoso prefeito, o Barão Georges-Eugène Haussmann (1809 - 1891). Estamos na segunda metade do século 19, momento em que a “velha” Paris desaparecia material e socialmente para dar lugar à outra, forjada segundo novos

modos de configuração do capital. As decorrentes formas de organização social, conseqüente reflexo da nova geografia da cidade e de como o dinheiro passara a ali circular, não eram apenas redescoberta cultural ou ideológica, mas imagem de uma mudança econômica global. E não apenas a cidade, mas os subúrbios de Paris estavam em franco processo de colonização - já não eram nem cidade nem campo, mas um espaço intermediário, zona híbrida entre o primeiro e o segundo. Haussmann promovera a quebra de monopólios estatais visando lucros privados (como a quebra do monopólio da companhia de táxis e o fomento à fabricação de lâmpadas de rua para a iluminação da “cidade-luz”) e remodelara a cidade de tal modo a expulsar a classe trabalhadora do centro para as periferias. A valorização do mercado imobiliário crescia em proporção geométrica em determinadas áreas e os especuladores, como sabemos, não desprezam oportunidades de lucro. Nesse contexto, também importava a circulação de mercadorias e, evidentemente, tropas policiais para controle da população. Insurreições na

cidade eram indesejáveis, sobretudo aquelas com chance de sucesso.

Ao remodelar a cidade, o barão “matava” a rua e o *quartier* para criar os grandes bulevares. Dessa morte advêm uma série de transformações nos serviços e informações conectados de várias maneiras à vida doméstica. O contexto da indústria era o *quartier* - coeso, separado e conhecido intimamente - entrelaçando negócios e formas de sociabilidade: a burguesia “do bairro” era também parte do *quartier*. Ao homogeneizar os negócios da cidade, o prefeito de Paris abre campo desimpedido para a livre empresa. As grandes lojas de departamento serão o signo e o instrumento da substituição de uma nova forma de capital por outra, que obedeceria a lógica geral do processo de haussmanização. Trata-se do fim da privacidade do consumo (a mercadoria sai do *quartier* e a compra é transformada em questão de habilidade mais ou menos impessoal) e da mudança na natureza dos serviços, com segmentação de tarefas e especialização da mão de obra.

ENTRE 1899 E 1901 ATGET BUSCA ESTABELECEER RELAÇÕES ENTRE AQUELES QUE EXECUTAM PEQUENOS OFÍCIOS A BEIRA DO DESAPARECIMENTO E O CENÁRIO URBANO DA PARIS FIM DE SÉCULO...

Quando Atget inicia seu trabalho de fotógrafo - ingressara inicialmente no conservatório de arte dramática de Paris, tornando-se comediante, para logo abandonar o teatro e se dedicar à pintura e, posteriormente, à fotografia - a inexorabilidade do processo de modernização de Paris nos moldes propostos por Haussmann era um fato consumado. Pobre e em constantes dificuldades financeiras, não poderia senão deparar com tal processo, do qual seria vítima e arauto. Seu mapeamento da reconstrução da cidade, sob uma lente que ampliava a substituição de uma forma de vida por outra, inclui imagens feitas em todos os bairros, retratando dos interiores dos apartamentos burgueses, às pequenas ruas e praças que desapareciam, dos grandes bulevares que surgiam às prostitutas e os “zoniers”, os habitantes da periferia.

Entre 1899 e 1901 Atget busca

estabelecer relações entre aqueles que executam pequenos ofícios a beira do desaparecimento e o cenário urbano da Paris fim de século. No que diz respeito à representação do trabalho, a cidade de Atget era os pequenos ofícios, que fotografará em espaços públicos como na famosa série de imagens feitas no pequeno mercado de rua entre a Place Saint-Médard e a rua Mouffetard, no quinto bairro da cidade.

Uma das imagens que compõe esta série retrata a praça à distância em ângulo frontal e data de 1898. Em visão panorâmica, vemos à direita parte da fachada da antiga igreja. No centro, um edifício recoberto por uma miríade de propagandas e anúncios. Naqueles mais visíveis lê-se “*Au Bon Marché*” e, no maior deles, “*Grand bazar universel - Maison L. Demogé - 13, 15 & 19 - Ave. Des Gobelins - Maison recommandée pour son grand assortiment et vendant le meilleur marché de Paris*”. Abaixo deste: “*Vins et dégustation*”. À esquerda, outros edifícios recobertos por propagandas: “*Chocolat Vinay*”, “*Boulangerie-pâtisserie*” e outras tantas ilegíveis. Por toda a praça



Fig. 2: Vendedor, Eugène Atget, 1899.
Foto: reprodução.



Fig. 3: Florista, Eugène Atget, 1899.
Foto: reprodução.



Fig. 4: Vendedor de ervas, Eugène Atget, 1898. Foto: reprodução.

circulam pedestres, negociantes e fregueses do mercado. A porção de rua representada no primeiro plano e o entorno circundado pelos edifícios através da atribuição de foco para todos os planos da imagem não deixam dúvida sobre o espaço a ser representado e investigado: o cenário que problematiza a modernização da cidade. Outras imagens da praça são feitas pelo fotógrafo, que se aproxima aos poucos até focar os diferentes profissionais que ali trabalham. As imagens daqueles que exercem seus pequenos ofícios são muito semelhantes: no centro as “personagens principais”, ao seu lado, algum “figurante” e, no fundo, parte do “cenário” anteriormente descrito, agora desfocado. Vemos assim imagens de um cesteiro que parece conversar animadamente com outra personagem da praça, da vendedora de frutas, do guarda-chuveiro, das vendedoras de ervas, de uma velha senhora florista e sua cliente ou companheira de ofício. Homens, mulheres e crianças vestem-se e parecem se comportar de maneira semelhante, bastante simples, em hábitos cotidianos; isso dificulta qualquer diferenciação marcada entre “comprador” e “vendedor”, uma “classe” ou “outra”: a julgar pelo “figurino” e pela “atuação”, os “papéis” parecem intercambiáveis. A praça é assim figurada como o palco da vida urbana onde cada personagem representado apresenta-se como um ator em seu papel característico, contracenando uns com os outros nas diversas atividades sociais e humanas que se imiscuem na tecitura da vida social.

ATGET ATRIBUI ALTA QUALIDADE FOCAL A TODOS OS PLANOS DA IMAGEM, NÃO DEIXANDO QUAISQUER DÚVIDAS A RESPEITO DE CADA UM DOS “ELEMENTOS CÊNICOS” QUE OS COMPÕEM...

A atribuição seletiva de foco é um procedimento fundamental para a compreensão da produção iconográfica de Atget, inteligentemente utilizado também nesse conjunto de imagens. Num primeiro momento, ao concentrar-se no “cenário” da vida urbana, a praça e suas ambiguidades visuais (o antigo - a igreja -, e o novo - os prédios -, a colonização do espaço pela mercadoria, o caos visual e a enorme quantidade de informação que mal pode ser abarcada neste espetáculo), Atget atribui alta qualidade focal a todos os planos da imagem, não deixando quaisquer dúvidas a respeito de cada um dos “elementos cênicos” que os compõem. Porém quanto mais a individualização dos ofícios na praça aumenta, maior é o efeito de desfoque utilizado pelo fotógrafo. Através deste processo, sobre o qual Atget detinha completo controle técnico, a figura do *petit métier* se “liberta”

da cidade do Barão Haussmann, “destacando-se”. Possivelmente um dos melhores exemplos da utilização desta forma de representação encontra-se na imagem “XIII - *Quartier Croulebarde - un chifonnier, le matin, avenue des Gobelins (1901)*”.

A fotografia nos mostra, com foco em todo o primeiro plano, um homem de corpo inteiro que puxa uma carroça repleta de sacos. Sua figura é diminuta se comparada à altura destes sacos atados por uma corda ao veículo. A parte inferior de seu corpo revela sua perna direita à frente, o joelho levemente dobrado e a perna esquerda firmemente apoiada atrás, num evidente movimento de avanço. A parte superior mostra braços hirtos, ombros enrijecidos e olhar fixo no observador da imagem, contradizendo o que as pernas insinuam. Num jogo dialético, o carroceiro avança e recua, caminha e para. O pouco que distinguimos num segundo plano muito desfocado revela edifícios, carros e árvores em uma larga avenida ou bulevar.

A fotografia concentra uma série

de questões relevantes, a começar pela mobilidade urbana que agora se impunha àqueles que exerciam os pequenos ofícios. Os excluídos dos novos tipos de troca que aconteciam em Paris tornavam-se ambulantes, deveriam *circular* para, aspirando maior visibilidade, maximizar seus ganhos (qualquer semelhança com o processo de circulação do capital e das mercadorias não é mera coincidência). A imagem também fala do crescimento da cidade:

“Na segunda metade do século 19, quando o volume diário de lixo cresceu consideravelmente com o progresso da indústria e aumento do consumo, parte da atividade dos pequenos ofícios alterou suas características e começou a ligar-se à indústria do lixo urbano. A figura do carroceiro ou catador apareceu como fração do *lumpenproletariat* - o último degrau da hierarquia social [...]. Ele logo se tornou parte do imaginário social, representante de uma população inteira de pequenos comerciantes e sua mobilidade social.”

Eram estes os “profissionais” que

levavam o lixo urbano para a periferia da cidade onde, após reciclagem, retornava à metrópole na forma de novas mercadorias, outrora rejeitadas. Na maneira como foi representado nesta fotografia, o carroceiro é parte de uma “escultura”, apresentado como um componente indissociável do restante do conjunto do qual faz parte, a carroça e o lixo a ser reciclado. Isso graças ao valor tonal atribuído a todo o bloco do qual faz parte. Não há fronteiras precisas entre o homem, a carroça e os objetos descartados: todos têm “valor cênico” semelhante. Também não há hierarquia entre os diferentes elementos que compõe a imagem, o que estabelece uma nova relação material radical. Ao reduzir o trabalhador ao mínimo denominador comum de uma equação concebida nos termos da modernização de Paris já descritos, rebaixando-o e igualando-o ao lixo reciclável que voltará a ser consumido, Atget revela, formalmente, as contradições entre “avanço” e “retrocesso” na circulação de ambos, plasmadas no corpo do homem reificado. Noutros termos: o avanço, que não se dá sem resistência, é a marca do

retrocesso. O primeiro convive com o segundo, é parte constituinte desse, e não pode senão ser o resultado final dessa operação de subtração social. Uma avaliação artística informada e não menos politicamente progressista. A produção de imagens que “descreve” seu objeto de estudo nesses termos exige um tipo muito específico de contemplação, ensinando-nos a ver o que a ideologia encobre. Poderíamos afirmar que tem um caráter pedagógico porque promove uma reeducação política do olhar. Então, todos os procedimentos estéticos, incluindo a atribuição de foco seletivo, não são produto de veleidades estéticas, mas estratégia artístico-política. Como nos lembra Walter Benjamin, estamos diante de evidências em autos de um processo histórico:

“Com justiça, escreveu-se [que Atget] fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. [...] [Este local] é fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas

fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas [...] a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores.”

COMO UM CATADOR DE IMAGENS QUE COLECIONA DEJETOS DA HISTÓRIA ELE DETÉM ENORME CONTROLE TÉCNICO E VASTO REPERTÓRIO ARTÍSTICO PARA EXECUÇÃO DE SUAS FOTOGRAFIAS...

Em seu diálogo com a pintura, Atget explicita a crise da representação da figura e fundo encerrada na produção da Escola de Barbizon, ele próprio um membro tributário da tradição realista, dando um passo além na problematização das questões anteriormente enunciadas nos termos da pintura a óleo. Ao utilizar-se da fotografia, uma forma muito menos “artística” que a sua “prima rica”, a pintura de cavalete, ele parece falar, nos mesmos termos “rebaixados” da propaganda e do cartaz, sobre o

próprio processo de degradação da vida social dos trabalhadores que atuavam nos capítulos seguintes ao processo de modernização iniciado por Haussmann - pensemos em sua maneira de fotografar, completamente alheia aos processos mais modernos de então, que incluíam lentes especiais, filtros e correção de “imperfeições” na imagem. Ao mesmo tempo que dava notícia da obsolescência daquelas personagens numa peça que alterava seu enredo proporcionando-lhes papéis sociais cada vez mais indesejados, e ainda um tanto indefinidos naquele momento, o fotógrafo também os trazia para a “boca da cena”. Eram eles as personagens principais e deles as falas mais importantes num cenário que se por um lado se dissolvia por outro guardava parte da memória - do ponto de vista dos excluídos - do brutal processo de dissolução e do preço pago por ele em material humano. Assim, ao dar notícia da espetacularização da vida social, o fotógrafo “congela” e “interrompe” a ação da peça burguesa para envolver seu espectador num outro tipo de palco, científico, porque descreve

um processo com intuito didático, qual seja, esclarecer seu público sobre processos (e a necessidade de transformá-los?), eliminando o caráter ilusionista, presente na maior parte da produção fotográfica de então. O “teatro” de Atget guarda semelhanças com o projeto naturalista de Zola, seu interlocutor direto, e, em alguma medida, com a posterior produção de Brecht.

Adicionalmente, o “teatro” de Atget nos informa sobre as possibilidades e restrições do fazer artístico-fotográfico que enfrentam os trabalhadores da cultura em sua época, ou seja, os embates entre o repertório das forças produtivas e as relações de produção. Como um catador de imagens que coleciona dejetos da história ele detém enorme controle técnico e vasto repertório artístico para execução de suas fotografias. Entretanto, à margem do mercado fotográfico que se desenvolvia em direção à representação lisonjeira da burguesia e da classe média ascendente nas famosas “*cartes-de-visite*”, ou do crescente mercado da fotografia de paisagem e de lugares exóticos - a

produção fotográfica tornara-se aliada da expansão imperialista -, Atget se tornava um artista-trabalhador tão obsoleto quanto suas “personagens”. Um *flâneur* em Paris com uma velha câmera, fora do *dernier cri* da indústria e do mercado fotográficos que revelou a imagem devastadora do processo de modernização inacabado, visto de dentro por uma de suas vítimas. Nesse presente sujo, um eco eloquente do passado - com força inspiradora para obrigações futuras.

REFERÊNCIAS

BEAUMONT-MAILLET, L. *Atget Paris*. Paris: Hazan, 1992.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CLARK, T. J. *A Pintura da vida moderna - Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GALL, G. *Atget, life in Paris*. Paris: Éditions Hazan, 1998.

HARRIS, D. *Eugène Atget - Itinéraires parisiens*. Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999.

HARVEY, D. *Paris, Capital of Modernity*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

NOCHLIN, L. *Realism*. Londres: Penguin Books, 1990.

ZOLA, E. *Le bon combat - de Courbet aux Impressionistes*. Paris: Hermann, 1974.



Fig. 1: Sérgio Machado, *Boi pedra*, objeto em metal e pedra, 2020. Foto: divulgação.

ARTIGO

ASA DE PAPEL CAFÉ & ARTE: UM COLETIVO DE ARTE EM BELO HORIZONTE

A proposta é o incentivo às manifestações artísticas na cidade, considerando a arte enquanto possibilidade de reflexão sobre o momento atual

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
ABCA/MINAS GERAIS

Gostaria de aproveitar a quarentena para fazer uma breve reflexão sobre um coletivo de arte que está atuando na região de Belo Horizonte: a *Asa de Papel Café & Arte*.

Este coletivo tem como proposta o incentivo às manifestações artísticas na cidade, considerando a arte enquanto possibilidade de reflexão sobre o momento atual, de abertura para as diversas formas de expressão artística e de atuação micropolítica na comunidade local, em prol de um ideal progressista, solidário e inclusivo¹.

Faremos um breve histórico deste coletivo, situando-o no contexto social da cidade de Belo Horizonte e focalizaremos a proposta expositiva do artista Sérgio Machado, que está acontecendo, durante a quarentena, no espaço físico e virtual da *Asa de Papel Café & Arte*.

A história deste coletivo tem a sua origem num café e livraria, situado no bairro de Santa Efigênia, onde se reuniam pessoas interessadas nas letras e artes. De um *Café Book*, dirigido pelo editor e livreiro Álvaro

Gentil, se transformou na livraria *Asa de Papel*, nome que remete ao livro homônimo do escritor e artista visual Marcelo Xavier. Com um novo nome, *Asa de Papel Café & Arte*, o espaço tornou-se um coletivo e passou a congrega vários atores: artistas, escritores, músicos, historiadores, arquitetos, engenheiros, designers, médicos, advogados e gestores culturais.

Este espaço coletivo, inaugurado em 24 de junho de 2016, transformou-se num espaço multimídia aberto para a rua, desdobrando-se em galeria de arte, local de palestras, debates, projeções de vídeos, lançamento de livros, saraus poéticos, leituras dramáticas e eventos musicais, abrangendo também um grupo de estudos e uma reunião de bordadeiras. Estendendo suas atividades para a Rua Piauí² e a *Pracinha da Asa* foram organizados no local vários eventos importantes: *Outono Mais Livros*, ocupação literária, aberto aos poetas, escritores e editores; *Ação de Graça*, evento multimídia com performances e instalações, onde os artistas disponibilizam a sua obra de graça para o transeunte; *Mercado das*

Pulgas Aladinas, evento de troca de objetos, roupas, sapatos, etc., onde incentiva-se o desapego das pessoas; e o *Cine Asa*, cinema na praça, aberto a participação do público, resgatando a memória dos antigos *Cine Grátis*. Além desses eventos, acontece, todos os anos, a *Festa Junina da Asa* e o famoso bloco de carnaval *Todo Mundo Cabe no Mundo*, que brilha na cidade por sua proposta de inclusão social³.

Marcelo Xavier, artista multimídia e idealizador do coletivo, esclarece o caráter inclusivo e diversificado deste espaço democrático.

Resolvemos bancar o aluguel do espaço, que é uma garagem, e fizemos um projeto mais ou menos formal, uma espécie de estatuto da *Asa de Papel Café&Arte*. O nosso foco é o universo da arte, das diversas manifestações artísticas, e acolhemos tudo ali, naquela garagem, sem privilegiar nenhuma manifestação em particular. Acolhemos, espontaneamente, qualquer manifestação proposta, qualquer ideia que se encaixe naquele pequeno formato: uma projeção de vídeo, uma *performance*, uma exposição, um lançamento de livros, um sarau de poesia, um papo político, acadêmico ou filosófico. Lançamos essa utopia e a coisa foi pegando, bem do tamanho dela, foi crescendo por dentro e teve uma aceitação muito grande por parte da comunidade belo-horizontina, que começou a achar o lugar simpático e a prestigiar-lo⁴.

Marcelo Xavier esclarece também o conceito de microutopia que está presente no universo da *Asa de Papel*:



Fig. 2: Sergio Machado, *Fotografia*, Belo Horizonte, 2020 Foto: divulgação.

Podemos chamar esta ideia de uma microutopia. Ela é uma ideia utópica porque pretendíamos criar um lugar que não tivesse o peso de uma instituição formal, mas que, no seu dia a dia, fosse leve, sem os requintes de uma instituição profissional. Ali, tudo é nano, temos uma nano galeria, uma nano livraria, um nano café, um nano bar. De repente, podemos ter um nano auditório e um nano cinema: o *Cine Asa*. Contamos com um espaço fantástico porque estamos situados numa rua de quarteirão fechado e temos uma pracinha que denominamos *Pracinha da Asa*. Apropriamos literalmente essa praça e lá fazemos alguns eventos durante o ano⁵.



Fig. 3: Sergio Machado, *Fotografia*, Interferência na pedreira do Bairro Céu Azul, Belo Horizonte, 2020. Foto: divulgação.

Marcelo Xavier acrescenta, ainda, a dimensão espiritual e criativa que prevalece na *Asa de Papel*.

O coletivo da *Asa* é tudo isso, a gente não tem papas na língua, é um ambiente cordial, agradável, onde prevalece a liberdade de opinião. Procuramos entender a contemporaneidade, o que se passa nesse mundo, como é que rola o mundo hoje. A proposta não é manter a eterna juventude até a morte, todos nós já passamos dos 50, somos maiores de idade e estamos criando uma alternativa para envelhecermos com o desenvolvimento espiritual. O físico a gente entra com o que tem, mas o espírito é cada vez maior. Acreditamos muito mais

no desenvolvimento espiritual do que no físico. Este é o espírito da *Asa* e vejo isto com muita nitidez. Temos um espírito jovem e muita energia. Na *Asa* uma pessoa alimenta a outra e é assim que funciona esse acelerador de partículas. Vários “alados”⁶ reaqueceram o seu processo de criação e vão surgindo coisas muito instigantes⁷.

Finalmente, ele nos fala da criação do bloco de carnaval, *Todo Mundo Cabe no Mundo*, que acontece em Belo Horizonte, desde 2016, quando vários blocos carnavalescos ocuparam o espaço da cidade.

Temos também um bloco de carnaval: *Todo Mundo Cabe no Mundo*. O bloco tem a bandeira de inclusão absoluta. Acolhemos todas as limitações porque isso sempre foi uma carência na sociedade. A exclusão foi ficando uma coisa natural, mas agora a sociedade está mais empática, sentindo mais o que é o outro, entrando mais na dor do outro, na situação do outro. São esses os princípios básicos que a *Asa* procura cultivar e preservar: a inclusão, a diversidade, a democracia e o direito do outro, princípios que estamos vendo falhar muito no Brasil⁸.

A MOSTRA FOI INAUGURADA NO DIA 18 DE JUNHO, ATRAVÉS DE UMA LIVE, APRESENTADA NO INSTAGRAM, COM A PARTICIPAÇÃO DO ARTISTA SÉRGIO MACHADO, DA CURADORA MARÍLIA ANDRÉS, DA DESIGNER GRÁFICO PAT KAMEI E DA DESIGNER DE PRODUTO RAQUEL MARTINS...

Durante essa quarentena da *Covid 19*, o espaço está sendo

reativado, através de propostas virtuais, como as *Lives*, realizadas todas as quarta - feiras com os integrantes do coletivo, e a exposição do artista Sérgio Machado⁹, organizada por uma equipe de “alados” e “aladas”.

Como curadora do evento fiz a seguinte apresentação da exposição *Um metro e meio*.

A exposição de Sérgio Machado na Asa de Papel Café & Arte, realizada durante a quarentena da Covid-19, nos leva a refletir sobre o momento atual da pandemia. Estamos todos isolados, em casa, no nosso quadrado, preservados do contágio. Quando saímos, temos que usar máscaras e distanciar um metro e meio das outras pessoas, respeitando as marcas de X desenhadas no chão.

Sérgio Machado apropria-se do X, marca da Covid-19, e faz interferências dentro e fora do espaço da Asa de Papel. O artista usa outro elemento, a pedra, para contrapor ao X, mostrando a permanência desta no planeta Terra. A pedra aparece viva e leve nos delicados desenhos, nas nano esculturas, nas fotografias e nas interferências urbanas realizadas pelo artista. A pedra, que está presente na poética de Sérgio Machado como afirmação da energia vital, nos convida a preservar a natureza, o entorno, o ambiente e a vida na Terra.

A exposição tem uma proposta inovadora, apropriada ao momento em que vivemos: será realizada dentro e fora, no espaço físico e também no espaço virtual. O público será convidado a ficar em casa e a participar da mostra através da internet. A inauguração será o momento em que os participantes do coletivo e os convidados terão a oportunidade de conversar, através das plataformas

online, e de compartilhar outra maneira de experimentar e celebrar a arte¹⁰.

A mostra foi inaugurada no dia 18 de junho, através de uma *Live*, apresentada no instagram, com a participação do artista Sérgio Machado, da curadora Marília Andrés, da designer gráfico Pat Kamei e da designer de produto Raquel Martins.

Durante o evento, Sérgio Machado nos presenteou com um depoimento, onde ele fala de sua proposta, do poder transformador da arte e dos materiais que utiliza no seu trabalho.

A exposição é um questionamento sobre o distanciamento social da *Covid 19*: será que este distanciamento veio agora ou já vem de algum tempo? Estamos passando por um momento muito grande de problemas sociais e políticos, o povo brasileiro ficou dividido, os amigos ficaram divididos, as famílias ficaram divididas, os irmãos brigaram. Teve alguma coisa que me chamou a atenção. Quando apareceu a *Covid 19* achei que foi uma oportunidade de falar sobre este assunto. E a exposição surgiu, espontaneamente, durante a quarentena, com a ajuda da Raquel, da Marília e da Pat.

A pedra é um elemento que povoa o meu trabalho já há algum tempo. Eu adoro trabalhar com a pedra e acho um material fantástico. Meu trabalho tem o questionamento sobre este material que está no planeta a bilhões de anos, aliás, o planeta Terra é formado por ele. O que o homem está fazendo com a Terra? Como explicar a interferência que estamos fazendo com tanta voracidade sobre o planeta?

Eu acho que a arte é essa grande poesia que nos permite atravessar este portal e extrair poesia de um material tão duro. E a nossa vida é essa, a vida dura do artista é fazer poesia da pedra. Esta é a intenção da exposição no que diz respeito ao material. Normalmente eu trabalho com madeira, eu gosto muito de trabalhar com a madeira, mas a pedra está sempre por perto. Quando você coloca um elemento diferente na pedra, uma escada, por exemplo, ela deixa de ser só pedra e passa a ser outra coisa. Uma escultura de boi já não é mais um boi, ele se transforma num boi pedra. Estas modificações são questionamentos que nos levam a pensar no poder transformador da arte¹¹.

A exposição de Sérgio Machado nos mostra duas facetas de sua arte: a do artesão que domina a matéria bruta - a madeira, a pedra, o ferro - transformando-a em arte, e a do artista conceitual que propõe uma ação micropolítica ao seu redor, potencializando a discussão sobre questões contemporâneas. Neste caso, a proposta é discutir a pandemia e a situação política polarizada que estamos vivendo no Brasil.

Desta forma, a exposição de Sérgio Machado torna-se um marco importante na história do coletivo, abrindo novas possibilidades virtuais de atuação dos artistas e de outros profissionais que frequentam a *Asa de Papel*. E mais, a exposição está contribuindo para a discussão da arte e da atuação dos coletivos artísticos no momento atual da contemporaneidade.



Fig. 4: Montagem da exposição de Sergio Machado, Asa de Papel Café&Arte, Belo Horizonte, 07/06/2020. Foto: divulgação.



Fig. 5: Live da inauguração da exposição de Sergio Machado, Asa de Papel Café&Arte, Belo Horizonte, 08/06/2020. Foto: divulgação.

NOTAS

1 Na linhagem do pensamento de Michael Foucault, Félix Guattari e Suely Rolnik, compreendemos a micropolítica como uma atitude crítica diante da padronização propiciada pela sociedade capitalista contemporânea, pautada pela globalização, o consumo, a padronização dos comportamentos e a serialização da subjetividade. Essa atitude crítica se dá tanto no nível subjetivo quanto no social e se concretiza nas relações políticas institucionais, comportamentais, pessoais e artísticas, enfatizando a prevalência do desejo, da singularidade e da criatividade, através de “revoluções moleculares” que acontecem no cotidiano, na comunidade e na cidade.

2 A Asa de Papel Café&Arte está localizada na Rua Piauí 631, no bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte.

3 Essa breve história da Asa de Papel Café&Arte foi contada por Raquel Martins e Marcelo Xavier, através de depoimentos à autora, coletados, respectivamente, em 29/05/2020 e 04/06/2020.

4 Depoimento de Marcelo Xavier à autora, Belo Horizonte, 04/06/2020.

5 Idem

6 “Alados” é a denominação dada aos participantes do coletivo e Asa é o apelido de Asa de Papel Café&Arte.

7 Depoimento de Marcelo Xavier à autora, Belo Horizonte, 04/06/2020.

8 Idem. Sobre a quarentena ver o poema, “Sinfonia de contratempos”, publicado no “Diário de uma quarentena” em: marceloxavierartista, no instagram.

9 Sérgio Machado (1957) é artista visual e atua no cenário artístico brasileiro desde os anos de 1980. Realizou exposições individuais na Galeria Quadrum (BH), Galeria Lemos de Sá (BH), Galeria Circo Bonfin (BH), Espaço Cultural CEMIG (BH), Centro Cultural Yves Alves e IPHAN (Tiradentes) e Galeria de Arte da Patachou (São Paulo).

10 Texto de apresentação publicado no catálogo virtual da exposição - Um metro e meio, Belo Horizonte, 18/06/2020

11 Depoimento de Sergio Machado, publicado no catálogo virtual da

exposição Um metro e meio, Belo Horizonte, 18/06/2020.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Dunya. “Finning”. In: *Sérgio Machado*. Galeria Quadrum, Belo Horizonte, 2013. (Catálogo da exposição)

CASA NOVA, Vera. “Cadeiras Quase”. In: *Sérgio Machado o espelho de Sherazade*. CEMIG, Espaço Cultural e Galeria de Arte, Belo Horizonte, 2009. (Catálogo da exposição)

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Petrópolis, Editora Vozes, 2005.

RIBEIRO, Marília Andrés. “Um metro e meio”. In: *Sérgio Machado. Um metro e meio*. Asa de Papel Café&Arte, Belo Horizonte, 2020. (Catálogo virtual da exposição).

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo. N-1 edições, 2018.



Fig. 1: Walter Miranda, *Ovo de Colombo*. 24 cm x 22 cm x 30 cm. Foto: Walter Miranda.

ARTIGO

CARTOGRAFIAS DE GAIA: HETEROTOPIAS POÉTICAS NA ARTE DE WALTER MIRANDA

O motivo em foco é o mapa-múndi desdobrado em imagens várias, nas quais o artista realiza interferências espaciais em inúmeros planisférios e globos terrestres

MIRIAN DE CARVALHO
ABCA/RIO DE JANEIRO

A produção artística de Walter Miranda traz questões relevantes ao campo das expressões artísticas contemporâneas, em especial a partir da mostra intitulada *Cartografias de Gaia*, apresentada no Centro Cultural Correios, em São Paulo, e no Palácio das Artes, em Praia Grande, 2018. Em *Cartografias de Gaia*, o motivo em foco é o mapa-múndi desdobrado em imagens várias, nas quais o artista realiza interferências espaciais em inúmeros planisférios e globos terrestres, para tematizar ameaças à vida da Terra e a todas as vidas aqui pulsantes, diante das crescentes agressões ambientais, através dos tempos. Para destacar o drama temático, Walter Miranda reúne os trabalhos em três módulos interativos: *Réquiem a Gaia*: peças bidimensionais e tridimensionais; *UTI de Foucault*: instalação; e *Vende-se Planetinha Azul!*: performance. Nessa mescla que abrange a dramaturgia, o artista conduz estranhamento à ordem dos espaços de cada trabalho e toda a mostra, e convida o visitante a envolver-se na ambiência por meio de sinestésias e por meio do conceitual (<https://youtu.be/DAEkMU6WrAk>).

No módulo denominado *Réquiem a Gaia*, que engloba quadros e peças tridimensionais, a pintura a óleo assinala continentes, oceanos, polos e interferências nos mapas. Às áreas pintadas, aderem materiais diversos e utensílios de tamanhos pequeno e médio, tais como chaves, fósforos, teclados de computador, placas de circuito eletrônico, balas de revólver, aparas de lápis, cadeados, moedas, autofalantes, cartões de crédito, presilhas de agulhas de acupuntura, relógios, canudos, vidro moído, raspas de borracha, sementes, conchas marinhas, carapaças de animais, cúpulas de vidro e inúmeras outras coisas, caracterizando heterotopias.

Nos quadros, variando de 93,4 cm x 58 cm a 244 cm x 244 cm, surgem texturas que, junto à pintura, revelam e ou sugerem profundezas, sulcos, ranhuras, sobreposições, contiguidades, porosidades, asperezas, queimadas etc., observando-se que os utensílios agregados à pintura são, por vezes, pintados. Quanto ao contorno dos quadros, há também estranhamento, visto que o planisfério se diversifica nos formatos retangular, circular,



Fig. 2: Wlaler Miranda, *In Totum 6*. 162 x 81 cm.
Fig. 3: Wlaler Miranda, *In Totum 7*. 91 x 91 cm.
Fig. 4: Wlaler Miranda, *Cartografia Romântica*. 91 x 92 cm.
Fig. 5: Wlaler Miranda, *Universalis Cosmographia II*. 119 x 73 cm.
Fotos: Walter Miranda.

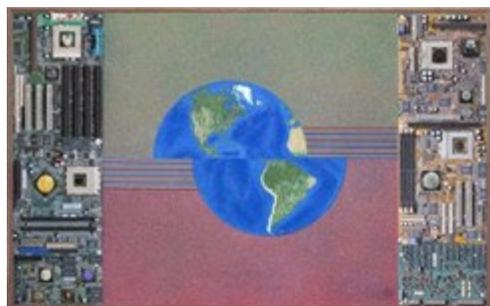


Fig. 6: Walter Miranda, *Descompasso I*. 93,4 x 58 cm.
Fig. 7: Walter Miranda, *Descompasso II*. 93,4 x 58 cm.
Fig. 8: Walter Miranda, *Descompasso III*. 93,4 x 58 cm.
Fotos: Walter Miranda.

elíptico, entre outros, como nos três quadros denominados *In Totum 6*, *In Totum 7* e *Cartografia Romântica*, em que os dois primeiros lembram losangos e o terceiro se aproxima do formato de um coração. Destaque-se, nesse recorte, a cartografia configurada por setores latitudinais do globo, em *Universalis Cosmographia II*.

DESCOMPASSO I, DESCOMPASSO II, DESCOMPASSO III MOSTRAM VISÕES DA TERRA SECCIONADA POR CORTES HORIZONTAL, DIAGONAL E VERTICAL, RESPECTIVAMENTE...

Ao visitante são também dados a perceber os mapas em ângulos inusitados, por meio de recortes, inversões e espelhamento. Afeitos a essas diversidades, *Descompasso I*, *Descompasso II*, *Descompasso III* mostram visões da Terra seccionada por cortes horizontal, diagonal e vertical, respectivamente. E, em meio a invenções cartográficas, a América do Sul é posicionada ao Norte, numa feliz homenagem a Torres Garcia, em *O Norte é Aqui I* e *O Norte é Aqui II*, observando-se que, no segundo

quadro, o mapa é mostrado em espelho, angulação também observada em *Averso do Averso* e no quadro intitulado *Em berço esplêndido*, em que o mapa se posiciona deitado.

ERGUE-SE, ENTÃO, A TORRE DE BABEL, NUMA ARQUITETURA DE MATERIAL ELETRÔNICO E ENCIMADA POR UM GLOBO DE ALUMÍNIO PINTADO...

No mesmo módulo, apresentando partes pintadas reunidas a múltiplos objetos, peças tridimensionais ressaltam, igualmente, a problemática da destruição do planeta, e configuram-se por técnicas e formatos incomuns. Ergue-se, então, a *Torre de Babel*, numa arquitetura de material eletrônico e encimada por um globo de alumínio pintado. No mesmo segmento, *Livro de Gaia I*, *Livro de Gaia II* e o *Livro do Porto* são peças compostas por placas de computador, com a *escrita* simbolizada pelo agrupamento de utensílios diversificados. Nessa ambiência caracterizada pela junção das diferenças, Walter Miranda inseriu a *Máquina do Juízo Final*, onde a Terra é triturada por um moedor de carne.



Fig. 9: Walter Miranda, *Torre de Babel*. 50 x 50 x 196 cm. Foto: Walter Miranda.

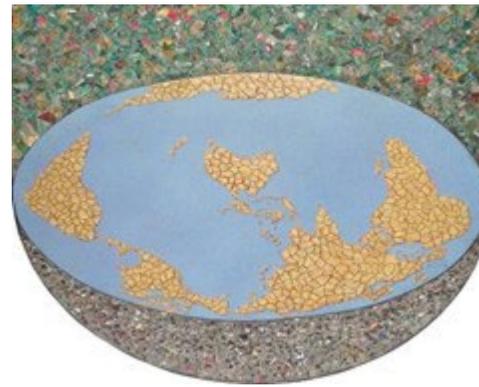


Fig. 10: Walter Miranda, *O Norte é Aqui I*. 91,3 x 91,8 cm.
Fig. 11: Walter Miranda, *O Norte é Aqui II*. 108,3 x 109 cm.
Fig. 12: Walter Miranda, *Aviso do Avesso*. 117 x 73 cm.
Fotos: Walter Miranda.



Fig. 13: Walter Miranda, *Livro do Porto*. 27 x 31 x 7 cm.
Fig. 14: Walter Miranda, *Máquina do Juízo Final*. 69 x 48 x 40 cm.
Fotos: Walter Miranda.

E, em meio a essa mescla do diverso, posicionam-se outros trabalhos que apresentam esperançoso movimento da vida vencendo a destruição, como *Paz na Terra entre os Homens de Boa Vontade!*.

Persistindo na aglomeração do diverso, Walter Miranda integrou à mostra o módulo denominado *UTI de Foucault*. Trata-se de instalação cenográfica alusiva ao adoecimento da Terra. E, no ciclo interativo que compõe o evento, o artista incluiu a performance *Vende-se Planetinha Azul!*, expondo desdobramentos do conceitual (<https://youtu.be/n4J0vlpmjkk>). Ao recorrer a procedimentos técnicos incomuns à pintura, Walter Miranda, por meio da *poiesis*, privilegiou a aglutinação de utensílios diversos, na organização dos espaços. Note-se que, neste escrito, a noção de *poiesis* se aplica aos procedimentos implícitos ao trabalho humano, que, perpassando estratos ideativos, cria dinâmica transformadora da matéria, da técnica e da tecnologia, gerando a dimensão poética no trabalho artístico.



Fig. 15: UTI de Foucault. Foto: Walter Miranda.

TAL DINÂMICA TRANSPARECE NAS AMBIGUIDADES PRÓPRIAS DAS IMAGENS POÉTICAS, DESCONSTRUINDO O SIGNO LINGUÍSTICO E A SINTAXE COMUM AOS DISCURSOS...

Em todas as artes, subscreve-se uma *poiesis*, que, aos espaços e a outras esferas poéticas, entrecruza instâncias relacionadas aos espaços e a outros domínios do tecido sociocultural. Tal dinâmica transparece nas ambiguidades próprias das imagens poéticas, desconstruindo o signo linguístico e a sintaxe comum aos discursos. A essa desconstrução, surge uma linguagem nova, que

inaugura espaços que se abrem às diferenças. No plano literário, de modo estrito na poesia, tais espaços são receptivos à enumeração caótica: seriação de elementos diferenciados e até contraditórios. Tal figura de linguagem está presente no ensaio de Jorge Luiz Borges que, numa enciclopédia chinesa, classifica animais na seguinte ordem:

- a) pertencentes ao imperador,
- b) embalsamados,
- c) domesticados,
- d) leitões,
- e) sereias,
- f) fabulosos,
- g) cães em liberdade,
- h) incluídos na presente classificação,
- i) que se agitam como loucos,
- j) inumeráveis,
- k) desenhados com um pincel tão fino de pelo de camelo,
- l) *et caetera*;
- m) que acabam de quebrar a bilha,
- n) que de longe parecem moscas. (*Apud* Foucault, 1967: 3).

Ao destacar essa mescla no texto de Borges, Foucault discorre sobre o conceito de heterotopia, como posicionamento de coisas diversas e próximas, num determinado espaço, que se torna inominável e impensável, inviabilizando-se nos planos geográfico e social, em virtude das diferenças que ocasionam “contágio”

(Foucault, 1967: 3) pelo diverso. Nos estudos do filósofo, diante do poder disciplinar, que submete os corpos e pode determinar afastamento ou reclusão, as heterotopias serão enfocadas em outras obras, que abordam a proscricção das diferenças, como tem ocorrido ao longo da História.

A esse quadro, o autor acrescenta o surgimento do biopoder que, sendo de certa forma disciplinador, atua por meio do adestramento: “Portanto, estamos num poder que se incumbiu tanto do corpo quanto da vida, ou que se incumbiu, se vocês preferirem, da vida em geral, com o polo do corpo e o polo da população” (Foucault, 2005: 302). O biopoder pressupõe normas e modelos afetos à força de trabalho e à produção, e ganha vulto a partir da Revolução Industrial e, no decorrer do século XIX, em maior grau. A extensão desses dois poderes ratifica a impossibilidade do agrupamento pelo diverso, no mesmo lugar, visto que tudo deve ser normatizado. Tal questão, pertinente também ao campo da linguagem, já fora antecipada por Foucault em *As palavras e as coisas*: “As heterotopias inquietam, sem dúvida,

porque minam a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a sintaxe” (Foucault, 1967: 6).

E, ASSIM, PERMITEM DIZER E TORNAR PENSÁVEIS E MATERIALIZÁVEIS AS MESCLAS IMPENSÁVEIS NAS HIERARQUIAS SOCIOCULTURAIS QUE POSICIONAM INDIVÍDUOS EM LUGARES FIXOS E NORMATIZADOS DE ACORDO COM A ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL...

Por conduzir sua análise ao campo do poder, e não ao campo da *poiesis*, o filósofo remete as heterotopias ao domínio do “não lugar da linguagem” (Foucault, 1967:7), que se abre somente a um “espaço impensável” (Foucault, 1967: 4), o que ratifica a segregação do diverso, ou seja: o diverso, tido como desordem, se vê alijado da fala e do pensamento. Entretanto, definido neste texto o viés poético, ressaltado, é exatamente esse o alcance desejável e eficaz da enumeração caótica: fundar heterotopias que *embaralham* a sintaxe dos discursos repetidos e ou ideológicos. E, assim, permitem dizer e tornar pensáveis e

materializáveis as mesclas impensáveis nas hierarquias socioculturais que posicionam indivíduos em lugares fixos e normatizados de acordo com a estratificação social.

Sob esse aspecto, se consideramos a função social da produção artística, a *poiesis* se dispõe à ontogênese e à inclusão de toda sorte de diferenças. À dinâmica da *poiesis*, as heterotopias fundam espaços abertos à aglutinação das diversidades, tais espaços inscrevem-se no *não lugar da linguagem*, porque a poesia eclode no *não lugar* circunscrito às imagens, onde *falam* e ganham sentido o entretexto e os não ditos. Ao modo da poesia, em *Cartografias de Gaia*, as heterotopias assumem o lugar do pictórico e o do não pictural, assim como assumem o lugar do conceitual e do não conceitual. E, na mesma perspectiva, na instalação e na performance integradas a essa mostra, o cenário e as cenas expõem o encenado e o não encenado. Trata-se de dinâmica que, na fotografia, permite *registrar* o não clicado e o não enfocado, tal como nos revela Antonioni no filme *Blow up*.

Walter Miranda configura a mostra inteira por meio de heterotopias, que conduzem uma dialética. Ao jogo das oposições, o artista destaca a relevância da sustentabilidade ambiental em contraponto à irracionalidade no uso dos avanços tecnológicos que produzem lixo eletrônico, desmatamento, queima de florestas, vazamento de óleo nas águas, gases poluentes, aquecimento global, destruição da camada de ozônio. Ao confronto dialético, as heterotopias poéticas abalam a sintaxe dos discursos respaldados em ideologias, que ignoram políticas e padrões de responsabilidade ambiental.

Em *Cartografias de Gaia*, o abalo na sintaxe de tais discursos inicia-se quando o artista retira as coisas fixadas em lugares previsíveis. Posicionados fora da sala de aula, fora do atlas e do livro de Geografia, e configurados de modos diversos, os mapas-múndi expõem contradições que partem da técnica para constituir uma poética do espaço. E todos os módulos da mostra interagem num espaço que se ressignifica por meio de antíteses. Desse modo, destaca-se o contraste

entre cores lúgubres e claras, entre sombras e luminosidade, referendando o simbolismo da oposição “morte x vida”.

SÓ A VIDA PERMITE DIVERSIDADES. SÓ A POESIA PERMITE NOMEAR E DIZER O PRECIOSO INOMINÁVEL...

Além da oposição que envolve o luminoso e o soturno, surgem tensões advindas das várias peças da mostra. Em meio ao trágico, há movimentos líricos que emergem em várias peças. Assim, ao quadro denominado *Desequilíbrio Tecnológico*, que sugere



Fig. 16: Walter Miranda, *Desequilíbrio Tecnológico*. 134 x 83,3 cm. Foto: Walter Miranda.

a morte da Terra, insurge-se o lirismo da vida na simbologia e no colorido intenso de *Ovo de Colombo*: um “globo” terrestre no formato oval. De modo sutil, um grito primal reverbera em *Fecundationis Artificiose*, visto que, circundada por teclados e *mouses*, a Terra se transforma num óvulo azul, iluminado e *vivo*. Ainda que por meio do artificial, surge o auspicioso sentido da luminosidade do azul, à expectativa da fecundação de um grande mapa-múndi acolhedor da vida. Nessa fecundação, todos os trabalhos interagem num pertencimento transitivo. Cada um deles completa o outro, em ambiência concebida como espaço cenográfico, levando o visitante a habitar um grande mapa-múndi, onde pode atuar sem submissão às normas de controle do biopoder. Diante do contraste essencial, que opõe a morte e a vida nesse grande mapa-múndi, o corpo, chamado à escolha dos seus destinos, tem como opção o lastro da vida pulsante nas heterotopias poéticas a desarticular a sintaxe do funesto discurso da morte.

Só a vida permite diversidades. Só a poesia permite nomear e dizer o precioso inominável. Certa vez, disse Cecília Meireles: “A vida só é possível reinventada”.

Cartografias de Gaia: eis a reinvenção da vida nas heterotopias poéticas criadas por Walter Miranda.

REFERÊNCIAS:

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia, 1967.

_____. *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão.

São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MIRANDA, Walter. *Cartografias de Gaia*. São Paulo: FWM, 2020.



Fig. 1: Guto Oca, Armado, 2020. Cabelo humano e barro (pigmento) sobre Eucatex. 0,57 x 0,36 cm. Foto: Guto Oca.

ARTIGO

ARTIVISMO PRETO

Poética do isolamento de Guto Oca

ROBSON XAVIER DA COSTA
ABCA/PARAÍBA

QUE ATIVISMO É ESSE?

A maioria da população do Nordeste brasileiro é “Preta”, a maior concentração de brasileiros autodeclarados negros e/ou pardos, segundo os resultados da última Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios (PNAD), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), foi de nordestinos.

A proporção de brasileiros que se declaram pretos - grupo que, com os pardos, forma a população negra, de acordo com os critérios do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) - foi a única que cresceu em todas as regiões do país entre 2015 e 2018, segundo a Pnad (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios). No Nordeste, que tem a maior proporção de pretos no país, a população deste grupo foi de 9,2% para 11,3% (2,1 pontos percentuais). (IBGE, 2019, s/p).

No Nordeste brasileiro costumamos falar popularmente a palavra “preta” para designar a cor dos objetos, tintas, etc., usamos a palavra “negra” para designar a cor da pele quando nos referimos à “raça”, essas expressões

são profundamente marcadas pelo “racismo estrutural” da sociedade patriarcal, branca e colonialista implantada na cultura brasileira e nordestina, que tem impregnado o comportamento social de gerações e definido atitudes racistas no cotidiano. Kabengele Munanga afirmou que:

Cada indivíduo humano é o único e se distingue de todos os indivíduos passados, presentes e futuros, não apenas no plano morfológico, imunológico e fisiológico, mas também no plano dos comportamentos. É absurdo pensar que os caracteres adaptativos sejam no absoluto “melhores” ou “menos bons”, “superiores” ou “inferiores” que outros. Uma sociedade que deseja maximizar as vantagens da diversidade genética de seus membros deve ser igualitária, isto é, oferecer aos diferentes indivíduos a possibilidade de escolher entre caminhos, meios e modos de vida diversos, de acordo com as disposições naturais de cada um. A igualdade supõe também o respeito do indivíduo naquilo que tem de único, como a diversidade étnica e cultural e o reconhecimento do direito que

tem toda pessoa e toda cultura de cultivar sua especificidade, pois fazendo isso, elas contribuem a enriquecer a diversidade cultural geral da humanidade (MUNANGA, 2010).

Os processos colonizadores ocorridos no Brasil a partir da escravização dos povos africanos e posteriormente a “pseudo abolição da escravatura” de 1888, apenas reforçou os processos de aculturação sofridos pelas pessoas negras escravizadas no país, privadas dos direitos básicos e submetidas às maiores atrocidades e ao trabalho servil, que ao longo da história foram invisibilizadas pela sociedade brasileira e que formam a maioria da população que sobrevive à margem.

No Brasil o racismo estrutural se infiltrou em todas as camadas e instituições sociais, assumindo as mais diversas formas e atingindo todos os níveis de violências (física, atitudinal, ambiental, institucional, etc.) entrando nas residências, no cotidiano das famílias e nas instituições.

Nesse contexto de profunda desigualdade social e de luta

política permanente para afirmação dos direitos dos diversos grupos étnicos no país, os movimentos sociais e políticos têm ganhado espaço e visibilidade, inúmeras ações institucionais foram efetivadas para tentar minimizar a lacuna histórica de séculos de dominação e de processos de exclusão do trabalho de artistas mulheres, neg@s, indígenas e da população LGBTQIA+, grupos sociais, que na maioria dos casos, representam ao mesmo tempo etnias e “minorias” socialmente marginalizadas¹.

Desde fevereiro de 2020 o planeta começou a ser acometido da pandemia do Covid-19, que chegou ao Brasil com mais intensidade a partir de março, o contexto do isolamento social que ainda estamos vivendo nos levou a refletir e repensar sobre o papel dos seres humanos no planeta, bem como, sobre a força da Arte para a manutenção da saúde mental da população.

Com a proibição das manifestações públicas e das exposições nos museus e instituições culturais o Artivismo político continuou com maior foco na esfera da vida privada e também com

ampla circulação nas redes sociais via internet. O Artivismo digital foi ampliado e a internet passou a ser o cartão de visita da maioria dos enfrentamentos sociais por meio da Arte.

GUTO OCA E O ARTIVISMO PRETO DURANTE A PANDEMIA

Durante o período de isolamento social o jovem artista visual afro-brasileiro Guto Oca², um paulista radicado em João Pessoa, Paraíba, desde 2011, continuou trabalhando nas suas composições pictóricas e nas temáticas utilizadas em seus objetos e instalações com temáticas ligadas aos conceitos de “daltonismo social” (ABREU, 2018) e “descolonização”.

Guto Oca utiliza em seu trabalho o daltonismo leve, do qual é portador, como metáfora para o apagamento da cor da pele negra, da exclusão, do preconceito, da invisibilidade, da marginalização do ser artista Negro no Brasil, buscando a ruptura com as inúmeras tentativas de apagamento da cultura afro-brasileira que advém da concepção colonialista e racista.

Pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexidades inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descendente no país (CONDURU, 2007, p. 10).

O trabalho do Guto Oca que marcou o momento de transição e entrada no isolamento social foi “nunca fui santo” (figura 02), exposto na Coletiva *Art in Progress* realizada na Galeria Janete Costa, no Recife. A exposição foi aberta ao público no dia 13 de março 2020, período no qual o público ainda circulava sem restrições.

Nesse trabalho o simbolismo utilizado pelo artista partiu da imagem formada por um “toco”³ de madeira queimado, encontrado durante a participação do artista no 2º Encontro de “partilha de reflexões sobre as artes, a luta, os saberes e os sabores do Quilombo de Conceição das Crioulas, Pernambuco/Brasil”, em novembro de 2019. Esse objeto guardado cuidadosamente foi uma relíquia dos restos de uma fogueira feita para partilha de histórias em uma das noites do encontro.

Acima do graveto queimado em formato de cruz o artista colocou um retalho de lona pintada com pigmento ocre, tingido com terra retirada do referido quilombo e escreveu a palavra “toco”. A força do trabalho espelha o encontro do artista com a realidade quilombola, com o isolamento voluntário naquele momento passando uma semana convivendo com a comunidade e aprendendo seus saberes partilhados de todas as formas com os visitantes (nas conversas, nas oficinas, nas refeições coletivas e no convívio durante a estadia na casa de moradores da comunidade) e durante o encontro com a força e resiliência das pessoas da comunidade.

Logo após a abertura da exposição coletiva, esse trabalho também entrou em quarentena, já que a Galeria Janete Costa foi fechada ao público e permanece assim até o mês atual (Junho 2020), sem previsão de reabertura. Após esse período Guto Oca passou a vivenciar os meses de isolamento social em família e durante esse período produziu uma série de trabalhos.

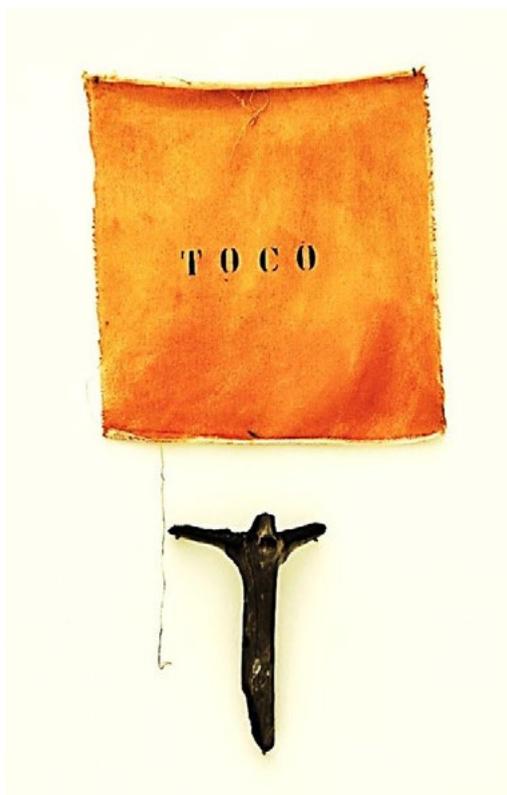


Fig. 2: Guto Oca, Nunca Fui Santo, 2020. Carvão vegetal, pregos, acrílica e pigmento natural sobre tecido. Dimensões variáveis. Foto: Guto Oca.

As séries produzidas durante o período de isolamento social abordam a identidade do artista confrontada com processos de silenciamentos, subserviências e imposições sociais que a população Negra tem sofrido historicamente.

No trabalho “Armado” (figura 01) Guto Oca fez do *Dreadlock* uma corda, uma espécie de funda que suporta um torrão de argila pigmentada e fixada sobre uma base de Eucatex. Este trabalho reclama os anos de servidão involuntária, o trabalho braçal e servil, a dominação de classes imposta pelos colonizadores. Seu silêncio é profundamente perturbador, a imagem provoca reflexão e enfrentamento, é um ato político afirmativo da força e resiliência da Arte Preta.

O trabalho intitulado “daltonismo racial” (figura 03) abre uma fenda na ferida, ao confrontar representações de rostos de homens negros seguidos das palavras “tranquilo”, “calmo”, “sereno” e “pacífico” em lonas pintadas com cores chapadas, essas são atitudes que as classes dominantes esperam da população marginalizada, resultando no conformismo e adequação social dos dominados.

No trabalho “miopia racial” (figura 04) o artista fez uma analogia ao funcionamento irregular da retina, que impede as pessoas de enxergarem nitidamente à distância, remetendo a sua dificuldade ao lidar com as cores como daltônico e a invisibilização da cor da pele dos grupos não hegemônicos. A frase escrita na altura do nariz do rosto da figura, que apenas destaca a boca no fundo cinza e banco, faz alusão ao apagamento como uma bandeira em homenagem a luta e resistência.



Fig. 3: Guto Oca, *Daltonismo racial* (políptico), 2020. Óleo e acrílica sobre tecido. 0,48 x 0,53 cm (cada). Foto: Guto Oca.



Fig. 4: Guto Oca, *Miopia racial*, 2020. Óleo e acrílica sobre tecido. 0,35 x 0,47 cm. Foto: Guto Oca.

Guto Oca vem utilizando *Dreadlocks* para confeccionar alguns dos seus trabalhos, a partir da doação de cabelos humanos pelos amigos, que são trançados pelo artista, formando a matéria central de objetos e instalações.



Fig. 5: Guto Oca, *Crioulas* (tríptico), 2020. Cabelo humano e acrílica sobre Eucatex. 0,57 x 0,36 cm (painéis). Foto: Guto Oca.

Fig. 6: Guto Oca, *Pintura Sarará*, 2020. Mista sobre tecido de algodão. 0,65x 0,50 cm (painéis). Foto: Guto Oca.

Fig. 7: Guto Oca, *Pintura Sarará*, 2020. Mista sobre tecido de algodão. 0,65x 0,50 cm (painéis). Foto: Guto Oca.

O trabalho “Crioulas” (figura 05) é uma alusão direta ao convívio do artista com as mulheres da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, em Salgueiro, Pernambuco. A presença marcante das lideranças femininas no Quilombo foi representada por meio de *Dreadlocks* que se unem formando um tríptico. A imagem é sacra e pode ser interpretada como uma representação da trindade Òbatálá, Èsu e Òrúnmílá⁴ do Candomblé.

Em outros trabalhos os *Dreadlocks* pintados viram plantas, vagens e/ou raízes, as cores que dividem o tecido torna-se linhas do horizonte, na Série “Pintura Sarará” (figuras 06 e 07) o artista faz paisagens carregadas de símbolos, o pé, figura recorrente no trabalho do artista, aparece na terra, servindo de base (raiz) para os *Dreadlocks* que lembram cactos e também vagens, ambos são alimentos, frutos do suor e do trabalho manual, o título “sarárá” faz referência ao cabelo crespo, à presença negra no trabalho, a discriminação e as raízes ancestrais.

Os *Dreadlocks* utilizados pelo artista como símbolos de identidade, de marca étnica, de identificação, de resistência, em “Alvo” (figura 08), aparecem como referências diretas às marcas temporais e históricas de sofrimento e resiliência, de dores, extermínio físico e simbólico sofrido por séculos e ainda presentes no racismo transversal e estrutural que permeiam a sociedade brasileira, tornando-se um grito de resistência, uma marca de luta, um Artivismo Preto.

NOTAS

1 Entre as quais destaco: A criação em 2004 do Museu Afro Brasil, no Parque do Ibirapuera em São Paulo, a partir da doação do acervo do Curador Emanuel Araújo, composto por obras de artistas afro-brasileiros e africanos do século XVIII até a contemporaneidade e vinculado desde 2009 a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, contando com um acervo com mais de 6.000 obras e uma biblioteca com mais de 12.000 títulos, foi uma das maiores e mais significativas iniciativas públicas para o reconhecimento da arte afro-brasileira. Site: <http://www.museuafrobrasil.org.br/> e a Exposição Histórias Afro-Atlânticas, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) e pelo Instituto Tomie Othake, com uma seleção de 450 trabalhos de 214 artistas, do século 16 até o século 21, apresentando os fluxos e refluxos entre África, Américas, Caribe e Europa. Considerando que o Brasil recebeu em torno de 11 milhões de african@s escravizados ao longo de mais de 300 anos e foi o último país a abolir a escravização com a Lei Áurea

de 1888. Site: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.

2 Guto Oca é um jovem artista visual natural de São Paulo - SP (1981), residente em João Pessoa desde 2011, onde desenvolve sua produção artística. É graduado em pedagogia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e mestrando em Artes Visuais pela mesma instituição.

3 Toco - expressão popular para descrever um graveto ou galho vegetal.

4 A trindade constituída de Obàtálá, Èsù e Òrúnmilá exemplifica, no plano filosófico, o provérbio Yorùbá em que a tríplice garante a estabilidade. No esforço para esta estabilidade filosófica o homem foi ensinado pelo oráculo de Ifá a observar a retidão ética de Obàtálá, alegar o elemento imprevisível da vida representado por Èsù e confrontar os problemas com a sabedoria de Òrúnmilá. Fonte: OLAIGBO, Odé. A trindade de Obàtálá, Èsù e Òrúnmilá. Disponível em: <https://ocandoble.com/2014/04/11/a-trindade-de-obatala-esu-e-orunmila/>. Acesso em: 29.06.2020.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcio de. **O efeito negro encantado: representações étnico-raciais na era Obama**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BRASIL. IBGE. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos>. Acesso em: 27/06/2020.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, etnia e etnicidade. In: **Inclusão Social: um debate necessário**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>. Acesso em: 27.06.2020.

OLAIGBO, Odé. **A trindade de Obàtálá, Èsù e Òrúnmilá**. Disponível em: <https://ocandoble.com/2014/04/11/a-trindade-de-obatala-esu-e-orunmila/>. Acesso em: 29.06.2020.



ARTIGO

ENTRE A TAPEÇARIA DE ELKE OTTE HÜLSE E O CARTÃO DE RIVANE NEUENSCHWANDER

Técnica milenar, no limiar entre a arte, o design e o artesanato, podemos dizer que a tapeçaria se enquadra na arte contemporânea como forma de resistência

LUCIANE GARCEZ E SANDRA MAKOWIECKY
ABCA/SANTA CATARINA

Elke Hülse (1961) é artista, tapeceira, educadora e pesquisadora - uma das poucas, senão única no Brasil, a pesquisar e publicar academicamente sobre a tapeçaria contemporânea, ter uma produção artística sólida e profícua. Possui graduação e mestrado em artes visuais, Teoria e História da Arte, campo que a permite estudar e divulgar um pouco sobre esta técnica tão resignada em nosso país. Representante da mais tradicional e ancestral técnica de tapeçaria de alto-liço, técnica avançada e de matriz europeia, Hülse despontou no cenário da arte contemporânea trabalhando com questões muito atuais, aliando técnica numa tradição milenar a manipulações digitais e temáticas do século XXI, um diálogo inaudito onde o mais antigo e o mais novo se complementam e criam resultados que nos fazem refletir sobre este mundo globalizado, de fácil e amplo acesso a toda informação. A artista catarinense vem representando o Brasil em eventos em diversos países, tendo sido premiada em alguns,

como em 2019 no *WTA VIII Biennial International Textil Small Format* em Madri, Espanha, onde ganhou primeiro lugar e menção honrosa.

Neste mesmo ano (2019) participou da *14a Bienal Internacional de Curitiba polo SC*, no MASC, Florianópolis; expôs também em Londres, na *Heallreaf 3: Surface Gallery*; foi selecionada para o evento que homenageou os 100 anos da Bauhaus em diversos países, tendo seu trabalho exposto na Califórnia (EUA), na mostra *Fiber Art - 100 Years of Bauhaus*, na Art Ventures Gallery; e ainda em 2019, na Espanha, na exposição *Tramares, Textil Exhibition at Brasilien House*, em Madri.

Em 2020, Hülse tem participação em duas exposições: *Renditions*, 13th ATA American Tapestry Alliance Unjuried Small Format Exhibition, sendo uma mostra online, de acordo com o momento da pandemia, e *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted*, da artista Rivane Neuenschwander, em Nova Iorque, na Tanya Bonakdar Gallery, onde Elke participa num trabalho colaborativo, inovando em sua trajetória poética.

A MOSTRA EM NOVA IORQUE DA ARTISTA RIVANE NEUENSCHWANDER TRAZ NOVAS ABORDAGENS EM SUA TRAJETÓRIA. A EXPOSIÇÃO É COMPOSTA DE TAPEÇARIAS, PINTURAS, DESENHOS E UMA INSTALAÇÃO...

Algumas áreas de conhecimento fornecem mais informações e bibliografias que outras. Inclusive no âmbito acadêmico, por tratarmos de uma técnica de tradição mais longeva, esta dificuldade também se verifica, no que concerne à tapeçaria. Técnica milenar, no limiar entre a arte, o design e o artesanato, podemos dizer que se enquadra na arte contemporânea como forma de resistência. Pelo fato de subsistirem, nos intrigam e atraem, por vezes mais do que trabalhos que fazem parte de um *status quo* do contemporâneo, como novas mídias, instalações, performances mais midiáticas.

A mostra em Nova Iorque da artista Rivane Neuenschwander traz novas abordagens em sua trajetória. A exposição é composta de tapeçarias, pinturas, desenhos e uma instalação, e alguns trabalhos são feitos em colaboração com outros artistas, sendo uma delas Elke Hülse, além de Jorge Francisco Soto e Magalí Sanchez Vera. Os três artistas parceiros foram os responsáveis pela produção das tapeçarias feitas a partir dos desenhos de Rivane. Em tapeçaria, o correto é dizer que as tapeçarias foram feitas a partir de cartões de Rivane. Os tapeceiros citados, Soto e Sanchez Vera, tiveram contato direto e formação com Ernesto Aroztegui. Já Hülse tomou contato com sua técnica em cursos específicos¹.

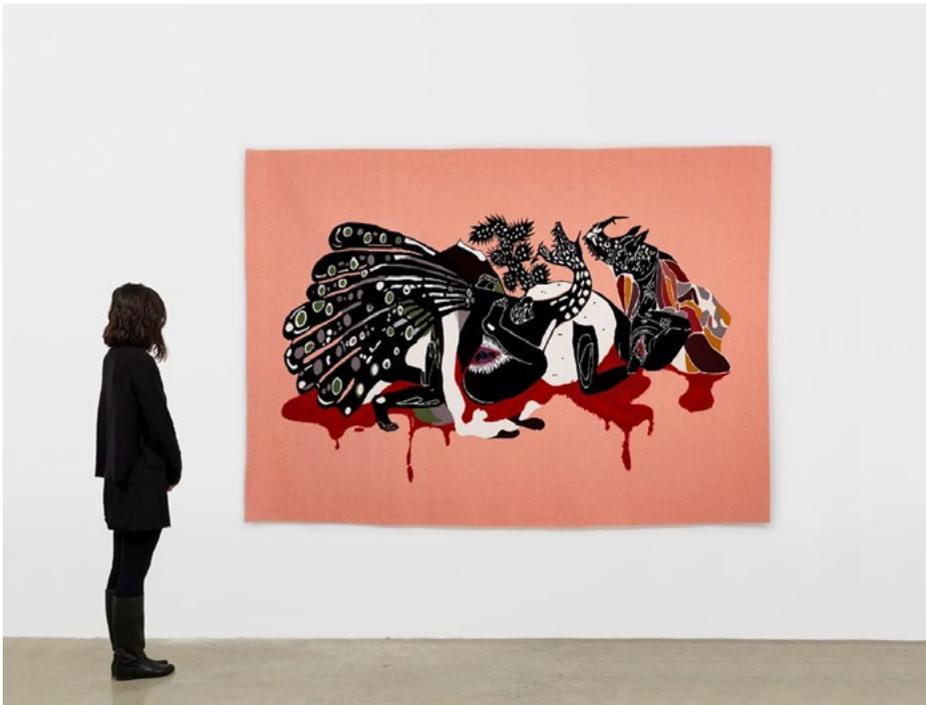


Fig. 1: Desenho de Rivane Neuenschwander, *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted 07*, 2019. Tapeçaria feita por Elke Hülse, Urdidura: 3 fios duplos de algodão por centímetro. Trama: algodão, lã, acrílico. Tapeçaria em tear vertical. Dimensões: 170 x 237 cm. Fonte: imagem enviada por Elke Hülse.

PORTANTO, ESCOLHA E COMBINAÇÃO CORRETA DOS FIOS, TEXTURAS E CORES SÃO FATORES TAMBÉM IMPRESCINDÍVEIS NO RESULTADO...

Luiz Ernesto Aroztegui (Uruguai, 1930-1994) ingressou no meio artístico da capital uruguaia em meados da década de 60, lecionando no Instituto Artigas de Professores. Em 1965 montou o Ateliê de Montevideu, onde ministrou aulas de tapeçaria e criou na década de 70 o Centro de Tapeçaria do Uruguai (CETU). O resultado desse empenho como tapeceiro apareceu ao longo dessa trajetória de vida, ao participar da X Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza em 1986. Em seus 25 anos de profissão foi incansável na busca de novas experiências, na divulgação da tapeçaria em eventos mundiais, conquistou novos alunos no Uruguai e Brasil. Ao participar da X Bienal de São Paulo, reuniu um grupo de tecelões interessados em aprender a técnica nesta cidade, com os quais iniciou um curso que se estendeu por alguns anos. Em toda sua trajetória, Aroztegui ultrapassou os limites da linguagem têxtil tradicional, sendo um obstinado e insistente pesquisador da tapeçaria. Ao viajar por ateliês do Oriente Médio e França, e fazendo contato com os povos dos Andes, absorveu conteúdos técnicos característicos de cada região e desenvolveu seu próprio método, ou seja, um simulacro da técnica. Inicialmente o utilizou na confecção de suas próprias tapeçarias e, num segundo momento, dividiu com seus alunos através dos *cadernos de aluno*.



Fig. 2: Desenho de Rivane Neuenschwander, Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted 07, 2019. Tapeçaria feita por Elke Hülse, Urdidura: 3 fios duplos de algodão por centímetro. Trama: algodão, lã, acrílico. Tapeçaria em tear vertical. Dimensões: 170 x 221 cm. Fonte: imagem enviada por Elke Hülse.

A inexistência de ateliês no Uruguai e no Brasil levou Aroztegui a reunir em três tapeçarias propostas de exercícios com técnicas usadas nos diversos lugares por onde ele esteve aprendendo. Se deslocava para São Paulo e Porto Alegre, especificamente, para ministrar suas aulas. Os *cadernos de aluno* são três tapeçarias que reúnem uma série de exercícios para aprendizes a tapeceiro. No primeiro, denominado *Recursos Têxteis no Plano*, o aprendiz aprende a urdir seu tear, usando três fios por centímetro de um algodão de espessura fina. O urdimento segue um ritual de várias etapas que deve ser firme e parelho, pois serve de sustentação para a trama. O tear usado é o de alto-liço, tear vertical mais comum no Oriente Médio e entre os povos andinos; o de baixo-liço, horizontal, ocupa mais espaço físico e é usado principalmente na Europa. O *caderno de aluno* reúne e é tramado em várias propostas de exercícios que servem de alicerce para futuras tapeçarias. Para o bom aprendizado da técnica é primordial a presença do mestre tapeceiro e sua orientação. Ao final da série de exercícios, o

aprendiz desenvolve um cartão com um desenho, cujo objetivo é que nesse cartão estejam inseridas as técnicas propostas. Em toda essa trama, é proposto ao aprendiz que use cinco cores de um mesmo fio, algodão, lã ou acrílico, escolhidos previamente. Para Aroztegui era mais importante o fazer manual no tear, narrado pelo mestre tapeceiro, do que qualquer outro tipo de anotação.

No segundo *caderno de aluno*, propunha exercícios de domínio da forma. O aprendiz desenvolve vários cartões para exercícios e escolhe novamente cinco cores, preferencialmente diferentes das cinco iniciais. O cartão final desse caderno não deve ser fixado por baixo do urdimento como no primeiro. O aprendiz deverá usá-lo só para fazer marcações no urdimento e mantê-lo ao lado para observação e acompanhamento. Todos aqueles que tiveram a oportunidade de conhecer e aprender a arte da tapeçaria com Aroztegui têm o compromisso de repassar esses ensinamentos para outros aprendizes da tapeçaria.

O terceiro *caderno de aluno* propõe

a confecção de franjas e formas tridimensionais. Os volumes podem ser preenchidos e há possibilidade de várias formas planas e espaciais acontecerem na mesma composição.

Segundo Aroztegui, somente depois de executar esses três cadernos o aprendiz estará apto a desenvolver seus próprios cartões e se expressar através da tapeçaria. Portanto, escolha e combinação correta dos fios, texturas e cores são fatores também imprescindíveis no resultado. O toque da mão em contato com os diversos materiais é que define o que melhor se ajusta às necessidades do cartão.

A TAPEÇARIA TEM SUA HISTÓRIA LIGADA AO DESENVOLVIMENTO DAS CULTURAS MAIS ANCESTRAIS E ESTA EXPOSIÇÃO EM NOVA IORQUE VEM AGREGAR AO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO RESGATANDO A TRADIÇÃO DO FAZER COLETIVO...

Com trabalhos de colorido exuberante e formas orgânicas, Neuenschwander uniu três tapeceiros herdeiros da técnica de Aroztegui para trabalhar

com tons intensos e texturas e trazer ao público criaturas antropomórficas entrelaçadas a corpos humanos. Além de estar inaugurando uma nova fatura em sua produção, a tapeçaria, Rivane explora trabalhos em dimensões contrastantes, convidando o espectador a se aproximar para apreender detalhes, ou se afastar para observar o todo. Mas o mais ousado foi o empreendimento de unir tapeçaria e cartões em uma complexa e bem urdida trama, em trabalhos de grandes dimensões.

Segundo Neuenschwander, o título da exposição foi inspirado nos “Poemas Malditos, Gozosos e Devotos” da poetisa Hilda Hilst (1984), refletindo cenários políticos de culturas pós-coloniais, “um cenário tropical maldito ao longo da história como uma colônia de poder externo; orgástico, pois o papel da fantasia exótica é projetado sobre seu povo; e dedicado, ao longo da história, à duvidosa religião e movimentos de fé organizada”².

Outra referência apontada pela artista é a estética de cunho erótico de obras japonesas do século XVII,



Fig. 3: Elke Hülse, *Girls everywhere Girls*, 2018. Tapeçaria. 76 X 50cm cada. 14ª Bienal Internacional de Curitiba polo SC, Museu de Artes de Santa Catarina, Florianópolis. Fonte: imagem cedida pela artista.

que a artista conecta à literatura folclórica popular do Nordeste brasileiro. Rivane engendra narrativas fantásticas de forma a problematizar questões fundamentais na humanidade, como o medo, políticas hierárquicas, violência e sexualidade. “A beleza das tapeçarias e sua habilidade artesanal enfatizam a ambiguidade de atração e repulsa, da estética e da violência”³. “Textos escritos à mão e imagens rabiscadas são reproduzidos em bordados e pinturas, lendo: Medo do vírus, Medo da tristeza, Medo

da guerra, Medo da fome, Medo do fim do mundo”⁴. A instalação “Ordem e Método”, presente em outra sala, baseada em um filme de Jean-Luc Godard (1963), apresenta cartões postais que problematizam cenários de guerra, junto a frases e textos, incluindo algumas falas de Godard, como “O que os soldados fazem antes da batalha?” e “Antes da batalha, os soldados têm medo”. Emoções como medo e ansiedade frente ao contexto contemporâneo estão representadas nesta mostra.

A tapeçaria tem sua história ligada

ao desenvolvimento das culturas mais ancestrais e esta exposição em Nova Iorque vem agregar ao cenário contemporâneo resgatando a tradição do fazer coletivo em uma conversa entre técnicas e faturas diferenciadas, o resultado, a exposição *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted*, será inaugurado em 10 de setembro na Tanya Bonakdar Gallery.

Segundo Elke Hülse, o tapeceiro da atualidade ainda aprende e busca conhecimentos em todos que o antecederam e todo esse conhecimento só pode ser passado através do fazer manual. Analisar a tapeçaria como um exercício perceptivo faz sentido porque inicialmente o tapeceiro desenvolve um cartão, depois seleciona o material a ser usado, observando sua textura e o leque de cores necessário. O tipo de urdimento apropriado ao cartão e à trama, usando os recursos técnicos mais adequados para contemplar esse mesmo cartão. Provavelmente os *cadernos de aluno* propostos por Aroztegui são um exemplo de exercício perceptivo onde o jovem aprendiz a tapeceiro executa uma série de exercícios que

serão muito úteis ao desenvolver suas próprias tapeçarias. Ver os cartões que os tapeceiros usam para tramar suas tapeçarias revela, assim como na pintura, que o tapeceiro não tece aquilo que vê, mas aquilo que aprendeu a tecer. Diz ainda a artista que *O trompe l'oeil* e a retícula, artifícios bastante usados na pintura em diversos momentos, também são perceptíveis na tapeçaria contemporânea. Embora o tapeceiro do século XX tenha tido necessidade de se afastar da pintura para buscar seu próprio desenho, criando seus cartões, estes sintomas sempre reaparecem. Resgatar na Idade Média ou anterior a ela elementos da técnica, e conciliar com novos materiais, propicia ao tapeceiro contemporâneo mais possibilidades. O diálogo entre as diversas manifestações artísticas também aconteceu ao longo do século 20, quando muitos pintores procuraram os ateliês de tapeceiros para tramarem tapeçarias usando suas pinturas como cartões. Rivane fez seus cartões e procurou os tapeceiros. Talvez o simulacro seja a melhor definição na busca da tapeçaria contemporânea,

técnica que exige um tempo exaustivo de aprendizagem, outro de criação do cartão e da execução da obra. Rivane pulou etapas e uniu tapeceiro/as para a execução da obra, em um trabalho de cunho colaborativo.

O que se vê nessa exposição diz respeito a como explorar os recursos técnicos em favor da autenticidade da tapeçaria, sem deixar de usar a pintura, o desenho, a fotografia ou outros meios como o cartão. Diz respeito ainda ao fato de que nenhum conhecimento pode se dar como perdido e que afinal todos os dias nos reinventamos, sempre diferentes, mas com muitas semelhanças.

NOTAS

1 A respeito, ver: HÜLSE, Elke O. As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, S.C.

2 Press Release: <http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/rivane-neuenschwander-tropics-damned-orgasmic-and-devoted/selected/3>

3 Idem.

4 Ibidem.

66666666

66666666

99999999

99999999

1

La escritura del libro “Aura latente” fue concluida en tiempo de pandemia; tiempo de claustro y espanto, tiempo sin término preciso. La violenta sacudida causada por el mundo al detenerse de golpe ha provocado en sus desprevenidos moradores zarandeos, caídas brutales y demasiados muertos. La fuerza de este frenazo ha parado en gran parte no solo la máquina productiva global, sino el pulso y el aliento del planeta que, en estado de shock, parece replegado sobre sí, estancado en punto muerto, esperando no se sabe qué. El asalto del virus ha desorientado, en fin, el sentido del transcurso y deformado el semblante del futuro, que se muestra demasiado distante o por demás próximo, alterando el deseo, posponiendo expectativas o alojando inminencias que invaden el contorno del presente.

(Advierto que los mitos cósmicos de algunas culturas indígenas comienzan más o menos en los términos de lo recién escrito. Percibo que, en algún punto, la retórica mítica ishir puede facilitarme el abordaje de ciertos

aspectos de tema tan exorbitante². Los mitos se internan en las negruras nocturnas y nombran lo real al sesgo, delicada o ferozmente).

2

En algún momento del tiempo mítico ishir (que no es propiamente un tiempo), el mundo se vio perturbado por la presencia de los llamados “anábsoro”, deidades-dema cuya existencia oscila entre la inmortalidad y el devenir orgánico: ellos están provistos, así, de atributos ambiguos, fantasmales. El virus que trastorna el mundo también tiene un estatuto espectral que lo vuelve ontológicamente perverso. “Los virus son inquietantes porque no están vivos ni muertos. No están vivos porque no pueden reproducirse por sí mismos. No están muertos porque pueden entrar en nuestras células, secuestrar su maquinaria y replicarse”³. Los humanos sabemos lo difícil que es enfrentar fantasmas, capaces siempre de replicarse y alterar nuestras maquinarias. Ante los fantasmas no hay vacunas, ni medicinas, ni tratamientos seguros; solo resta el afán porfiado de resistir

LIVRO**MUNDOS LATENTES¹****TICIO ESCOBAR**

sus fuerzas destructivas desde cada emplazamiento. La pandemia capitalista también tiene un componente fantasmático. Jorge Alemán dice que el capitalismo está empujado por una fuerza de reproducción sin límite que no responde ya a ninguna necesidad humana. “Se trata de una abstracción pura, espectral y fantasmagórica que se expande por doquier como el más perfecto de todos los virus”⁴. Tampoco hay antídoto ni remedio infalible contra este poderoso virus. Ante él, solo queda el recurso de resistir de todas las maneras y desde todos los lugares posibles: reformular experiencias emancipatorias, nutrirse del indispensable aporte del pensamiento y las prácticas feministas como, en general, de las conquistas antipatriarcales y anticoloniales; reinventar modelos de subjetividad, concebir otras formas de estatalidad y ensayar nuevas prácticas de empoderamiento y convivencia social. Resta, también, la posibilidad de desempolvar utopías desde el fondo del desencanto; de reinventarse a uno mismo, quizá.

3

Se estima que en este momento cuatro mil millones de personas se encuentran encerradas en sus viviendas, pero no se puede conjeturar el número de quienes no tienen paredes ni techo que cobijen la cuarentena obligatoria. Hacinados habitantes de barrios-miseria, de comunidades indígenas desterradas, de cárceles atiborradas, así como de campamentos de refugiados, carecen no solo de espacios aislados, sino, en muchos casos, de agua corriente y otros servicios básicos exigidos para la higiene sanitaria. Se sabe muy bien que entre los sectores aquejados de pobreza extrema, el hambre y muchas enfermedades tratables matan infinitamente más que el Covid-19. El virus no hace distinciones, se dice, pero el sistema sí que las hace: no se trata solo de calamidad epidemiológica, sino de tragedia social expuesta de manera obscena, sin mascarilla ni manos esterilizadas.

4

Ahora pasa volando bajo una bulliciosa bandada de loros. Hacía décadas que

estas aves no llegaban a la ciudad de en cantidad tan notable: el respiro dado a la naturaleza ha provocado la súbita reaparición de especies exiliadas. Los ishir dicen que el paso de un conjunto de loros corta una etapa, aun mínima, del tiempo y abre otra: la tarde (los loros siempre pasan de tarde) no es ya la misma rayada por el griterío que se aleja, inquieta por las cifras de oscuros mensajes que ha dejado (los loros siempre dejan mensajes). Algo ha pasado y cortado el tiempo; cuando los cambios son extraordinarios cambia el cielo de color: el firmamento ishir ha pasado por varias mutaciones cromáticas. Ahora el cielo del planeta entero luce más limpio, liberado en sus aires de la contaminación producida por el movimiento enloquecido de multitudes y de máquinas. Habrá que ver cuánto tiempo dura este color y en qué otro se transformará luego.

5

¿Cuánto durará el color de este tiempo? ¿En qué otro devendrá luego de la catástrofe? La aldea global ha devenido una escena rumorosa de

preguntas ávidas de signos de futuro. ¿Qué pasará el día después? ¿Cómo será el primer amanecer luego del diluvio? Acaso por primera vez, el mundo se imagina a sí mismo como una unidad, aunque está lejos de serlo; esa instantánea autopercepción planetaria ilumina como un flash una escena compartida donde todos son espectadores y protagonistas a la vez y donde, al lado de ayes y clamores, se levantan amenazantes predicciones y profecías salvíficas. Todo el mundo, literalmente, está de acuerdo en que nada será igual a lo que era; pero la gama conformada entre quienes auguran que nada será igual para bien y quienes prevén que todo será para peor es muy variada, así como son variados los valores según los cuales algo es considerado deseable o pernicioso. Obviamente, esos vaticinios son precipitados y, aun, temerarios en cuanto carecen de la perspectiva requerida por análisis y predicciones prudentes. Pero resulta comprensible la ansiedad por avistar indicios de sentido ante lo real ominoso. La cultura trata de contener la angustia de lo indescifrable

mediante mitos (cosmológicos, religiosos, ideológicos), pero éstos requieren complejísimo y demasiado largos procesos de elaboración. La “Galaxia Internet”, en cambio, acerca de manera instantánea inagotables novedades, informaciones, oráculos, *fake news* y análisis prospectivos que alimentan esperanzas, terrores, goces perversos y ganancias.

Es probable que casi todas las predicciones acierten en algún sentido y que el anhelado mañana pospandémico presente un espectro de incontables posibilidades abiertas entre los fatídicos presagios de catástrofe y ruina y los cándidos anuncios de redención del mundo. Por de pronto, continúa inmutable la feroz desigualdad que concentra el 82% de la riqueza del planeta en manos del 1% de sus habitantes⁵. Esta demencial inequidad impide a inmensas mayorías acceder al derecho a la supervivencia básica, que enfatiza hoy, de manera desesperada, la salud y la alimentación. Y, mientras tanto, aún en tiempos de pandemia, no se avizoran a nivel mundo políticas públicas dispuestas a detener la

explotación del medioambiente. La salud, la nutrición y los recursos naturales siguen siendo concebidos como mercancías; como así sigue siendo concebida la cultura en general. Si bien, a todas luces, el sistema que los considera de ese modo ha fracasado, el mismo no da pistas de cambio de rumbo, aunque seguramente actualizará sus estrategias y, aun, sus formatos y sabrá acomodarse a los requerimientos de los tiempos nuevos. El gatopardismo es buen aliado de los regímenes amenazados, sobre todo cuando éstos siguen detentando el poder real.

6

Ante esta situación demasiado oscura, y más allá de las adivinanzas voluntaristas, de las consignas dogmáticas y de las prognosis interesadas, se levanta el imperativo ético-político de encarar con responsabilidad los tiempos venideros. Es necesario pensarlos para tratar de intervenir, o al menos participar, en ellos inventando alternativas ante los rumbos inexorables del biopoder (del necropoder). Es necesario imaginar

- desear - que estas alternativas involucren la participación de todos los actores de la escena pública. Y que lo hagan de cara al “bien común”, antiguo término que hoy debería significar “bien del común”. Si se espera que ese término implique la erradicación del capitalismo depredador de cara a indispensables transformaciones estructurales y subjetivas, entonces no conviene usar el modelo evolutivo e instrumental de temporalidad impulsado por aquel sistema: un modelo predeterminado, basado en la acumulación y movido por el crecimiento continuo en pos de la pura ganancia.

Las culturas indígenas pueden acercar pistas relativas a otras maneras de afrontar lo que habrá de venir. Para los ishir, por ejemplo, el tiempo actual no antecede al futuro, sino que transcurre paralelo a él, entreabierto siempre a pasajes traspasables de ambos lados. Los guaraníes, por su parte, conciben modalidades diversas de futuro: lo por-venir es enigmático, no en cuanto guarda contenidos indescifrables, sino porque es reenviado continuamente a dimensiones

diferentes que impiden la derechura de su trayecto y el seguro cumplimiento de un término único. Hay futuros que están ocurriendo o que ya han ocurrido; como hay otros que podrían acontecer o bien que seguramente ocurrirán. Y hay otros, por fin, que nunca lo harán y quedarán pendientes de conclusión siempre, llenando de energías diversas el destiempo de su suspenso. Las potencias del porvenir anidan en el presente-pasado, bullente de “gérmenes de futuro” (Benjamin), cargado de fuerzas latentes disponibles para su activación en el curso de proyectos diferentes.

En todo caso, no existe una línea, cruzada la cual comenzaría el día después. Lo imprevisible que ocurrirá habrá de asumir las crisis, desigualdades, conquistas y posibilidades que ya comenzaron con la pandemia; que la preceden porque, en parte, la provocaron. Es posible que todos los futuros que impliquen el relevo radical del status quo deban ser contruidos mediante procesos que movilicen saberes, afectos y poderes plurales. Y deban ser concebidos con rigor reflexivo, imaginación e

impulso creativo. Todos los futuros son contingentes: deberán ser ganados en cada caso.

7

La cuestión de la temporalidad termina desembocando en los ámbitos del arte. ¿Qué sucede allí durante el lapso de la pandemia? Y de nuevo: ¿Qué habrá de suceder después? Salvando los ya citados riesgos que supone el hablar en tiempo real sin suficiente distancia y, por ende, sin perspectiva, se pueden identificar a simple vista cuatro situaciones actuales en aquellos ámbitos. La primera afecta la institucionalidad del arte, bruscamente desmantelada. Los museos, bienales, foros, ferias, instituciones académicas y galerías han parado bruscamente. Apenas cancelados todos los programas, comenzaron a emerger modalidades virtuales que intentan como pueden compensar la falta de público, de obra real, de traslado físico y de contacto personal. Aquí se abre un campo desconocido de posibilidades que podrían oscilar entre el derrumbe y la reformulación del modelo tradicional

de mercado y exhibición de obra.

La segunda situación, vinculada con la anterior, tiene que ver con el acelerado aumento *on line* de la banalización de la “gran obra”, por lo general pictórica y perteneciente a los museos de las metrópolis centrales. En la mayoría de los casos, son estas mismas instituciones las que promueven políticas de acercamiento al público masivo: programas “amigables” basados en trucos de la sociedad del espectáculo, la publicidad y el entretenimiento para despojar las creaciones de cualquier sombra de enigma que pudiera complicar su recepción fácil y divertida. Algunos artistas han asumido irónicamente este caso haciéndolo principio de obra nueva. La trivialización neokitsch del gran arte ilustrado podría manifestar tanto la progresiva desacralización de la obra maestra a cargo de estéticas alternativas, como la voracidad de las industrias culturales, capaces de manipular los códigos de fetichización de los objetos para promover su mejor consumo. En ambos casos se advierten los síntomas de una pequeña muerte del arte.

Otra situación se manifiesta en el notable aumento de producción de obra durante la cuarentena. No todos los artistas se sienten motivados a crear en aislamiento, y no todos cuentan con las condiciones apropiadas para hacerlo, pero, aparentemente, un número considerable de mujeres y hombres atrapados por el largo encierro dedica parte del día a esa tarea. El ingenio, componente del arte al fin y al cabo, habilita modalidades innovadoras y nuevas formas de creación y difusión; obviamente, las redes sociales juegan un papel principal, aunque no único, en el funcionamiento de este circuito de emergencia.

Por último, corresponde atender el caso de los resortes mismos de la creación durante este presente exacerbado. Si el arte extrae sus energías y sus argumentos de las circunstancias que acerca su propio tiempo (asumido, alterado o impugnado por cada obra), es indudable que una coyuntura tan traumática como la actual no puede dejar de afectar la sensibilidad, la percepción y las representaciones de los artistas y, por ende, no puede

dejar de filtrarse en el concepto, la materialidad y las formas de sus producciones. Descartado el camino del motivo directo (representación literal de barbijos, hospitales, calles vacías, rostros angustiados y cuerpos enfermos, cuando no cadáveres), vía que no conduce a la situación aquí tratada, cabe considerar cómo el desastre se manifiesta en cuanto verdad del arte contemporáneo. Cómo aparece/se sustrae en las obras para nombrar no solo el virus, sino su otro lado, el más allá de él.

El arte complejiza la experiencia de su objeto impugnando la identidad que lo encierra en contornos fijos, haciéndolo asunto de duda, confrontándolo con su propia ausencia o con su otro de sí. Promueve, de este modo, la continua extrañeza de ese objeto disipando las certidumbres que lo empañan. Para hacerlo, inventa distancias que permiten observarlo desde distintas posiciones; que permiten alejarse de él y a él volver con otra mirada. Estos procesos desidentificadores no pueden ser encarados de manera voluntarista: requieren no solo los ministerios del concepto, sino los

empujes de la intuición, el olfato y la imaginación, facultades/saberes oriundos del cuerpo y las honduras subjetivas; poderes provenientes también del tiempo denso y dislocado que apremia y sustenta los ámbitos del arte. Los complicados mecanismos del quehacer artístico le impiden dar cuenta inmediata de su coyuntura y le imposibilitan hacerse cargo expeditivamente de las cuestiones que levanta la pandemia. Ante el enigma no hay respuestas, sino indicios, equívocos en general. Por eso el arte no contesta las preguntas; las reenvía a dimensiones donde resuenan de manera distinta y devienen eco de sí; multiplican de este modo sus sentidos posibles. El arte no predice el futuro, imagina sus dislocaciones y desvaríos, sus espejismos y espirales. Incuba sus simientes. Anticipa ficcionalmente el tiempo por venir, lo discute mediante los argumentos de la memoria, trata de enmendarlo desde los antojos sabios del deseo y las fundadas razones de la ilusión.

El arte no ofrece panaceas para las desventuras que acarrear las pandemias sanitarias ni soluciones

para las iniquidades que imponen las pestes político-sociales: aviva la mirada ética, resiste la instrumentalización de sus imágenes y reinventa continuamente los alcances y los modos de la temporalidad. El arte alimenta reservas de significación, formas que podrán permanecer en estado latente hasta que encuentren su sazón en momentos favorables. Fomentar embriones de futuro es su compromiso con el tiempo venidero: de cara a él, el arte permite avistar salidas potenciales allí donde solo aparece un camino obturado por virus y desigualdades fatales.

AURA
LATENTE
Estética/Ética/Política/Técnica
TICIO ESCOBAR

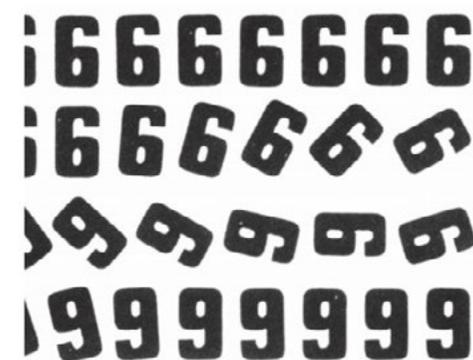


Fig. 1: Escobar, Ticio. Aura latente. Asunción: CAV/Museo del Barro, 2020. 310 pp.

NOTAS

1 Este texto corresponde a un poscriptum referido al siguiente libro, recientemente publicado: Ticio Escobar. “Aura latente”, edic. CAV/ Museo del Barro, Asunción, 2020.

2 Los indígenas ishir, pertenecientes a la familia lingüística zamuco, están asentados en la zona selvática del Chaco Boreal del Paraguay. Desarrollan complejísimas ceremonias sustentadas por un corpus mítico denso y sumamente refinado, como el correspondiente a otras culturas étnicas: me refiero solo a ésta, pues es la que mejor conozco.

3 Helen Briggs. “Coronavirus: cómo se estrecha el cerco sobre el pangolín como probable transmisor del patógeno que causa la covid-19”. BBC News, 27 marzo 2020.

4 Jorge Alemán. Entrevista. “Interrogantes y conjeturas sobre la pandemia del siglo XXI”, p. 201, en https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/el_futuro_despues_del_covid-19_0.pdf

5 Informe de Oxfam, enero de 2020.

<https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/los-milmillonarios-del-mundo-poseen-mas-riqueza-que-4600-millones-de-personas>

NOTA**PRÊMIO ABCA 2019 INICIA VOTAÇÃO**

Em abril deste ano a ABCA divulgou a lista das personalidades e instituições do ano de 2019 indicados para seu prêmio anual. A votação, que neste ano teve que mudar seu processo de feitura por ocasião da crise de saúde mundial instaurada pela pandemia do COVID-19, será finalmente concretizada de maneira virtual.

Durante os dias 25 de setembro a 05 de outubro os críticos filiados a ABCA irão participar da escolha dos nomes dos artistas visuais, curadores, críticos, autores e instituições culturais de destaque do ano de 2019. Os membros receberão o formulário de votação através de seus e-mails e poderão realizar o voto secreto de maneira totalmente online.

A apuração dos votos se dará em Assembleia Geral a ser realizada no dia 15 de outubro de 2020 e o anúncio dos premiados será realizado em sequência. A cerimônia de premiação, anteriormente agendada para ocorrer no SESC Vila Mariana no mês de maio de 2020, segue suspensa por período indeterminado, aguardando posicionamento da direção da associação, que busca seguir as recomendações sanitárias das autoridades governamentais.

O Prêmio ABCA que acontece anualmente desde o ano de 1978, se destaca como um importante movimento de consagração das artes visuais no Brasil e realiza sua premiação em 10 categorias:

Prêmio Gonzaga Duque (crítico de arte associado pela atuação)

Prêmio Sérgio Milliet (autor por pesquisa publicada)

Prêmio Mario Pedrosa (artista de linguagem contemporânea)

Prêmio Ciccillo Matarazzo (personalidade atuante no meio artístico)

Prêmio Mário de Andrade (crítico de arte, associado ou não, pela trajetória)

Prêmio Clarival do Prado Valladares (artista pela trajetória)

Prêmio Maria Eugênia Franco (curadoria pela exposição)

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade (instituição pela programação no campo das artes visuais)

Prêmio Paulo Mendes de Almeida (melhor exposição)

Prêmio Antônio Bento (difusão das artes visuais na mídia)

Lista de indicados ao Prêmio ABCA 2019

PRÊMIO GONZAGA DUQUE

(crítico associado pela atuação durante o ano)

Felipe Chaimovich
José Roberto Teixeira Leite
Priscila Arantes

PRÊMIO MARIO PEDROSA

(artista de linguagem contemporânea)

Iran do Espírito Santo
Fernanda Gomes
Fernando Lindote

PRÊMIO CICCILLO MATARAZZO

(personalidade atuante no meio artístico)

Eduardo Saron
Gilberto Schwartzmann
Luiz Ernesto Meyer Pereira

PRÊMIO MÁRIO DE ANDRADE

(crítico de arte pela trajetória - filiado ou não)

Annateresa Fabris
João Spinelli
Ligia Canongia

PRÊMIO CLARIVAL DO PRADO VALLADARES

(artista pela trajetória)

Emanoel Araujo
Guto Lacaz
Vera Chaves Barcellos

PRÊMIO MARIA EUGÊNIA FRANCO

(curadoria pela exposição)

Cauê Alves; pela curadoria da exposição Burle Marx: Arte, Paisagem e Botânica, apresentada no MuBE (Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia), entre 15 de dezembro de 2018 a 17 de março de 2019

Felipe Scovino; pela curadoria da exposição Retrospectiva: Franz Weissmann, apresentada pelo Itaú Cultural, entre 27 de novembro de 2019 a 9 de fevereiro de 2020

Sandra Rey; pela curadoria da exposição Cá e lá...UTOPOS, apresentada pelo Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MACRS

PRÊMIO RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE

(instituição pela programação e atividade no campo das artes visuais)

Instituto CPFL, da Companhia Paulista de Força e Luz - Campinas - SP

Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam) - Recife - PE

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/ Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

PRÊMIO PAULO MENDES DE ALMEIDA

(melhor exposição)

Marc Ferrez: Território e Imagem, no Instituto Moreira Salles, IMS

Tarsila Popular, no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) À Nordeste, no Sesc 24 de Maio

PRÊMIO ANTÔNIO BENTO

(difusão das artes visuais na mídia)

Arte brasileiros - Editora Patrícia Rousseaux - São Paulo

Caderno Vida - Jornal Correio. César Romero - Salvador

Revista Continente - Editora Adriana Dória Matos - Pernambuco



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std