

Da ocupação à degradação: o espaço nas narrativas da história da arte

Fernanda Marinho¹

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

Abstract

The Italian painting of the fifteenth century inaugurated in the history of art the advent of the geometric perspective that brought a new way of understanding space and the respective notion of belonging of man. This article starts from the Renaissance approach to problematize the symbolic unfolding of space throughout the history of art, with special attention to contemporary art. It proposes to examine it from two standpoints: the first considers space as a place of occupation, of affirmation of the representativeness of a certain cultural identity, fixing itself in the case of black art and in the post-colonial debate; the second considers space as a place in degradation that threatens the human condition, specifically in artistic production in dialogue with political and environmental crises.

Um dos principais adventos alcançados no século XV foi a “conquista e a normatização da perspectiva como forma hegemônica de representação do espaço pictórico²”, como definido por Luiz Marques na segunda série de *O tempo do Renascimento*, publicado na revista *História Viva*. Anunciada em primeiro lugar entre as dez coordenadas para os anos de 1400-1480, o autor analisa como tal conquista teria inaugurado na história da arte uma “forma totalmente nova de conceber o mundo³”. Forma essa que concebia

¹ Postdoc Fellowship Bibliotheca Hertziana (Max-Planck Institut).

² MARQUES, Luiz. *História Viva. O tempo do Renascimento. A perspectiva domina o espaço*. São Paulo: Duetto Editorial, 2009, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 12.

uma relação direta entre a representação do espaço, dada através da aplicação geométrica da perspectiva, e a noção mesma de natureza, subordinando “o princípio da imitação da forma natural, sempre singular e emocional, ao princípio da construção geométrica, sempre universal e racional⁴”.

Inspirada não apenas pelas disciplinas, leituras e orientações de Luiz Marques sobre a cultura do Renascimento italiano e a tradição clássica, mas principalmente pelo seu empenho com as urgências da nossa sociedade, proponho neste artigo darmos um largo salto no tempo para refletirmos sobre o espaço na arte contemporânea enquanto um constructo não mais geométrico, tal como pronunciado na pintura renascentista, mas como um constructo simbólico. Simbolismo esse que será aqui aferido em duas acepções diversas. A primeira acepção compreende o espaço como um lugar de ocupação, de afirmação de uma determinada cultura e de sua representatividade. Trata-se, portanto, de uma definição positiva, uma vez que constrói um espaço alternativo àquele central ocupado pelas narrativas eurocêntricas. A segunda acepção apresenta o espaço como um lugar menos acolhedor, caracterizado pelas problemáticas relações do homem com o meio ambiente, com o outro e com o passado. Trata-se de uma definição negativa do espaço em degradação que impõe limites à condição humana. Através de uma análise construída a partir de entrecruzamentos temporais, objetivo também refletirmos, por um lado, a respeito do caráter cíclico da história e ponderar, por outro, uma possível irreversibilidade dos nossos tempos.

O espaço como ocupação

A ideia de espaço que abordaremos primeiramente parte de uma noção de ocupação instigada por um discurso político construtivo e pós-colonial. De imediato daremos um salto de cerca cinco séculos, deslocando-nos do

⁴ *Ibid.*, p. 19.

espaço pictórico renascentista em direção ao espaço de representatividade da cultura negra no cenário ocidental dos séculos XX e XXI.

Em 2010, inaugurava-se na Tate de Liverpool a exposição *Afro Modern*, cujo subtítulo – *Journeys throught the Black Atlantic* – remontava ao livro de Paul Gilroy – *Atlântico Negro* –, de 1993. Objetivando inaugurar uma nova perspectiva a respeito do legado colonial, Gilroy estabelece a escravidão como marco fundacional em detrimento das referências e paradigmas europeus. Considerando o Atlântico como uma única e complexa unidade de análise, ele será também compreendido a partir de uma duplicidade por tratar-se de um lugar europeu e negro ao mesmo tempo, espelhando o conceito de “dupla consciência” de Du-Bois.

Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência. Ao dizer isto não pretendo sugerir que assumir uma ou ambas identidades inacabadas esvazie necessariamente os recursos subjetivos de um determinado indivíduo. Entretanto, onde os discursos racistas, nacionalistas ou etnicamente absolutistas orquestram relações políticas de modo que essas identidades pareçam ser mutuamente exclusivas, **ocupar o espaço** entre elas ou tentar demonstrar sua **continuidade** tem sido encarado como um ato provocador e mesmo opositor de insubordinação política⁵.

Assim como Du-Bois separa a subjetividade da consciência racial, Gilroy compreenderá como inerente à experiência de ser afro-americano as concomitantes sensações de pertencimento e não pertencimento. Grifo na citação acima como a convivência dessas duas identidades é compreendida a partir de noções como ocupação – enquanto uma conquista de um espaço social – e continuidade – enquanto construção de uma memória e conseqüentemente de uma representatividade cultural que perdure no tempo.

⁵ GILROY, Paul. *Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, p. 34.

Um dos principais nomes da exposição de Liverpool era o artista americano Aaron Douglas, fundador do movimento Harlem Renaissance das primeiras décadas do século XX, caracterizado pelo discurso de orgulho racial e de valorização da cultura negra em detrimento daquela ocidental. Nas suas pinturas da segunda década do século XX verifica-se grande sintonia das suas obras com as vanguardas europeias do entreguerras através de uma linguagem pós-impressionista que será, na década seguinte, substituída por uma linguagem romântica. Em *Birds in flight* [Fig. 1], de 1927, por exemplo, o artista entremeia o voo do pássaro e seu movimento desconstruído em perspectivas cubistas com alusões ao cenário industrial de atmosfera futurista.



Figura 1
Aaron Douglas
Birds in flight, 1927
Óleo sobre tela, 41,3 x 35,6 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

No catálogo da exposição de Liverpool, Douglas é referido por Tanya Barson⁶ como o artista fundador do modernismo do Atlântico Negro. Em

⁶ BARSON, Tanya. "Introduction: Modernism and the Black Atlantic". **Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic**. London: Tatel Liverpool, 2010, p. 8.

Into bondage [Fig. 2], de 1936, presente na exposição, percebemos um tom de denúncia conjugado à idealização do passado africano como fonte de orgulho. Todos os personagens da composição nos dão as costas, caminhando em direção ao mar, onde, ao fundo, vemos dois navios em ligeira diagonal sugerindo uma ressaca marítima. Nosso olhar migra a partir de uma linha imaginária que acompanha a diagonal do navio até a única estrela que brilha no céu e reluz sobre o personagem em primeiro plano. Uma estrela solitária, como se fosse a última a se apagar ao deixar para trás o passado nativo representado pela rica vegetação que alude também à “star of emancipation and Marxist socialism”⁷. Nós, espectadores, somos colocados na perspectiva de quem faz a primeira travessia, da terra à água, do acolhimento da mata fechada à vastidão do temido oceano.

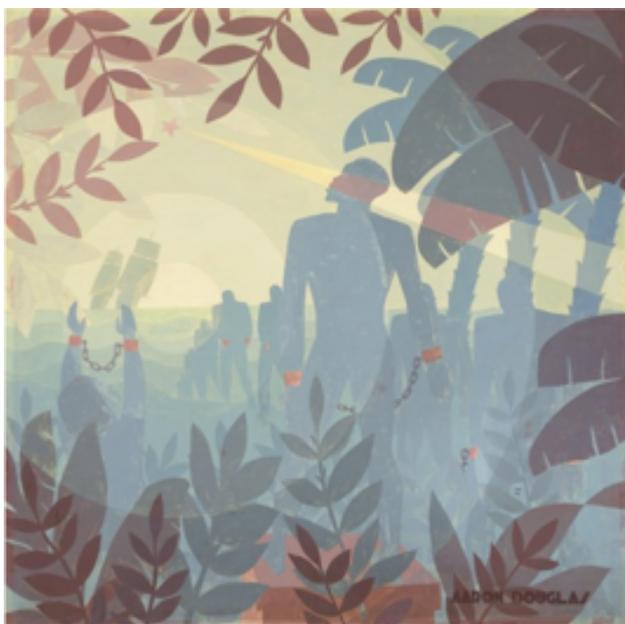


Figura 2

Aaron Douglas

Into bondage, 1936

Óleo sobre tela, 153,4 x 153,7 cm

National Gallery of Art, Washington

⁷ *Ibid.*, p. 12.

Gilroy analisa os navios como veículos do desvio da história provocada pela escravidão e como símbolos da chamada *middle passage*, o trecho mais longo e mais sofrido executado ao longo do Atlântico. Barson atenta que Douglas não reforça essa narrativa; no entanto, percebemos como o artista americano salienta as algemas com cores avermelhadas que destoam dos tons azulados dos corpos dos personagens.

Do brasileiro Ayrson Heráclito é a obra *Divisor 2* [Fig. 3], de 2001, que consta no catálogo da exposição de Liverpool analisada por Roberto Conduru em artigo a respeito das conexões artísticas entre o Brasil e a África⁸. A obra consiste em três caixas de vidro com água, sal e óleo de palma. Os primeiros elementos se misturam, já o óleo flutua em sua densidade aludindo, como bem atentou Conduru, ao cromatismo do sangue. Vale pensarmos nessa interpretação contemporânea do Atlântico Negro à luz da narrativa romantizada abordada por Douglas: a divisão demarcada dos elementos (água com sal e óleo) que criam duas superfícies contrastantes – o fundo límpido e translúcido e a densidade material e cromática – aludem à contraposição salientada na obra de Douglas entre a mata virgem deixada para trás e a tortuosa viagem representada pelos navios ao fundo.

The work therefore presents a concatenation of materials that refers to the Atlantic Ocean as a fulcrum for social processes based on the forced transportation of Africans to be enslaved in Brazil, from the sixteenth to the nineteenth centuries. Remaining isolated, in layers, in a process of partial and conflicting interaction, these materials allude to the impossibility of considering the Atlantic without taking into account the stalemates of the diaspora and its consequences – the bloodless sea that symbolize complex connections and disjunctions of

⁸ CONDURU, Roberto. “Bridging the Atlantic and other gaps: artistic connections between Brazil and Africa – and beyond”. **Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic**. Tatel Liverpool, 2010.

persons, social groups, religions and cultures between Africa and Brazil⁹.



Figura 3

Ayrson Heráclito

Divisor 2, 2001

Catálogo da exposição Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic (2010)

Em 2017, Ayrson Heráclito executou duas performances rituais que resultaram na obra *Sacudimentos* [Fig. 4], exposta em forma de vídeo na Bienal de Veneza de 2017. O primeiro ritual ocorreu na Casa da Torre de Garcia d'Ávila, construção de 1550 localizada na Bahia, conhecida por ser a sede do maior latifúndio brasileiro e, portanto, símbolo da aristocracia baiana e da sociedade escravocrata. O ritual consiste na limpeza espiritual dos ambientes domésticos para espantar os *eguns* (espíritos que permanecem entre os vivos). Segundo o artista, em uma entrevista à *Select*, o ritual endereçava-se aos *eguns* dos próprios senhores de escravos, responsáveis pelo legado escravocrata da nossa sociedade, com o intuito de “ativação e apaziguamento de nosso passado colonial¹⁰”.

⁹ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁰ Disponível em < <https://www.select.art.br/religar-e-dar-a-ver/> >, acesso em 24 de março de 2020.

O segundo ritual ocorreu na Casa dos Escravos, no Senegal, local de onde partiam os navios, e de cuja porta não se voltava atrás. Dos dois lugares podemos criar no mapa uma linha imaginária que os conectam remontando à trajetória dos navios que partiam da África em direção ao Brasil. O artista definiu ambos os rituais como “um díptico que promove a reunião das margens do Atlântico por meio da prática da performance. Tal obra tem como temática central o exorcismo de dois monumentos arquitetônicos ligados ao tráfico Atlântico de escravos e à colonização¹¹”.



Figura 4

Ayrson Heráclito

Sacudimentos, 2017

Casa da Torre de Garcia d'Ávila, Bahia

Um parênteses teórico

Proponho aqui refletirmos a respeito das imbricações que tais experimentos artísticos trazem à disciplina da história da arte. Considerando que os fundamentos teóricos da historiografia e crítica de

¹¹ *Ibid.*

arte ocidentais são decisivamente pautados na narrativa dos vencedores, como abordar a narrativa do Atlântico Negro na história da arte?

Éric Michaud, em *Les invasions barbares*, abre seu livro afirmando: “L’histoire de l’art a commencé avec les invasions barbares¹²”. E continua: “Cela signifie qu’une véritable histoire de l’art n’a été possible qu’à partir du moment où, au tournant des XVIIIe et XIXe siècle, les invasions barbares ont été pensées comme l’événement décisif par lequel l’Occident s’était engagé dans la modernité, c’est-à-dire dans la conscience de sa propre historicité¹³”. Foi com os povos germânicos que, segundo o autor, a Europa definiu seus horizontes de modernidade, quando, a partir de 1800, a imagem das invasões fixa-se na história da arte como a conquista de um povo vigoroso ao qual os romanos haviam sido submetidos. A consideração de Michaud nos faz pensar que, se por um lado, a disciplina de história da arte baseia sua própria historicidade a partir de uma, podemos dizer, intrínseca experiência de alteridade, por outro, ela se funda a partir de unidades raciais eternizadas no episódio decisivo das invasões bárbaras que opõem as “races germaniques” contra as “races latines”. E assim, sentimo-nos impossibilitados de não concordar com o autor quando conclui que “Il serait parfaitement vain de chercher à démontrer que l’histoire de l’art fut – ou est encore – une discipline raciste¹⁴”.

Se, para Michaud, as invasões bárbaras inauguraram o comprometimento do Ocidente com a modernidade, para o artista britânico nascido na Guiana, Frank Bowling, “[...] the black soul, if there can be such a thing, belongs in Modernism¹⁵”, como afirmado em uma entrevista sua de 1976. Em ambas as interpretações, a noção de modernidade aparece imbricada

¹² MICHAUD, Eric. *Les invasions barbares. Une généalogie de l’histoire de l’art*. Paris: Gallimard, 2015, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ *Apud* MERCER, Kobena. “Black Atlantic abstraction: Aubrey Williams and Frank Bowling”. MERCER, K. (ed.). *Discrepant abstraction*. London: Institute of International Visual Arts, 2006, p. 203.

pelos choques e sobreposições culturais que teriam estimulado disputas pela ocupação de um espaço representativo de uma identidade racial ou nacional. A disciplina de história da arte, desta maneira, exige uma constante revisão de seus conceitos para melhor abordar as problemáticas culturais da contemporaneidade.

A obra *Hommage aux anciens créateurs* [Fig. 5], do artista congolês Chéri Samba, brinca com tal sobreposição cultural de modo quase literal e com tom panfletário, como se caracteriza a sua linguagem plástica muito associada a uma estética *pop*. Suas pinturas, assim como nos quadrinhos, são recorrentemente acompanhadas por um texto que reforça a mensagem figurativa, sendo o próprio artista autorrepresentado em destaque como personagem principal da composição. Na pintura em questão, lemos uma descrição de uma experiência do artista em uma visita ao museu da Universidade de Zurique, onde se deparou com uma grande quantidade de objetos antigos africanos cujas origens provavelmente eram desconhecidas pelo colecionador do museu. Com o intuito de dar àquelas obras o seu devido valor, Samba propõe uma homenagem às mesmas. É interessante, entretanto, perceber a sua autorrepresentação centralizada como um elemento a mais entre os objetos exotizados pela cultura ocidental, tal como visto em exposições surrealistas como *Tableau de Man Ray et objets des îles* e *Yves Tanguy et objets d’Amérique*, nas quais os objetos não europeus eram pensados em sobreposição às obras surrealistas. Analisemos, por exemplo, a célebre foto *Noir e blanche* [Fig. 6], de Man Ray: as premissas teóricas e as bases culturais ocidentais parecem ser esvaziadas de sentido nesse confronto entre a beleza clássica feminina e a funcionalidade ritual. O paradigma ocidental aqui cai no silêncio denunciado pelos olhos fechados de Kiki, atualizando, em contrapartida, as definições ocidentais de modernidade. Diferente é a postura de Samba, com os braços apoiados sobre a mesa, um sorriso convidativo e os óculos escuros que escondem os olhos muito abertos. Tal postura indica uma apropriação daqueles objetos e o seu pertencimento àquele espaço por ele decodificado aos colecionadores ocidentais desinformados.



Figura 5
Chéri Samba
Hommage aux anciens créateurs, 1999
Acrílica e glitter sobre tela, 151 x 201 cm
CAAC. The Jean Pigozzi Collection, Geneva



Figura 6
Man Ray
Noir et blanche, 1924
Fotografia
Stedelijk Museum Amsterdam

O espaço em degradação

Aproveitaremos a produção de Samba para passarmos a nossa análise do espaço enquanto ocupação para a sua acepção negativa de degradação, abatida por uma postura melancólica e impotente. Em *Probleme d'eau* [Fig. 7], o artista novamente representando-se em destaque, e aqui, até mesmo como um herói, escreve: “Life is priceless, concerned for his people suffering from dehydration, Chéri Samba goes looking for water on planet Mars, as if there wasn't any water left on Earth yes... it is necessary to spend millions of dollars to better serve his people in 100 years”.



Figura 7

Chéri Samba

Probleme d'eau, 2004

Acrílica sobre tela, 135 x 200 cm

MoMA, NY

Perante uma questão não muito distante àquela que perturba Samba, encontra-se o *Homem velho sentado e a água turbulenta* [Fig. 8], desenhado por Leonardo da Vinci em c. 1510. O provável autorretrato do mestre renascentista em uma página à esquerda de seu *taccuino*

conservado na Royal Library de Windsor deve ser analisado conjuntamente ao desenho da página à direita, no qual ele representa um dos estudos do comportamento da força das águas perante um obstáculo: o homem velho observa, protegido por uma certa distância, a velocidade e o movimento da água turbulenta, reconhecendo a ameaça que tal fenômeno pode significar para ele. A típica postura da cabeça apoiada sobre a mão alude à gravura de Albrecht Dürer [Fig. 9] ao atrelar a melancolia à dor do intelectual perante a grandeza de um problema sem solução fácil.



Figura 8

Leonardo da Vinci

Homem velho sentado e a água turbulenta, c. 1510

Grafite e tinta, 15,2 x 21,3 cm

Windsor, Royal Library

Se girarmos a figura de Samba em cerca 90° para cima, podemos fazer uma comparação direta com o *Homem velho sentado*, de Leonardo, e a *Melancolia*, de Dürer [Fig. 9]: dos instrumentos geométricos e da

observação óptica passamos a uma lâmpada que ilumina o percurso no escuro espacial em direção a Marte e dois baldes que levarão a água a seu povo. Sua narrativa se coloca entre um otimismo *naïf* e um pessimismo irônico, fazendo-nos deslocar da dor do intelectual renascentista para a dor do Antropoceno contemporâneo. Samba, poderíamos dizer, representa-se quase como um Zeus espirituoso que, ao invés de provocar um dilúvio para exterminar a espécie humana, procura sanar os problemas sociais suscitados pela degradação ambiental por ela causada. Ou ainda como um Deucalião contemporâneo, cujo fim apocastático é resultante menos de uma força física e previsão oracular e mais de um heroísmo inerte e distópico.



Figura 9

À esquerda: **Albrecht Dürer**

Melancholia I, 1514

Gravura, 23,9 x 18,9 cm

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

A poética do espaço degradado aparece também na obra *Fondation* [Fig. 10], de Ai Weiwei, que encerrava a exposição *Une brève histoire de l'avenir*, inaugurada no Museu do Louvre em 2015. Composta por pedras de fundação antiga chinesa, a instalação as apresenta como bases de

colunas em ruínas distribuídas pelo chão à mercê do público a decidir que tipo de relação estabelecerá com elas: o típico distanciamento das obras antigas de museu, respeitando sua materialidade e conservação, ou como um convite à ocupação e ressignificação daquele espaço formado como local de reflexão e diálogo com as demais obras da exposição, como uma ágora moderna. A instalação evoca simultaneamente a ruína de um império desaparecido e a possibilidade de uma nova sociedade a ser inventada.



Figura 10

Ai Weiwei

Fondation, 2015

Bases de coluna em pedra e madeira, 48,76 m²

Catálogo da exposição *Une brève histoire de l'avenir*, Musée du Louvre (2015)

As relações do homem com as ruínas remontam a uma extensa tradição na história ocidental. O célebre autorretrato de Maarten van Heemskerck com o Coliseu [Fig. 11] alude, por exemplo, à frase atribuída ao monge inglês Beda do século VII: “Finché starà il Colosseo, starà Roma; e finché

starà Roma, starà il mondo¹⁶”. Frase essa que, assim como a pintura do artista alemão, identificam eternidade na degradação.



Figura 11

Maarten van Hermskerck

Autorretrato com o Coliseu, 1553

Óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm

Fitzwilliam Museum, Cambridge

Em *Il Futuro del classico*, Salvatore Settis define as ruínas como “al tempo stesso una potente epitome metaforica e una testimonianza tangibile non solo di un defunto mondo antico ma anche del suo intermittente e ritmico ridestarsi a nuova vita¹⁷”. Comparando com a tradição chinesa, a partir do estudo recente de Wu Hung, Settis caracteriza as ruínas como um recurso simbólico essencialmente ocidental.

[...] in Cina le rovine di edifici del passato non hanno cittadinanza nella memoria culturale. Il pathos del trascorrere del tempo è espresso dagli oggetti di natura; quelli prodotti dagli uomini, una volta abbandonati, si

¹⁶ *Apud* SETTIS, Salvatore. **Futuro del classico**. Torino: Giulio Einaudi, 2004, p. 85.

¹⁷ *Ibid*, p. 84.

diluiscono nella natura e si confondono con essa; ma a questo punto, i simboli che la natura stessa offre per descrivere la decadenza, la rovina, l'irreparabile fluire del tempo sono sentiti come infinitamente più potenti, e occupano tutto lo spazio disponibile¹⁸.

Tais considerações nos levam a analisar a instalação de Ai Weiwei a partir de dois pontos de vista: o primeiro desarticula as pedras de fundação antiga em novas funções que aceitam e incentivam a sua ressignificação, tal qual a tradição chinesa tende a diluir os objetos produzidos pelo homem, confundindo-os com a natureza; o segundo, compreende as ruínas como ponto de inflexão entre um passado que pode esvanecer materialmente no espaço, mas não no tempo, e o prenúncio do futuro.

Podemos assim afirmar não ser possível lermos *Fondation* a partir das noções da tradição chinesa, nem tampouco ser suficiente compreendê-la apenas a partir do nosso olhar ocidental viciado. Enquanto a disciplina de história da arte lida com uma compreensão do espaço que ultrapassa as definições geográficas, a produção artística contemporânea, ao mesmo tempo que estimula novas ocupações e representatividades, também desconstrói fronteiras em prol de uma noção mais global de cultura.

A supracitada exposição do Louvre de 2015 – *Une brève histoire de l'avenir* – foi inspirada no livro homônimo de Jacques Attali, publicado em 2006, que propõe uma análise da história da humanidade desde o primeiro homem até os nossos dias, projetando um futuro em 2050. Como afirmado por Jean-Luc Martinez, presidente-diretor do Louvre, a proposta da exposição era de convidar a distinguir aquilo que Jacques Attali chamou de “invariants de l'Histoire”, como “la succession de moments d'expansion et de repli; la nécessité de l'échange; la nostalgie de paradis perdus; la transmission de savoir¹⁹”. É notável nessa experiência curatorial, e nas tendências contemporâneas que analisaremos a seguir, a aposta em um

¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹ MARTINEZ, Jean-Luc. **Une brève histoire de l'avenir**. Paris: Musée du Louvre, 2015, p. 11.

caráter oracular da história da arte apresentado como um recurso artificial tal qual o sinal da cruz sinalizado no peito do ateu em um avião em queda.

A obra do argentino Tomás Saraceno [Fig. 12] apresentava no Louvre duas caixas de vidro com duas enormes teias, cultivadas no ateliê do artista, de aranhas das mais diversas tipologias e proveniências. Localizada na parte da exposição dedicada à emergência do conceito de cidade, o artista vê nesse emaranhado de finas e diversificadas armações de fios “microsystemes possibles d’organisations du monde, une manière poétique d’appréhender l’idée de réseau qui est relationnel de nos sociétés contemporaines, une source d’inspirations pour imaginer de nouvelles façons de vivre ensemble²⁰”. Se por um lado as teias de Saraceno nos inspiram a pensar no espaço a partir de uma nova maneira de se conviver problematizando, por exemplo, desde as diásporas decorrentes da colonização até as constantes rotas dos imigrantes e refugiados, por outro lado, essas mesmas teias deixam em evidência o vazio que ocupam. Vazio esse que não é consonante com o vazio representado na *Cidade ideal* [Fig. 13], cujo idealismo cívico estrutura-se a partir da perfeita projeção de seu espaço citadino, prescindindo inclusive dos próprios cidadãos. O espaço renascentista, estruturado pela representação arquitetônica, apresenta-se como a fortaleza da condição humana, enquanto que as relações entremeadas pelas aranhas de Saraceno são elas mesmas a própria estrutura de seu espaço, suspensas num vazio inabitável.

O espaço que a pintura renascentista havia criado, perfurando a superfície pictórica através da perspectiva geométrica, inaugurava na história da arte um “efeito de realidade”, como definido por Luiz Marques. Realidade essa que passava pelo filtro do naturalismo que dimensionava até mesmo a experiência espiritual em medidas humanas. Em *Santíssima Trindade*, de Masaccio [Fig. 14], por exemplo, o misticismo religioso da composição é reforçado pela perspectiva que cria um “espaço verdadeiro, certo, absoluto, histórico (isto é, antigo e atual) como o próprio dogma: e esse

²⁰ *Ibid.*, p. 186.

espaço, para Masaccio, é o espaço perspectivo da arquitetura de Brunelleschi²¹”. Segundo Luiz Marques, esse “efeito de realidade²²” repercute nas outras artes, encontrando na narrativa literária ao longo dos séculos XIV e XVII (*Francesca da Rimini, Hamlet, Quixote...*) o correspondente “efeito de sujeito²³”, e na música, através da tonalidade ocidental de Bach, o efeito de naturalização. A centralidade da narrativa nas medidas humanas parecia problematizar o espaço enquanto contingente de experimentações de diversas ordens, das sociais e religiosas às individuais e místicas.

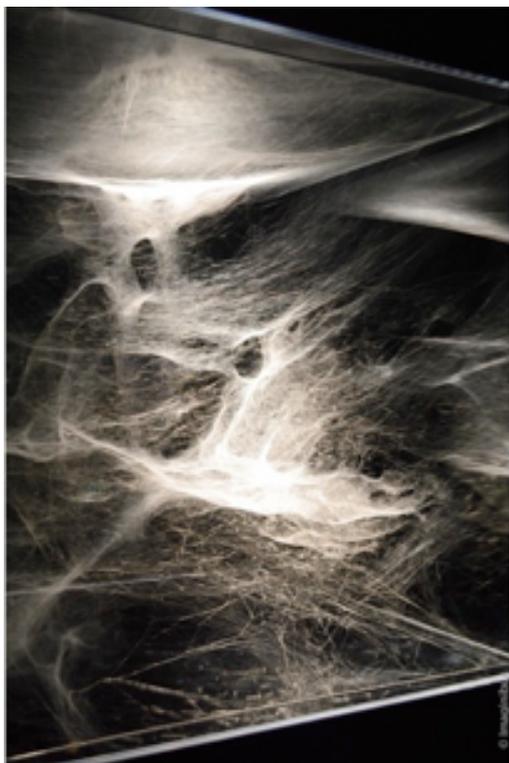


Figura 12

Tomás Saraceno

Híbrid solitary... Semi-social quintet... On cosmic webs...

Duas *Cyrtophora citricola* (um mês), uma *Agelena labiríntica* (dois meses), uma *Cyrtophora moluccensis* (duas semanas) e uma *Tangenria domestica* (4 meses).

Catálogo da exposição *Une Brève Histoire de l'Avenir*, Musée du Louvre (2015)

²¹ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana. De Giotto a Leonardo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 182.

²² MARQUES, *op. cit.*, p. 23.

²³ *Ibid.*



Figura 13

Autoria desconhecida (pintor da Itália central)

Cidade ideal, c. 1480-1490

Painel, 67,7 x 239,4 cm

Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

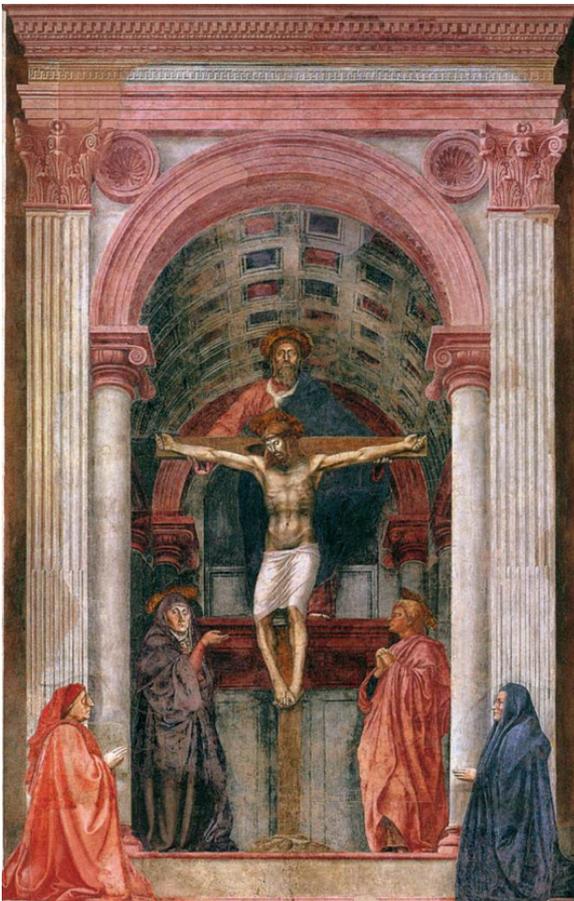


Figura 14

Masaccio

Santissima Trindade, 1425-28

Afresco, 640 x 317 cm

Santa Maria Novella, Florença

O espaço explorado pela arte contemporânea, que aqui abordamos a partir de uma acepção negativa da degradação e ameaça à condição humana, parece lidar, portanto, com um efeito que não é mais aquele de realidade e nem mesmo de sujeito ou naturalização. Ao problematizar o lugar do homem no mundo, suas relações sociais, culturais e com o meio ambiente, o espaço na arte contemporânea não estaria lidando com um “efeito do vazio”?

A obra de Kris Martin, *Mandi XXI* [Fig. 15], também exposta no Louvre em 2015, apresenta um painel de informação de aeroporto que, ao invés de anunciar os horários com os destinos e as chegadas dos voos, gira sem nenhuma informação. Nenhum avião decola e nem aterriza. O ruído das abas que giram inutilmente parece ecoar no mesmo vazio que acolhe as teias de Saraceno.



Figura 15

Kris Martin

Mandi XXI

Painel de informação de aeroporto, 160 x 263,5 x 20 cm

Düsseldorf, Sies + Höke Galerie

Catálogo da exposição Une Brève Histoire de l'Avenir, Musée du Louvre (2015)

A situação COVID-19 pela qual passamos, que me faz escrever esse artigo no isolamento doméstico, obriga-me a captar na obra de Kris Martin uma nova dimensão poética que eu não havia intuído ao vê-la ao vivo na exposição em 2015. Dimensão essa que nos faz desocupar o espaço, esvaziar cidades e interromper a máquina do mundo na tentativa de preservar a raça humana contra uma epidemia global.



Figura 16

Thierry Geoffroy

Emergency room

MoMa (2007); Hanoi e Paris.

Designer: Jean de Piepape

O caráter oracular que destacamos na exposição do Louvre reaparece na proposta *Emergency room* [Fig. 16], do artista francês-dinamarquês Thierry Geoffroy, conhecido como Colonel. Trata-se de um espaço projetado para exposições diárias onde os artistas “are stimulated to express and rank the most alarming emergencies of today²⁴”. Essa sala itinerante promove debates abertos entre o público, a mídia e os artistas, que são considerados como “‘thermometers’ for detecting, measuring and giving diagnosis of the dysfunction in the society [...] what artist feel NOW has to be exhibited in real time – before it is too late²⁵”. Não analisaremos profundamente essa proposta, mas gostaria apenas de atentar para como a noção de emergência global suscita aqui a necessidade de criação de um espaço que teme a sua deterioração – “before it is too late” – como uma UTI artística. Em tempos de isolamento, Thierry Geoffroy pareceu ter migrado sua ação para o mundo virtual, conquistando também nesse

²⁴ Disponível em < <http://www.emergencyrooms.org/short.html> >, acesso em 29 de março de 2020.

²⁵ *Ibid.*

espaço uma nova forma de resistência à degradação. As publicações diárias no perfil *Gallery Ultracontemporaine*, do Facebook, apresentam imagens, colagens e frases que problematizam desde o nosso espaço domiciliar, transformados em clausuras necessárias à sobrevivência (“emergency rooms” atualizadas?) [Fig. 17], até o nosso meio ambiente ameaçado pelo vírus e pelas lideranças governamentais que dificultam a cura do nosso habitat e de nossas democracias [Fig. 18 e 19].

Esse espaço que se apresenta como abrigo social ou como palanque de denúncias de degradação, que aqui vimos estar sendo explorado pela arte contemporânea, vem sendo também anunciado, por outras vias, por Luiz Marques e sua incansável e refinada militância ambiental contra a epidemia do capitalismo. Militância essa que tomou da história da arte e dos estudos da tradição clássica o seu tempo de dedicação, mas que devolve aos mesmos, através de seus diversos alunos, orientandos e admiradores, uma nova compreensão da disciplina e da nossa contemporaneidade.

[...] estamos caminhando para um colapso ambiental de proporções insondáveis porque o modo elementar de funcionamento da civilização que se tornou hegemônica a partir da História Moderna causa uma pressão destrutiva crescente sobre os equilíbrios da biosfera e do sistema climático. De modo que uma conclusão se impõe: não é possível evitar nem adiar a escolha entre uma nova forma de civilização, respeitosa da riqueza biológica do planeta e das possibilidades da biosfera – o que significa pautar nosso sistema econômico pelo respeito dessa diversidade e dessas possibilidades –, ou nos condenarmos, no melhor dos casos, a condições de vida muito mais adversas que as que essa civilização nos proporcionou²⁶.

²⁶ MARQUES, Luiz. **Capitalismo e colapso ambiental**. Campinas: Editora Unicamp, 2015, p. 596.



Figura 17
Gallery Ultracontemporaine, 2020



Figura 18
Gallery ultracontemporaine
"President Donald Trump will learn on Friday whether Brazilian President Jair Bolsonaro has tested positive for the coronavirus; the two men shook hands during a dinner at Mar-a-Lago on Saturday night", 2020



Figura 19
Gallery ultracontemporaine, 2020