

Abra seus olhos: destruição, colonialismo e o primitivo no museu

Open Your Eyes: destruction, colonialism and the primitive in the museum

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Universidade de Brasília, UnB, Brasília, Brasil

RESUMO

Pela perspectiva da instalação “Abra seus olhos” do artista Kader Attia, este artigo busca compreender as conexões entre a produção de Attia e a curadoria da exposição Picasso Primitivo. Apresentadas no mesmo período no Museu du Quai Branly, em Paris, obra e exposição nos ajudam a traçar um itinerário notional que abrange o conceito de primitivo, a ideia de reparação, a apropriação de artefatos etnográficos pelo sistema das artes visuais e a manipulação de imagens históricas. Para tanto, um pequeno conjunto de exposições, curadorias e interpretações críticas foram selecionadas para construir uma possível história da arte. Assim, pela presença num mesmo espaço museológico, apresentamos uma narrativa que coliga produções artísticas e culturais cujas intenções estão desenhadas em temporalidades distintas.

PALAVRAS-CHAVE

Kader Attia. Arte Primitiva. Pablo Picasso. Exposição de arte.

ABSTRACT

Based on the installation “Open your eyes” by artist Kader Attia, this paper seeks to understand the connections between Attia’s work and the curatorship of the exhibition Picasso Primitif. Presented during the same time at the Quai Branly Museum, in Paris, they both can help us draw a notional itinerary encompassing the concept of primitive, the idea of reparation, the appropriation of ethnographic artifacts by the visual arts system, and the manipulation of historic images. To that end, a small set of exhibitions, curatorships and critical interpretations were selected to build a possible history of art. Thus, by the presence in the same museological space, we present a narrative that combines artistic and cultural productions whose intentions belong to different temporalities.

KEYWORDS

Kader Attia. Primitive Art. Pablo Picasso. Art Exhibition.

I. Máscara de Espelho



Figura 1. Kader Attia, *Máscara de Espelho (Dogon)*, escultura de madeira, espelho e base de metal, c.2009-2013. Fonte: <http://kaderattia.de/mirrors-and-masks-spiegel-und-masken-kw-berlin-2013/>

Picasso e Os Mestres foi uma exposição que ocupou o *Grand Palais* entre outubro de 2008 e fevereiro de 2009, em Paris, com curadoria de Anne Baldassari e Marie-Laure Bernadac, com colaboração do Museu do Louvre e do Museu D’Orsay. A exposição colocava frente-a-frente obras de El Greco, Velázquez, Goya, Zubarán, Possin, Ribera, Rembrandt, Delacroix, entre outros, com as obras de Pablo Picasso, perfilando os famosos diálogos que o artista moderno travou com os “mestres” do passado, tão celebrados pela história da arte ocidental. Denominada como “a exposição mais frustrante do ano”¹, para o artista franco-argelino Kader Attia, *Picasso e Os Mestres* foi uma ofensa à tradicional escultura africana. Nenhuma peça produzida dentro das diferentes tradições

1 “L’expo la plus frustrante de l’année” foi o título de artigo da coluna “Amateus D’art. Par Lunettes Rouges”, publicado no jornal *Le Monde*, em 27 de outubro de 2008. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2008/10/27/lexpo-la-plus-frustrante-de-lannee/>; acesso em abril de 2020.

do continente africano, que impactaram o artista espanhol, estava presente. Attia respondeu imediatamente confeccionando *Máscara de Espelho*. Uma réplica de uma máscara Dogon (Mali) coberta com pedaços de espelhos (fig.1), enfatizando os mecanismos de apropriação cultural que revelavam parte da história do cubismo: “Esta máscara de espelho está mostrando a todos que olham para ela um retrato cubista de si mesmos. Sua referência à influência da arte africana na arte de Picasso é muito simples e direta” (HAYWARD GALLERY, 2019, p.18). Para Attia este foi o primeiro embate produtivo com a obra do artista moderno. O presente artigo busca debater outro encontro entre o artista contemporâneo e a obra do pintor espanhol, durante a mostra *Picasso Primitivo*, apresentada no Museu do Quai Branly (MQB), em 2017, no mesmo momento em que *Abra seus Olhos*, obra-série de Attia, estava sendo exposta no museu parisiense dedicado à produção cultural não-europeia.

O sentido de “primitivo” permite-nos alinhar a série do artista contemporâneo com mais de uma centena de obras de Picasso, além de mais de um milhão de itens do acervo do museu francês. Mas há sutilezas nesse processo de aproximação. Museu, exposição e obra também respondem a uma pedagogia associativa, que permanece opondo ou explorando a distância entre sentidos de “ocidente” e “não-ocidente”. Ou seja, essas distintas dimensões do estético optaram por um forte apelo instrutivo para apresentar violências que permeiam tanto a produção artística quanto sua circulação e coleção. Para pontuar essas dimensões, passemos primeiro pelo projeto curatorial de *Picasso Primitivo* e sua relação com o museu. Depois uma aproximação sobre o projeto poético de Attia e sua dimensão historiadora.

II. Picasso Primitivo

A literatura dedicada ao impacto, às convergências e aos usos das artes “primitivas” colecionadas, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, na obra de Picasso é demasiadamente ampla para que possamos nos dedicar a uma síntese. Mas foi justamente a síntese que guiou as ambições de *Picasso Primitivo*, exposição aberta no Museu do Quai Branly (MQB), entre 28 de março e 23 de julho de 2017, com co-organização do Museu Picasso (Paris). O propósito da mostra foi reivindicar um novo sentido de “primitivo” para a obra picassiana, adentrando menos na produção do artista do que em sua biografia, entre 1900 e 1974.

O assunto sempre foi polêmico, mas se tornou internacionalmente mais delicado depois da refutada e debatida exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, que difundiu o conceito de “afinidade formal” cunhado pela curadoria de Willian Rubin, em 1984, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Depois do empreendimento de Rubin, qualquer associação imediata entre arte não-ocidental e a produção modernista traz consigo a suspeição do persistente projeto colonialista. Ao conceber *Picasso Primitivo*, o curador Yves Le Fur sabia em que estava se envolvendo. Sua carreira como curador estava intrinsecamente associada à compreensão, circulação e exposição da “arte primitiva” e seu vínculo com MQB data da curadoria de “Dê uma olhada no outro”, em setembro de 2006². Desde então, Le Fur se envolveu diretamente em projetos que

2 Um ano depois ele se tornaria o diretor adjunto das coleções do museu.

guardam em comum a intersecção entre as artes “primeiras” e a produção Ocidental, moderna ou contemporânea. Este foi o caso das mostras: “Anne Noble: Ruby’sRoom” (2007); “Cheveux Chéris: frivolités et trophées” (2012) e “Les Forêts Natales” (2017), todas no museu.

Para evitar o sentido de “afinidade formal” entre a obra picassiana e as peças etnográficas, Le Fur construiu um projeto curatorial com linhas discursivas concomitantes, numa cadeia que tentou, a todo curso, evitar o empacotamento dos conceitos tratados. O desafio pareceu ter sido grande, visto a predisposição das instituições museológicas em encontrar na figura de Picasso um bem de consumo cultural fácil e “exótico”, seja por sua biografia midiaticizada, seja pela circulação das interpretações ordinárias de sua obra. O projeto curatorial da exposição exigiu uma expografia construída num crescendo entre a apreciação das peças de arte “primitiva” e as obras do artista, numa cadência onde a luz da exposição teve um papel crucial: (1) dos primeiros ambientes mais iluminados, com paredes brancas e espaços de movimentação mais circunscritos até as últimas salas com iluminação dirigida e focada, paredes com cores variadas; (2) dos textos ampliados e comentados, com uma ou outra obra pontuando o discurso expográfico, nas primeiras salas, até ambientes onde os textos afixados adquiriram um papel marginal na comunicação; (3) das informações de aspecto histórico até as notas de sentido plástico-estético. Enfim, o percurso unidirecional percorrido pelo observador buscou oferecer uma distância calculada da apreciação (portanto, aproximação) por “afinidades” de 1984, optando menos por semelhanças formais e mais por pontuações históricas.

Numa busca pela comprovação da tese central da exposição, a curadoria nos apresentou uma cadeia de informações sobre a relação entre o artista e um contexto particular de colecionamento, a circulação das peças etnográficas, a publicação crítica e, a produção do artista em si até sua morte. Ao menos esta foi a tônica da “primeira” parte da exposição, denominada “Toute une Histoire, règle du jeu”³, marcada pela presença de elementos históricos que se pautaram numa perspectiva cronológica: “Essa cronologia revela os principais pontos de contato entre Picasso e as chamadas artes ‘primitivas’: seus encontros, o que ele viu e pode ver, o que colecionou, suas próprias criações” (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.15, tradução livre)⁴.

Expresso pelo desenho expográfico, o discurso curatorial optou por oferecer uma apreciação histórica do problema em detrimento de uma saída por associações plástico-formais. A partir de um sentido cronológico, a curadoria priorizou por construir discursos paralelos sobre como se deu o diálogo entre Picasso e as peças oriundas de outros continentes. A exposição apresentou, no primeiro módulo, simultaneamente, quatro frentes (figuras 2 a 5): a história das peças etnográficas colecionadas, incluindo a história do Museu do Trocadero; a história da produção artística de Picasso; o relacionamento da produção de Picasso com sua coleção de obras “primitivas” e; a história da “inversão” de uma “arte negra” e/ou “arte primitiva” críveis para a crítica e para a história da arte ocidentais.

3 Aqui incute-se a ideia de uma história por “inteiro” que revela o sentido de tonalidade e comprovação: “A cronologia organiza evidências fascinantes para convencer o leitor das relações entre Picasso e as artes primitivas” (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.15).

4 A cronologia apresentada na exposição dá crédito a duas publicações recentes: “Le Nouveau Dictionnaire Picasso” de Pierre Daix (Robert Laffont, 2012) e “Picasso’s Collection of African e Oceanic Art” (Prestel, 2007).



Figuras 2 a 5. Primeira parte da exposição Picasso Primitivo, 2017. Museu du Quai Branly, Paris. Fotos do autor

O sentido de “prova” do primeiro núcleo é patente. Estão presentes a proximidade de Picasso com as coleções etnográficas do Museu do Trocadero de 1878, do Museu de Escultura Comparada, criado em 1879 e de exposições de arte africana e da Oceania, na primeira metade do século XX. Em um nicho temos o pequeno filme de Pierre Goismier, que especula o que Picasso teria encontrado no Museu do Trocadero. Trata-se da encenação do percurso possível realizado pelo pintor espanhol e construída graças fotografias tiradas entre 1880 e 1906 da instituição. Afixada na parede, o visitante pode ler a primeira impressão do artista sobre o museu: “Quando fui ao Trocadero, era repugnante, um mercado de pulgas, o cheiro, eu estava sozinho, queria ir embora. Eu não parti. Eu fiquei. Eu fiquei [...] Sozinho neste museu hediondo...”

Uma busca pelo “olhar” de Picasso, como ele interpretou a produção “primitiva” também pode ser verificada na retomada das principais exposições dedicadas às artes ditas primitivas em que o artista esteve presente nas décadas posteriores. Reconstituir o que Picasso “viu” foi uma premissa forte na exposição. Mais que “afinidades”, a curadoria e o desenho expositivo apontaram para o contínuo envolvimento do pintor com a produção de outros continentes e, mesmo, de um passado europeu arqueológico. Do mesmo modo que foi crucial reconstruir uma trajetória do que Picasso “pode ter visto”, também foi decisivo apresentar como Picasso “pode ter sido visto”. Ou seja, como sua produção desde as primeiras “fases” estava associada à arte primitiva para seus contemporâneos (artistas, marchands, críticos, colecionadores, historiadores, etc.). Assim surge aos olhos do visitante uma fotografia tirada em 1915 da exposição de “Picasso-Braque” organizada por Alfred Stieglitz, na Galeria 291 em Nova York, onde obras dos fundadores do cubismo são apresentadas ao lado de uma peça de um guardião Kota (atual Gabão) e objetos pré-colombianos. Neste momento, para a sustentação do projeto curatorial, os anos da Grande Guerra (1914-1918) e a rápida circulação de peças ganharam destaque na mostra.



Figuras 6 e 7. Segunda e quarta partes da mostra *Picasso Primitivo* no Museu du Quai Branly, Paris. Fotos do autor.

Nas duas partes seguintes da exposição, denominadas “Arcaísmos” (figura 6) e “Metamorfoses”, a museografia enfatizou as relações formais e temáticas entre as obras do pintor espanhol e obras de diferentes coleções etnográficas. Aqui a aproximação com a exposição do MoMA é mais visível (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1984). Salvo que Le Fur optou por associar obras de Picasso com peças “primitivas” com vínculo comprovado com o artista. Ou seja, peças de coleções que foram vistas e/ou colecionadas pelo pintor. O sentido de “prova” permaneceu como valor nas aproximações propostas, divididas em segmentos que reforçaram os diálogos formais (Estilização-Verticalização; Nudez; O corpo-signo; Reversibilidade; *Assemblages*: a arte da montagem), princípios simbólicos comuns (Animal: humano-humano) e interpretações poéticas do artista (O corpo em pleno vazio; Meio ao abismo).

A última parte da exposição, *Le Ça* (figura 7), foi o espaço que o curador reservou para defender a tese de um Picasso primitivo. O uso do termo “primitivo” funciona, como nos lembra Sally Price (2000), num complexo jogo de ambiguidades, como aquilo que escapa e reforça os modelos civilizatórios do imperialismo cultural, ao longo do século XX. Dentre as ambiguidades propostas está o “primitivo” como pensamento mágico, fartamente utilizado por artistas filiados às expressões oníricas e mitológicas, dentro (os surrealistas são os mais notados) e fora da arte moderna. Ambiguidade tão bem explorada pela curadoria (e pela expografia) de *Magiciens de la terre*, a emblemática mostra parisiense de 1989, com a organização curatorial de Jean-Humbert Martin. A seu modo, Le Fur retoma a fórmula ao indicar nesse módulo que:

Picasso, mestre de rostos e corpos, passa-os através de múltiplos avatares, privilégio de divindades e espíritos. Ele organiza os olhares, a fixidez impassível deles, como a abertura ampliada ou a abertura horrorizada, em formas que aparecem de repente em rostos. Ele tritura e amassa os rostos e os corpos como entidades mágicas atravessadas por forças e impulsos. Os impulsos de vida e morte, criação e destruição colidem no corpo a corpo dos sexos e na separação dos gêneros. Mais perto dessas forças sedutoras ou tirânicas, o artista dá à luz a poderosa autoridade de uma forma ou a questão de sua ausência de forma (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.181, tradução livre).

Le Ça (o *Id*) é um termo freudiano compreendido pelo curador como a energia psíquica inconsciente originada entre a pulsão da vida (libido) e a pulsão da morte. Nesse momento, o ambiente da exposição torna-se tateante; a iluminação era sutil; os jogos cênicos produzidos pelos volumes e pela iluminação destacavam todas obras como parte de uma unidade discursiva. Estranhamente onde o desenho da exposição ganhou maior unidade também foi o espaço onde o “fantasma” da “afinidade” produzida por Rubin pôde ser mais notado. A sexualidade, a brutalidade formal e a deformação instruíram o olhar selecionador. Picasso como um artista devotado a compreender “irrupções da anormalidade e da monstruosidade para reparar os distúrbios da violência, doença ou morte” (*Idem*, 2017, p.208, tradução livre).

Aqui, como em outras ocasiões, as narrativas curatoriais tendem a enfatizar elos,

que demarcam assimilações e, simultaneamente, diferenças. O risco foi provocar ligações homogeneizantes do que seria a “arte primitiva”. Crítica esta que é válida para outras escalas de comunicação expológica. *Picasso Primitivo* criou quatro sequencias narrativas, que encadeadas, pretenderam comprovar um elo “mágico e invisível” entre a produção picassiana e os objetos colecionados pelo artista e outros contemporâneos próximos a ele.

III. *L’Afrique des routes*

É indubitável que a “aproximação” entre diferentes produções continuam a gerar desconfortos, mas a mostra de Le Fur não estava localizada em qualquer endereço do sistema internacional das artes visuais. O Museu do Quai Branly (MQB) está habituado a expor as polêmicas que cercam seu acervo etnográfico e as constantes críticas de estetização das práticas colonialistas. “O que se celebra através do seu seletivo acervo são as relíquias de um mundo desaparecido onde ‘dialogam culturas’ dos outros num tempo mítico de antes do branco chegar”, comenta Els Lagrou (2008, p.221), que completa: “O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto” (*Idem*). Nesta perspectiva, a mostra sobre como Picasso dialogou com obras “primitivas” ao (re)introduziu uma mediação calculada entre o projeto civilizador e os objetos “colecionados”. Projeto perspectivado pelo viés do pintor-colecionador instruído, que sentia as forças primitivas em sua própria obra.

O MQB debate a violência colonial e seus espólios desde sua criação, em 2006. Muitas instituições museológicas europeias que colecionam objetos diretamente vinculados às práticas colonialistas passaram nas últimas décadas a programar ações, exposições, publicações e eventos que poderíamos chamar de política da autocritica. Em 2017, concomitante a *Picasso Primitivo*, a instituição abriu *L’Afrique des routes*, com curadoria de Gaëlle Beaujean, então responsável pelas coleções africanas da instituição, e assessoria da historiadora Catherine Coquery-Vidrovitch. A mensagem da exposição era explícita: a partir das rotas fluviais, terrestres e marítimas, mostrar ao público que o continente africano já estava conectado ao resto do mundo muito antes do que fora delineado pelas teorias de mundialização europeias, estas mesmas que tratam a África como marginal (COQUERY-VIDROVITCH, 2017a, p.8). Ou como bem expressa outro resumo:

O objetivo é mostrar que a circulação africana não se fechou. Ao contrário da crença popular, a África sempre foi um continente aberto. Isso é demonstrado pela *circulação de objetos* tanto quanto dos *homens, suas línguas, suas culturas, suas produções*. A exposição inclui os principais elementos dessas reuniões, e muitos são sinais de uma vida incessante de relacionamentos (...). As rotas só pioraram com a ascensão do tráfico de escravos em todas as direções, depois a cultura atlântica, a influência cristã, a intrusão do capitalismo europeu. (COQUERY-VIDROVITCH, 2017b, p.156, tradução livre).

Nesta exposição, um núcleo foi dedicado ao trânsito de artistas modernos e contemporâneos. Dentre os convidados da curadoria estavam o nigeriano Yinka Shonibare, o ganense Philip Kwame Apagya, o sul-africano Guy Tillim, o beninense Dominique Zinkpè e o franco-argelino Kader Attia.

Em entrevista a Siegfried Foster, Beaujean defende, especialmente, a presença de Attia na mostra da seguinte forma:

Eu queria o trabalho de Kader Attia concluísse a exposição. Ele tem imagens bastante fortes com «bocas quebradas» da guerra de 1914-18, que são comparadas com arquivos antropométricos onde vemos africanos com suas escarificações. Assim, tanto a história do tabu de bocas quebradas que não mostramos, mas que ao mesmo tempo têm rostos que lembram **as pinturas da vanguarda europeia**. Ele também olha para objetos reparados. Acima de tudo, sentimos ao mesmo tempo um fascínio, um desconforto, uma emoção extremamente forte que deveria ser, na minha opinião, a que podemos ter diante de algumas vitrines da exposição, como as do tráfico ou da colonização. Mesmo que essa emoção ainda não seja forte o suficiente para entender todos os desafios do século XX, a violência e as relações que surgiram com as rotas da África. (FOSTER, 2017, tradução livre; grifo nosso)

Embora preocupada em defender a presença de Attia na *L'Afrique des routes*, a curadora nos oferece as chaves principais de tensão que as exposições temporárias e as mostras do acervo do museu enfrenta[va]m continuamente: a relação entre arquivos e coleções etnográficas e a produção artística celebrada e reconhecida pelo ocidente, em especial, as vanguardas europeias. O endereço, o museu, dessas exposições nasceu contido nas polêmicas que marcam as práticas coloniais e sua “acumulação” de bens de outras culturas. Tais polêmicas são pautadas pela instituição que busca, aparentemente, desenvolver uma agenda para debater o colecionismo e as práticas coloniais, questões de autenticidade e pertença patrimonial, a “produção de *souvenirs* étnicos” (GOLDSTEIN, 2008, p.296), a domesticação das ações de dominação e violência pela estetização de artefatos e coleções etnográficas, apenas para citar os pontos principais. Enfim, como sintetiza Goldstein:

Ao examinarmos as artes não-ocidentais, estamos diante de objetos que operam, simultaneamente, como testemunhos etnográficos de outras culturas aos olhos ocidentais, como manifestações estéticas com forte poder de comunicação, no seio das comunidades em que são produzidas, e como mercadorias com valor de troca, no mercado global. Trata-se de dimensões distintas, sobrepostas e inter-relacionadas. Pode-se até priorizar uma ou outra dimensão, mas é fundamental não perder de vista as demais. Assim, a abordagem predominantemente estética que deu a tônica do projeto Branly, desde o início (...) (*Idem, Ibid.*, p.310)

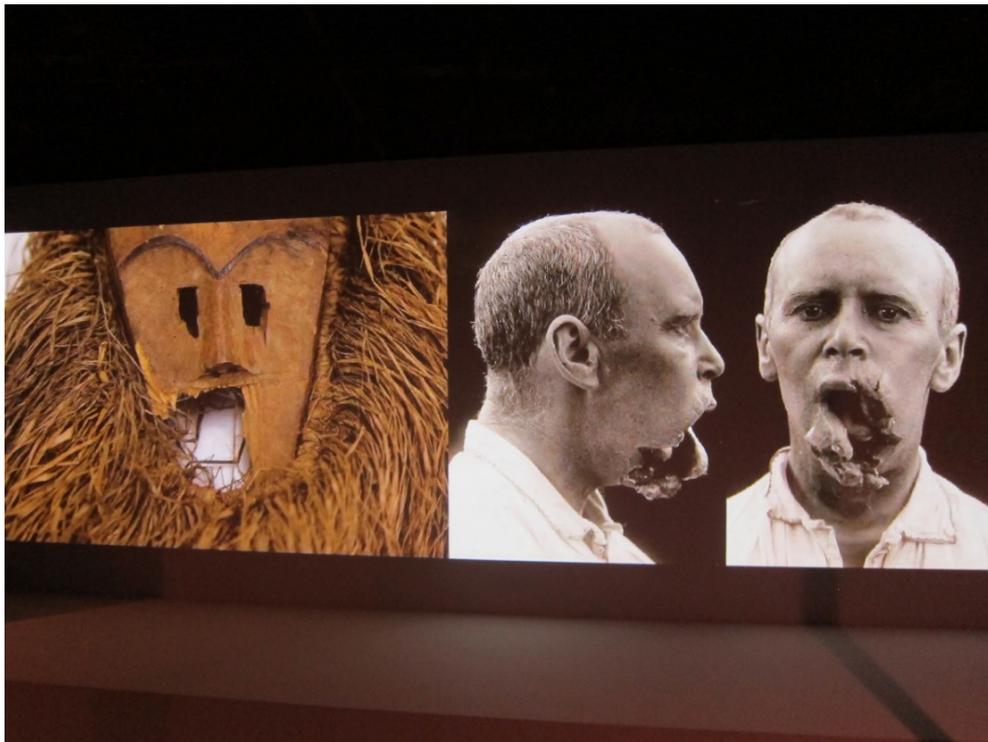
Esse conjunto de polêmicas, que estão longe de serem encerradas, é assumidamente encontrado na obra de Attia. Nas últimas duas décadas, este artista produziu práticas poéticas multimídias dedicadas a investigar as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas desencadeadas pelo colonialismo, passado e atual. Filho de pais argelinos, nascido nos distrito parisiense de Dugny, criado entre a França e a Argélia, Attia se considera um artista nômade, fruto

das tensões coloniais, o que imprime em seus trabalhos uma forte carga de pesquisa histórica e antropológica voltada: às migrações; à produção artesanal; às ilusões e violências das ciências médias e da psiquiatria; às manipulações da história da arte europeia; aos vícios da institucionalização artística, entre outros. O artista alicerçou sua produção em projetos que se desdobram em diferentes meios, ganhando densidade analítica e política ao longo dos últimos anos. No momento em que milhares de visitantes eram confrontados com as narrativas curatoriais que prestavam homenagem a “arte primitiva” e seu impacto na produção de Picasso, especialmente nas três primeiras décadas do século XX, uma obra de Attia contava uma outra história deste momento. Parafraseando Els Lagrou, nesta obra “o homem do Ocidente está exposto”.

IV. Abra seus olhos

Na entrada da instalação de Attia o aviso em francês é claro: “Esta obra pode chocar a sensibilidade de alguns visitantes e do público jovem”. *Abra os olhos: A Reparação* apresentada no MQB, na exposição *L’Afrique des routes*, foi criada entre 2010-2012 e pertence ao acervo do Museu Nacional de Arte Moderna (Centro Georges Pompidou). Naquela ocasião a sensibilidade do público pode encontrar uma instalação projetada na forma de díptico com 80 pares de slides projetados com imagens de arquivos com rostos deformados de soldados da Primeira Guerra Mundial combinados, geralmente, com máscaras de coleções etnográficas (figs. 8-9). Esta é uma das versões da obra. Exibida em diversos formatos e mídias, ela pertence ao amplo projeto “Reparação” de Attia.

Em suas pesquisas, o artista descobriu que milhares de pessoas tiveram seus corpos mutilados durante a Primeira Guerra Mundial. Na maioria das vezes tratava-se de combatentes, vítimas do contraste entre as armas que empregavam novas tecnologias e as técnicas clássicas de batalha. O artista fixou sua pesquisa nos *gueules cassées* franceses, cuja tradução rudimentar serve perfeitamente para representar a dimensão violenta deixada sobre os rostos dos soldados: bocas quebradas. O levantamento realizado por Delaporte (1994) indica que até quinze mil combatentes tiveram seus rostos desfigurados, apenas na França. A quantidade se explica pela vulnerabilidade dos rostos e pelo uso massivo de armas com projéteis de artilharia, que produziam estilhaços. Confinados em trincheiras, os soldados eram alvos fáceis diante do novo armamento, planejado para uma pulverização aleatória de balas disparadas atrás das linhas (DARGÈRE, 2017).



Figs. 8 e 9. *Abra os olhos: A Reparação*, Kader Attia, 2010-2012, instalação com projeção de slides em dois canais. Slides coloridos em versão digital, projetores analógicos. Díptico com 80 slides projetos, loop. Fotografias do autor.

A investigação do artista focou nos registros fotográficos desses rostos, utilizados, principalmente, pelas ciências médicas do período. “Os reparos iniciais que observei nos arquivos, entre 1914 e 1915, são extremamente difíceis. Algumas pessoas foram consertadas com um simples pedaço de arame ou um cordão de couro” (ROGOFF; KADER, 2016), relata o artista. Desafiados, médicos lançaram mão de diferentes métodos de reparação. Reconstituição facial total ou parcial, eles utilizaram, por vezes, o trabalho de escultores e pintores na produção de próteses faciais, que aos olhos atuais (e são esses olhos que a obra de Attia busca encontrar) são tão chocantes e rudimentares quanto as próprias deformações e cicatrizes. O artista percorreu os arquivos de dois profissionais do período, Hippolyte Morestin e Suzanne Noël, que com diferentes metodologias tentaram minimizar os efeitos da guerra nos corpos e, principalmente, nos rostos dos ex-combatentes (JACKSON, 2011, p.171). Muitos destes foram internados em instituições psiquiátricas⁵, incapazes do auto-reconhecimento diante dos próprios rostos dilacerados:

Lesões no rosto causam sérias enfermidades e o dano estético aumenta o sofrimento físico e mental. Desfigurado, o homem ferido se vê confrontado com a experiência do desmantelamento de sua personalidade, a supressão do “ser”. Ele se expõe a uma dupla violência: a primeira ligada às dificuldades em se identificar com um rosto que não é mais dele, que é outro, que perdeu sua função capital; o segundo procede do relacionamento com os outros e induz a construção de novos ritos de interação. (DELAPORTE, 1994, p.103, tradução livre).

Das primeiras versões com a combinação de fotos dos rostos desfigurados em 2010, surgiram, posteriormente, uma série de combinações, cuja mais célebre é *Abra seus olhos*. Nessa instalação, por vezes apresentada como painel fotográfico ou colagens avulsas, Attia combinará as fotografias dos *gueules cassées* com imagens de peças de coleções etnográficas que tinham sofrido reparos que alteravam sua condição original sem qualquer preocupação restauradora. Attia (ROGOFF; KADER, 2016) relata que em suas pesquisas nos museus (dentre eles, o MQB) teve dificuldades de acessar tais peças. Tradicionalmente, ainda segundo o artista, museólogos, curadores e conservadores não estão dispostos a mostrar estes artefatos, considerados como “danificados”.

A sobreposição das fotografias médicas, marcadas pela linguagem usada pela antropometria do século XIX, e as fotografias de máscaras e esculturas “primitivas” permitiu ao artista ampliar suas pesquisas plásticas sobre o sentido de reparação. Conceito que Attia persegue desde os anos 2000:

O que me interessou nesse projeto foi como conectar os ferimentos faciais dos soldados com esses artefatos quebrados que foram tratados e reparados de uma

⁵ No período imediato ao final 1ª Guerra Mundial, em 1919, o médico estadunidense Thomas Salmon estabeleceu estudos epidemiológicos sobre os efeitos psicológicos dos deformados. que ele tratou na França (CALVET, 2017). Em 2016, Attia produziu *Reflecting Memory*: filme sobre a síndrome do membro fantasma. Novamente, sua busca mirrava no tema da reparação, agora, nos domínios da “cura” psicológica.

maneira não moderna ou até anti-moderna. Na sociedade ocidental, o auge do reparo passou a apagar todos os sinais da lesão (embora essas imagens mostrem que esse nem sempre foi o caso). Nas sociedades tradicionais, é o contrário: eles têm maneiras de corrigir uma lesão que também a mantém visível. Sempre fui fascinado por traços, pela maneira como os objetos são usados pelo tempo - quebrados, enferrujados etc. - e, ao continuar minha pesquisa, também fiquei fascinado por essa diferença entre os modos de reparo tradicionais e modernos: um que reconhece a passagem do tempo e a outra que visa negar os efeitos do tempo (*idem, ibidem*).

Originalmente o que havia levado Attia a buscar os rostos reparados dos ex-combatentes foi sua pesquisa sobre escarificações e cicatrizes em sociedades tradicionais e seu modo de trata-las. Neste período, o artista guiou-se pelos argumentos do livro *The Skin Ego* de 1985, do psicanalista francês Didier Anzieu, que tomou as marcas e as lesões corporais em sociedades tradicionais como sinais identitários de pertença comunitário, que não devem ser “apagados” pelas técnicas de reparação (*Ibid.*). Assim desde o começo da investigação, o sentido de reparação operado pelo artista não está marcado pelo retorno às origens, mas uma etapa adicional na vida das pessoas e dos objetos. Uma etapa otimista, de certo, mas que exige o reconhecimento primário do dano, da cicatriz, da violência proferida sobre o outro e a coisa do outro. Para o artista, as imagens da guerra expressam a polarização entre reparo e destruição.

Não é difícil conjecturar a operação poética configurada em *Abra seus olhos*. Como uma obra do longo projeto *Reparação*, ao sobrepor os rostos de soldados europeus e peças antropomórficas, a instalação do acervo do Centro Georges Pompidou amplifica o sentido de violência física e simbólica, baralhando-as. A obra cria pares, paralelos entre os dois fenômenos, considerados como índices de diferentes formas de opressão e violência. O ritmo da mudança das imagens cria um tempo metonímico entre elas. O processo nos induz a uma contiguidade entre as peças e os rostos, restaurados-danificados. Perturbador, o processo parte da reunião desses dois níveis de imagens fotográficas, numa operação que museus ocidentais raramente teriam realizado. Ao introduzir obras não-ocidentais, geralmente tabuladas como “primitivas”, Attia apresenta-nos as próprias suposições que sustentam as instituições museológicas. Ao seu modo, especialmente no MQB, a obra reintroduz a instituição nos códigos do horror, da violência e, por certo, das reparações.

Abra seus olhos foi um dos componentes da grande instalação *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* (2012), apresentada na Documenta 13, em Kassel. Nesta ocasião, Attia introduziu a obra num ambiente distinto, cujo modelo espacial e conceitual era o do clássico gabinete de curiosidades setecentista. Em prateleiras industriais abertas, o artista simulou um grande “depósito” de objetos diversos: esculturas tradicionais senegalesas de madeira, bustos, fotografias antigas, livros, souvenirs etc: “A instalação de Attia é tanto sobre como apresentamos objetos, quanto sobre os próprios objetos. É uma exibição de museu sobre exposições de museus” (POLONSKY, 2019).

A obra foi desdobrada em uma nova condição poética em 2016. Apresentada no Museu de Arte Moderna de Frankfurt (fig.10), Attia transformou os rostos fotografados dos *gueules cassées*

em bustos de madeira perfiladas como uma audiência atenta para assistir o filme pacifista de Abel Gance, *J'accuse!* de 1919. Em onze minutos, Gance criou um filme-manifesto sobre o desastre político e humano da Grande Guerra, dando ênfase aos horrores e as mortes. Filme no qual os atores eram ex-soldados de verdade, com seus rostos desfigurados. Segundo Attia, o “ato heróico desses rostos quebrados é transgredir o próprio medo de serem vistos” (ROGOFF; KADER, 2016). A partir das esculturas, o artista operou uma importante inversão. Ele chamou escultores do Senegal para produzir as imagens a partir das fotografias dos veteranos. Como no passado, quando muitos artistas europeus utilizaram a fotografia de peças de obras africanas, aqui o processo enfatiza a apropriação. Assim, a presença dos artistas africanos representa outro aspecto não negligenciável da história da Grande Guerra: a participação dos territórios coloniais, obrigados a beligerância por seus colonizadores e nem sempre lembrados⁶.



Fig.10. *J'Acusse*, 2016, Kader Attia, instalação. Versão apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Sydney, Austrália, em 2017. Imagem de divulgação. Fotografia: J. Manning.

6 Attia cria uma instalação para tratar dos veteranos das colônias, bem como dos “reparos” ofertados pela violência nas ex-colônias africanas: *The Debt*, 2013, projeção de slides em dois canais, 9min, 33seg.

Certamente *Abra seus olhos* e seus desdobramentos são fruto de um processo intelectual acurado e de pesquisas dedicadas aos arquivos de museus e outras instituições. A obra, a partir de projeções-colagens, incita o espectador a compensar os silêncios epistêmicos, desvantagens e penalidades dentro da replicação hierárquica das imagens projetadas; insinuando, pela história da Guerra, injustiças sociais e éticas. Nessa direção o artista é rigoroso em suas seleções, manifesta publicamente os limites éticos do uso das imagens e dos artefatos em suas obras e questiona continuamente o papel da história da arte e das instituições museológicas nas políticas de partilha do sensível na contemporaneidade. Em entrevista a Irit Rogoff, ele demonstra essa preocupação, para além dos preceitos plásticos

Então, o que é extremamente fascinante é que, quando você olha para a Primeira Guerra Mundial, primeiro entende que todas as vanguardas, vanguardas artísticas e vanguardas intelectuais, começaram quase ao mesmo tempo que um grande conflito - antes, logo após ou durante, como o Dada em 1914 em Zurique, que era um movimento anti-guerra, mas também movimentos pró-guerra, como o futurismo e o poema de performance deixado por Marinetti, imitando o som de balas disparadas por armas. Eles foram testemunhas de tais extremos. (ROGOFF; KADER, 2016)

Esse testemunho é replicado em *Abra seus olhos*, na medida em que a obra busca nos lembrar da interdependência entre o modernismo e o colonialismo. Enquanto *Picasso Primitivo*, no térreo do museu, celebrava a arte moderna como processo transformador da arte e de sua relação com projetos estéticos não-europeus, o trabalho de Attia nos leva ao mesmo período pelo viés das realidades sociais destruídas pela guerra. O modernismo é colocado diante de seu outro: as práticas violentas que carregaram os artefatos celebrados pelos artistas e assimilados pela história da arte, tão empenhada em garantir aos conjuntos plásticos a autonomia necessária para a amnesia daquele contexto (MERCER, 2015).

De qualquer modo, o visitante do MQB pôde notar uma outra semelhança entre a obra de Attia e a narrativa proposta para a obra de Picasso em 2017: a desfiguração. No quarto núcleo da exposição *Picasso Primitivo*, o já comentado *Le Çà*, foi dividido pelo curador em seis seções distintas. Uma delas leva o didático nome de “O rosto posto à prova da desfiguração - o monstro”. Impresso numa parede da exposição e transcrito no catálogo da mostra, o curador explica:

A desfiguração se afasta do rosto dado pela mãe. Suspende o reconhecimento social do eu pelos outros. Ao perturbar a estrutura simétrica do rosto, Picasso rompe esse relacionamento, mesmo na autoimagem que a pessoa espera do retrato. Ao deslocar a figura, ela atinge a própria interioridade da pessoa humana, sem substituí-la pela expressão de uma emoção, mas apenas para o benefício da dramática plasticidade da figura. As figuras das artes ocidentais oferecem excessivamente essa plasticidade. Pelas combinações de formas e materiais, apareceram presenças não humanas, entidades sobrenaturais, irrupção do anormal e do monstro para reparar

os distúrbios da violência, da doença ou da morte (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.208, tradução livre).

Na seção o visitante pode acompanhar retratos em pinturas, desenhos, esculturas de Picasso que enfatizavam a desfiguração ao lado de máscaras e esculturas do acervo do MQB. No primeiro grupo, a obra mais antiga data de 1907 (óleo sobre tela *Mãe e seu filho*) e a mais recente de 1945 (desenho em nanquim e lápis, *Crânios*), compreendendo uma porção importante da produção do artista espanhol. No segundo, peças em madeira, couro, gesso entre outros materiais; máscaras antropomórficas e representações de crânios originárias da Guiné, Gabão, México, Costa do Marfim, Nigéria, Groelândia e do Congo, com datações variadas ou imprecisas. Simon Gikandi (2003, p.460) lembra que Picasso compreende a desfiguração pela simplificação das formas. Para o artista espanhol, trata-se do caminho para a construção da subjetividade e não apenas uma forma de romper com as convenções como corriqueiramente celebra a crítica da arte.

O elo entre a desfiguração em Picasso e Attia está na utilização de esculturas, geralmente máscaras, como parte do processo de apropriação de ambos. Mas é justamente nesta proximidade que podemos encontrar a grande diferença em suas poéticas. Picasso toma a desfiguração como elemento interno da forma da arte africana e da Oceania. Attia só encontra a desfiguração na ruptura material dessa mesma produção, em sua exterioridade. Para este último, a desfiguração é o processo de interpretar as marcas sobre o Outro. Assim, desfigurado é o nosso olhar que nos distancia de outras culturas.

Tão cruciais quanto as peças das coleções etnografias para a operação de similitudes entre os artistas estão as fotografias. Gérard Wajcman, em sua análise para o catálogo de *Picasso Primitivo*, evoca o parecer de Anna Baldassari, quando de seu trabalho curatorial em *Picasso e Os Mestres* de 2008: Picasso corrompe os signos; toma-os como presenças reais e para isso é essencial o processo de apropriação que ele adota a partir das imagens fotográficas (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.305-306). Attia opera a partir de um conjunto formidável de imagens fotográficas arquivadas. Seu trabalho responde ao estado atual do mundo, não apenas coletando as imagens e as representações mais característicos do contemporâneo, mas também nos oferecendo comparações e análises por meio delas. Só com esse tema, teríamos uma outra forma de abordar a coabitação entre as obras de ambos e os dispositivos curatoriais que as tomaram e visibilizaram no mesmo espaço museológico. Tema que excede as ambições desse artigo.

V. Considerações

A primeira vista o processo que reuniu obras de Attia e Picasso parece arbitrário. Descontado o fato de que o artista franco-argelino dialogou e problematizou em muitos momentos trabalhos do artista espanhol, os vínculos entre eles sempre podem ser considerados eventuais. De certo, se as narrativas da História da Arte forem entendidas como uma cadeia de imagens-obras assentadas em lugares abstratos, pouco poderá se dizer. Mas, se pelo contrário, se consideramos que há uma História da Arte construída aos olhos do público, graças a uma coligação de obras, artistas, instituições (Museu Picasso, MQB, Documenta de Kassel, Museu de Arte Moderna de Frankfurt,

Centro Georges Pompidou, Museu do Louvre, Grand Palais, Museu D'Orsay), ações expositivas (*Picasso e os Mestres; Picasso Primitivo, Documenta 13, Rotas D'Africa*), de profissionais do sistema da arte (Anne Baldassari, Yves Le Fur, Gaëlle Beaujean, Gérard Wajcman, Catherine Coquery-Vidrovitch, Marie-Laure Bernadac), a aproximação entre Attia e Picasso, num breve período de 2017, nos ajuda a compreender o trânsito estético entre o universo das artes visuais, as visibilidades das coleções etnográficas e a reflexão contemporânea sobre o difícil encontro entre essas produções artísticas e culturais.

Abra seus olhos e as demais obras de Attia exercem um papel crucial ao instalarem dentro deste entre-lugar conflituoso, disputado pela etnografia, antropologia, história da arte, museologia, uma reflexão sobre os abusos, as humilhações e as reparações fundantes do nosso entendimento da cultura alheia e, claro, da nossa própria. Recorrer aos artefatos da Primeira Guerra Mundial e das coleções etnográficas explicita o paroxismo entre modernidade e monstruosidade, cujo símbolo da desfiguração não é inocente. Trata-se de construir um espaço político e poético mais amplo em torno das relações disfuncionais das violências que qualificaram a construção de impérios hoje e ontem. De certo modo, sua poética apela para uma política do horror “comum”, contra uma amnésia programada pela reparação no Ocidente. Busca, assim, uma partilha do sofrimento perpetuado pelas calamidades como a escravidão, o genocídio, o fascismo, a hegemonia da modernidade ocidental; quebrando, diante de nossos olhos abertos, o fluxo suave da narrativa moderna do bem-estar, dentro das agradáveis salas de exposição dos museus atuais, onde o olhar primitivo persiste em nós.

Referências

ATTIA, K. Open Your Eyes: 'La Réparation' in Africa and in the Occident, **Third Text**, vol.32, nº1, 2018, p.16-31. <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1459102>

CALVET, C. "Sophie Delaporte: 'em 14-18, les blessés ont imposé leur visage mutilé dans le paysage social", **Liberation**, 10 de novembro de 2017. Disponível em https://www.liberation.fr/debats/2017/11/10/sophie-delaporte-en-14-18-les-blesses-ont-impose-leur-visage-mutile-dans-le-paysage-social_1609271. Acesso em fevereiro de 2020.

COQUERY-VIDROVITCH, C. (Org.). **l'africa des routes**. Histoire de la circulation des hommes, de richesses et des idées à travers le continent africain. Catálogo de exposição. Paris: MQB, 2017a.

COQUERY-VIDROVITCH, C. «Exposition 'L'Afrique des routes', **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique** 136, 2017b.

DARGÈRE, C. La gueules cassées de la 'Grande Guerre', **La Peulogie**. Revue de sciences sociales et humaines sur les peaux, número # , 2017, on-line. Disponível em: <http://lapeulogie.fr/les-gueules-cassees-de-la-grande-guerre/> Acesso em março de 2020.

DELAPORTE, S. "Les défigures de la Grande Guerra", **Guerres mondiales et conflits contemporains**, Press Universitaires de France, nº175, jul. 1994, p.103-121.

FOSTER, S. L'Afrique des routes au coeur de l'Histoire, **Rádio França Internacional**, 22 de fev.2017; disponível em: <http://www.rfi.fr/fr/culture/20170220-afrique-routes-coeur-histoire-musee-quai-branly>. Acesso em fevereiro de 2020.

GIKANDI, S., Picasso, Africa, and the Schemata of Difference, **Modernism/modernity**, vol.10, nº3, September 2003, p.455-480. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0062>

GOLDSTEIN, I. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horizonte antropológico. Porto Alegre**, vol. 14, n. 29, junho de 2008, p. 279-314. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012. Acesso em agosto de 2019. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012>

HAYWARD GALLERY, **Kader Attia. The Museum Of Emotion**. Catálogo de exposição. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2019, p.8-33.

JACKSON, A.C. (Re-)appropriations: Architecture and Modernity in the Work of Kader Attia, **Modern & Contemporary France**, vol.19, nº2, 2011, p.163-177. <https://doi.org/10.1080/09639489.2011.565163>

LAGROU, E. A arte do outro no Surrealismo e hoje, **Horizonte Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, nº 29, jan 2008, p.217-230. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>

LEIGHTEN, P. “The White Peril and *L’Art nègre*: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism”, **Art Bulletin**, vol. 72, nº 4, dec.1990, p.609-630. <https://doi.org/10.2307/3045764>

MERCER, K. After-Flow: Kader Attia’s Postcolonial Topologies. In: ATTIA, K.; SCHWEIZER, N. (eds.). **Kader Attia. Les blessures sont là**. Catálogo de exposição. Museu Cantonal de Belas Artes de Lausanne. Zurique : JRP Ringier, 2015.

MUSEU DU QUAI BRANLY. **Picasso Primitif**. Catálogo de exposição. Paris: Flammarion, 2017.

POLONSKY, N. Kader Attia’s Work Holds a Mirror to the World’s Injustice, **Hyperallergic Media**, 16 de abril de 2019. Disponível em: <https://hyperallergic.com/495177/kader-attias-work-holds-a-mirror-to-the-worlds-injustice/>. Acesso em março de 2020.

PRICE, S. **Arte Primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROGOFF, I.; KADER, A. Counter Knowledges and Permissions. In: GAENSHEIMER, S.; GÖRNER, K.(eds.). **Kader Attia: Sacrifice and Harmony**. Bielefeld; Berlin: Kerber Verlag, 2016 [on-line].

THE MUSEUM OF MODERN ART. “ ‘Primitivism’ in 20th Century Art”. **MOMA**. For Immediate Release, nº 17, August, 1984. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf. Acesso em novembro de 2019.

Sobre o(a) autor(a)

Docente e pesquisador do Programa de pós graduação em Artes Visuais e do Programa de Ciência da Informação, ambos da Universidade de Brasília. Pesquisador CNPq.

Recebido em: 06-04-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

Como Citar

Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de (2020). Abra seus olhos: destruição, colonialismo e o primitivo no museu. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 49-69, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54722>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.