



HAL
open science

Artista passa-paredes ?

Anne-Laure Amilhat Szary

► **To cite this version:**

Anne-Laure Amilhat Szary. Artista passa-paredes?. Boletim Gaucho de Geografia, 2015, 41 (2), pp.412 - 434. hal-01576853

HAL Id: hal-01576853

<https://hal.science/hal-01576853>

Submitted on 24 Aug 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Boletim Gaúcho de Geografia

<http://seer.ufrgs.br/bgg>

ARTISTA PASSA-PAREDES?

ANNE LAURE AMILHAT SZARY

Boletim Gaúcho de Geografia, v. 42, n.2: 412-434, maio, 2015.

Versão online disponível em:

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/bgg/article/view/56326/34029>

Publicado por

Associação dos Geógrafos Brasileiros



Portal de Periódicos

UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

Informações Adicionais

Email: portoalegre@agb.org.br

Políticas: <http://seer.ufrgs.br/bgg/about/editorialPolicies#openAccessPolicy>

Submissão: <http://seer.ufrgs.br/bgg/about/submissions#onlineSubmissions>

Diretrizes: <http://seer.ufrgs.br/bgg/about/submissions#authorGuidelines>

Data de publicação - maio, 2015.

Associação Brasileira de Geógrafos, Seção Porto Alegre, Porto Alegre, RS, Brasil

ARTISTA PASSA-PAREDES?

ANNE LAURE AMILHAT SZARY¹

RESUMO

A partir de obras de arte contemporânea produzidas em torno do muro construído pelos israelenses em frente à Cisjordânia, o artigo trata tanto da questão da travessia da fronteira quanto das normas que é preciso enfrentar para passar a linha, assim como do processo de resistência ativa que essa passagem implica. Por sua relação muito particular com o lugar, a “border art”, ou “arte da fronteira”, questiona os processos de espacialidade por meio da viscosidade da matéria em movimento. Os exemplos desenvolvidos aqui, por um lado, contribuem para alimentar os debates sobre o poder performativo dos dispositivos fronteiriços e, por outro, questionam a relação das obras de arte in situ com o movimento.

Palavras-chave: Cisjordânia; Palestina; Israel. Muro; Fronteira; Passagem; Artista.

“O ruído do seu renome começava a cansá-lo e, desde sua temporada na prisão da Santé, ele se sentia um pouco indiferente ao prazer de passar através dos muros. Os mais espessos, os mais orgulhosos, pareciam-lhe agora simples para-ventos, e ele sonhava em penetrar no coração de alguma pirâmide maciça. Enquanto amadurecia o projeto de uma viagem ao Egito, levava uma vida das mais calmas [...]”. Marcel Aymé. 1943. *O Passa-Paredes*.²

No conto homônimo à personagem de Marcel Aymé, o Passa-Paredes é um homem anódino que descobre em si uma habilidade incrível, a de poder atravessar a pedra sem que seu corpo seja afetado. Exceto por alguns benefícios imediatos, furtos e conquistas amorosas, ele se cansa, no entanto, dessa habilidade mágica e acaba por cometer uma imprudência que faz com que fique preso na matéria de uma parede que atravessava, “uma matéria ainda fluida, mas que se tornava pastosa e adquiria, a cada novo esforço, maior consistência” (AYMÉ, 1943) e que, no fim, o prende para sempre. Escrito durante a Ocupação, o texto transmite esse sonho de todos que, fechados em uma realidade sufocante, gostariam de poder transpor seus limites sem sofrer por isso. Esse desejo poderia ser certamente articulado por duas populações que vivem no Oriente Médio, dilaceradas por uma fragmentação geopolítica materializada a partir de 2003 por uma barreira, os israelenses e palestinos. No entanto, as pesquisas (LÉVY, 2007; LATTE ABDALLAH; PARIZOT, 2011) tendem a mostrar que uma iniciativa como essa, cujo objetivo parece ser à primeira vista

1 Originalmente publicado em *EspacesTemps.net*, Travaux, 19.11.2013 (Disponível em: <http://www.espacestemp.net/articles/lartiste-passe-muraille/>). Traduzido do francês por Maria Eduarda Niederauer. Revisado por Patrícia Reuillard, Adriana Dorfman e Maria Giovana Halfen Schaeffer. Publicado com autorização da autora e dos editores. E-mail: Anne-Laure.Amilhat@ujf-grenoble.fr

2 AYMÉ, Marcel. *Le passe-muraille*, Paris: Gallimard, 1943 (n.t.).

provocar uma separação territorial, alcança na verdade um objetivo mais complexo para os israelenses, o de tornar mais opaca sua ação na Cisjordânia.

Construído em um contexto de insegurança e instabilidade crescentes, esse novo objeto geopolítico mais conhecido como “muro” – o que ele é em apenas 16% do seu traçado (ou seja, 61 km) – tampouco é uma fronteira³, no sentido de limite internacional reconhecido convencionalmente pelas duas entidades de Estado que separa, assim como pelas instituições internacionais que garantem seu respeito. Trata-se, então, de um artefato espacial complexo que nos propomos a analisar aqui a partir de um *corpus* artístico (constituído por uma série de obras de arte contemporânea). A ideia de trabalhar os espaços de conflito a partir da produção visual que eles suscitam está no centro de um projeto de pesquisa inspirado pelo ativismo de artistas plásticos na fronteira entre os Estados Unidos e o México (BERELOWITZ, 2003; RETAILLÉ, 2011). Dessa díade, materializada também pelo erguimento de uma barreira de segurança, viu-se surgir recentemente uma “arte da fronteira” (cuja expressão em inglês *border art* dá conta melhor da ambivalência entre lugar e causalidade: arte sobre a fronteira, arte nascida da fronteira, contra a fronteira etc. – AMILHAT SZARY, 2012a). A análise da vitalidade das artes plásticas nesse espaço permite estabelecer as bases de uma abordagem epistemológica que busca compreender como o fechamento de uma fronteira não apenas reativa a produção cultural sobre a fronteira internacional, mas também transforma seu sentido. Graças à extensão dessas hipóteses a novos campos de pesquisa fronteiriços, quer sejam ostensivamente impermeáveis como é o caso tratado aqui, o espaço envolvendo Israel e a Palestina, quer vão em direção a um fechamento que abala radicalmente a história das relações regionais (entre o Canadá e os Estados Unidos, por exemplo – AMILHAT SZARY, 2012b), evidencia-se a força performativa da obra de arte, mais particularmente na sua relação constitutiva com o lugar fronteiriço. Essa interação original oferece, assim, as condições para um questionamento renovado da passagem: além da oposição binária abertura/fechamento, o que está em jogo na travessia?

A escolha por estudar artistas plásticos visuais responde à preocupação de trabalhar sobre a dimensão visual das relações de poder tais como elas se exprimem em torno das fronteiras. Ela põe em jogo a relação com o sensível dos lugares e a forma como essa intervém na definição das relações de dominação. O objetivo deste texto é precisamente questionar o estatuto das reivindicações territoriais a partir da obra de arte, concebida tanto como reivindicação identitária quanto como expressão política do espaço. Após ter definido os termos de uma análise sensível da passagem, o texto se constrói em torno da apropriação, pelo leitor, de três obras que expõem a evolução da relação com a travessia de ambos os lados do muro, assim como o estatuto mais ou menos subversivo da expressão sensível dessa relação. A primeira ilustra o endurecimento das condições de colaboração em torno da barreira de segurança, que fazem com que passar à ação

3 Na medida em que seu traçado é definido de forma unilateral, por um lado, e que ele não segue a Linha Verde de cessar-fogo de 1967 por outro.

seja cada vez mais difícil. A segunda, construída em torno do projeto de travessia da fronteira por um quadro, contribui para realocar essa travessia dentro de um ambiente político multiescalar e para mostrar como a superposição de normas contornadas permite definitivamente contribuir para a reconstituição do espaço palestino. Na terceira, uma artista põe em cena a dor intrínseca aos dispositivos que visam regulamentar a passagem nessa parte do mundo.

TRAVESSIAS EPISTEMOLÓGICAS

Esta reflexão se insere em uma análise das espacialidades apreendidas mais a partir do movimento do que de seu ordenamento em uma grade territorial. Essa geografia móvel (RETAILLÉ, 2011) se inspira nos avanços de um pensamento pós-estruturalista das Ciências Sociais que busca compreender os fluxos e suas interações. Nesse contexto, a viscosidade da matéria do muro evocada por Marcel Aymé se junta à dos corpos no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008). De fato, é nas fricções produzidas pelo movimento que o desejo se projeta: os corpos se atraem na espessura que a matéria oferece, sua viscosidade os conecta ao mundo. Este artigo busca abordar a questão da passagem das fronteiras a partir das fricções da matéria envolvidas neste movimento, tal como são expressas pela criação visual contemporânea que produz objetos estéticos espacializados nos lugares fronteiriços.

Retomar o modo como artistas questionam as condições da transposição de um artefato material permite refletir não apenas sobre as condições da passagem de uma fronteira, mas acima de tudo sobre a relação entre bloqueio e movimento que se estabelece sobre esse tipo de separação política e simbólica. Em um contexto em que o poder das imagens é cada vez mais trabalhado (DODDS, HUGHES e MCDONALD, 2010; MCKEE e MCLAGAN, 2012), a produção científica se encontra quase imediatamente saturada, como na mídia, por uma aproximação de todo tipo de imagens fixas ou móveis (especialmente reprodução, composições e imagens de síntese), dos cartazes e propagandas até as plataformas populares (como os quadrinhos ou caricaturas). Em várias análises baseadas nas representações, a localização da imagem e sua materialidade são, finalmente, bem pouco levadas em conta. Ora, parece justamente que é seu caráter *in situ* que torna a produção visual plástica tão interessante para o geógrafo (VOLVEY, 2002). Os trabalhos inovadores de Anne Volvey tendem, entretanto, a considerar a obra de arte por si só, mais em seu valor estético do que na sua inserção no espaço social. A proposta do presente artigo consiste justamente em reconectar a política do gesto artístico à sua expressão criativa. Reencontramos, de uma certa forma, a tradição situacionista que consagrara a passagem “da arte como modo de expressão à arte como atividade social e forma de experiência” (THEODOROPOULOU, 2008, p. 8).

Pensar o poder performativo da obra permite problematizar a ligação entre arte e fronteira. Volta-se a unir aqui a literatura linguística (de Roman JAKOBSON, 1963, a Judith BUTLER, 2004) à apropriação pelo indivíduo criativo

de seu poder de expressar, pela sua atividade corporal, um ativismo político (FUSCO, 1998; BIRINGER, 2000). Essa abordagem explica o motivo pelo qual a obra de criação estética é uma das únicas a responder ao ato de fechar a fronteira em um registro político homogêneo, o da performance do poder.

Arte e política mantêm uma a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência em comum do sensível. Existe uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer disso e que sujeitos são capazes de fazê-lo (RANCIÈRE, 2008, p. 70).

Ao tornar a fronteira visível, o poder age em função do que Jacques Rancière chama de “política da estética”, ou “o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte” (p. 71). Nem todo artista se define como ativista, longe disso, e quando ele se presta ao exercício da resistência, sua ação política continua a obedecer, antes de mais nada, às regras estéticas que baseiam sua criatividade. Dessa aproximação dos sensíveis pode também surgir a ideia de ler toda ação política em função de critérios estéticos. O que não é de forma alguma inédito: os fascismos dos anos 1930 tinham estetizado consideravelmente o quadro de exercício do seu poder – uma outra forma de alertar para o perigo dos muros.

A exploração de obras produzidas sobre o pano de fundo do conflito entre Israel e a Palestina não deve ser considerada como anedótica frente a questões geopolíticas mais essenciais. O artigo visa, assim, mostrar que a força dos dispositivos de controle implantados entre israelenses e palestinos não permite mais as passagens, mesmo que simbólicas. Ele se baseia na desconstrução de uma mito que, como todos desse tipo, resiste: de que a arte, ou ao menos as atividades criadoras, são, por essência, colaborativas. Um exemplo disso é uma exposição criada em reação ao fechamento da fronteira EUA-México, intitulada “Projeto Stanstead, ou como atravessar a fronteira: Parte 1”. As obras escolhidas pela curadora Geneviève Chevalier estão longe de qualquer angelismo da cooperação reconciliadora, mas o título da manifestação é significativo na nossa análise: tudo se passa como se a aventura estética desse o poder de atravessar uma fronteira fechada por razões de segurança. No caso do Oriente Próximo, trata-se de mostrar como muitos dos artistas palestinos e israelenses continuam a incluir nas suas obras uma dimensão de ativismo político..., mas esse ativismo não é mais marcado pela paz.

Em um esforço para levantar cronologicamente os projetos artísticos instigados pela construção do que os israelenses chamam de “Geder HaHafradá”, cerca de separação em hebraico (traduzido para o inglês como “security fence”, cerca de segurança), consegui delinear três períodos, caracterizados por uma separação crescente entre os artistas envolvidos. Em um primeiro momento, entre 2003 e 2006, a efervescência artística em torno do anúncio unilateral de fechamento do território da Cisjordânia pelos israelenses articulou a oposição política interna-

cional ao projeto (traduzida por sua rejeição pela Corte Internacional de Justiça em uma opinião consultiva em 9 de julho de 2004). Observou-se então uma série de obras e exposições em torno do tema dos muros. Elas comparavam sem problema os casos berlinense, cipriota e israelense em manifestações culturais que puderam acontecer tanto em Tel-Aviv quanto em Nova York ou outros lugares, compartilhando uma vontade evidente de denunciar o que acontecia. O período seguinte foi também o mais curto: viu-se surgir, entre 2006 e 2008, uma série de iniciativas cujo objetivo era trabalhar na aproximação dos pequenos grupos engajados que, de um lado e outro do obstáculo, ainda acreditavam que suas lutas por um objetivo compartilhado podiam se unir. Foi durante esse espaço de tempo que se deu o projeto “Liminal Spaces”⁴ (que será desenvolvido abaixo). O último momento, que continua até hoje, é o do distanciamento entre as duas partes, fundado na constatação amarga da impossibilidade aparente de mover o muro, cuja essência é passada perfeitamente pelo famoso vídeo de Rona Yefman (2008): a artista, fantasiada de Píppi Meialonga (heroína infantil nórdica caracterizada por sua força de caráter), tenta, por alguns minutos intermináveis, mover os painéis de concreto que atravessam o antigo cruzamento hierosolimita⁵ de Abu Dis... sem nenhum sucesso, apesar dos encorajamentos dos passantes. O pedido de boicote a Israel pela Autoridade Palestina afeta agora o setor cultural, que se submeteu voluntariamente a ele. São raros os artistas palestinos que aceitam ser expostos com seus vizinhos, mesmo que fora do Oriente Médio. No entanto, seria absurdo imaginar que a censura e a militarização conjugadas consigam estrangular toda passagem. É ainda mais interessante, nesse contexto, trabalhar sobre o(a) gesto(a) da travessia.

Nessas condições, parece talvez menos surpreendente que tão poucas obras do *corpus* constituído pelas nossas pesquisas⁶ evoquem a questão da passagem: a maior parte da produção visual traduz uma espécie de fascinação pela estética do “muro”, cuja geometria dos painéis de concreto perfurados no topo constituiu uma verdadeira “imagem fértil” (GRISON, 2002). No entanto, o muro da Palestina é, como também o são as duas outras mais famosas barreiras de segurança do mundo (Índia/Bangladesh, Estados Unidos/México), um dos limites mais atravessados, todos os dias, por fluxos de trabalhadores considerados em grande parte como legais. Tal constatação reforça que a obra de arte não tem por objetivo representar, nem denunciar, mas sua presença *in situ* é um poderoso revelador das espacialidades em formação no lugar de interface que é a fronteira.

Para avançar nessa análise conceitual, propomos, como contraponto aos exemplos recolhidos no Oriente Médio, o desvio por uma obra emblemática da

4 Isto é, Espaços Liminares (n.t.).

5 Gentílico para morador de Jerusalém (n.t.).

6 Este artigo se baseia em duas investigações na Cisjordânia e Israel, que permitiram identificar mais de cinquenta artistas em trabalhos relacionados com os dispositivos de separação. Dessa forma, dois *corpora* paralelos foram constituídos: um repertório de obras cuja análise é feita de acordo com os modos tradicionais dos códigos de interpretação estética e uma série de entrevistas transcritas, cujo conteúdo discursivo é objeto de análise textual.

passagem. Sua força repousa na sua capacidade de evidenciar a contradição existencial com a qual são confrontados os habitantes dos espaços fronteiriços. Suas territorialidades podem ser descritas não apenas como transfronteiriças, mas pode-se considerar que elas se reúnem para desenhar os contornos de uma “condição transfronteiriça” (ou *transborder condition*, definida por Norma Iglesias Prieto, 2007, para caracterizar vidas atravessadas pela fronteira). Esta não apaga, no entanto, o contexto político de grande assimetria. A obra de Marcos Ramírez, dito Erre, “The Toy-an Horse” (Foto 1), evoca uma máquina de guerra medieval, tanto por sua forma quanto por seu tamanho (grande cavalo de madeira de 10m de comprimento, 4m de largura e 9m de altura). Sua ambiguidade reside, entretanto, na disposição da matéria em treliças que deixam passar a luz, estabelecendo um efeito de transparência aparentemente contraditório com a ideia de o cavalo ter sido inicialmente concebido para esconder um soldado. Por fim, as duas cabeças do animal (que lhe permitem ser bidirecional sem ter de dar meia-volta) conotam bem sua capacidade de evoluir em um ambiente fronteiriço. Criado para o evento artístico InSite 1997 (exposição artística binacional realizada entre San Diego e Tijuana), ele deixou sua marca nas pessoas por sua travessia efetiva do limite internacional. O objeto foi instalado no fluxo de veículos esperando o controle “na linha”, segundo as palavras dos habitantes transfronteiriços. Ele permaneceu vários meses à margem do fluxo, frente às guaritas aduaneiras de San Ysidro, a cavalo do limite, o que era o centro da performance. Tendo se tornado ícone da fronteira, ele foi reconstruído mais duas vezes, primeiro para a Bienal de Valência-São Paulo, depois, de forma mais duradoura, para um museu (New Children’s Museum de San Diego, seção “Animals”) onde, desde 2009, está entregue às crianças, que podem brincar no seu interior: uma forma de o artista reumanizar a fronteira, o que o jogo de palavras do qual a obra empresta seu nome já demonstrava.

As questões levantadas por esse exemplo contribuem para iniciar o debate teórico dessa discussão. Ao insinuar que o fluxo é habitável, a instalação começa mudando o sentido da paisagem de poder; ao invadir o espaço, a performance complexifica os fluxos e extrai a viscosidade que cria o lugar. O grande poder tanto estético quanto político da “border art” poderia ser justamente sua capacidade de ampliar o efeito espacial do conceito. Provinda das pesquisas dos artistas dos anos 1960, a arte de um Dennis Oppenheim ou de um Robert Smithson questionava a binaridade da relação com o enraizamento, entre obra *in situ* e “não-sítio” (DRYANSKY, 2011). A obra de arte sair do lugar de exposição tradicional não significa, apesar disso, que ela se faça de lugar: pode-se, assim, distinguir duas polaridades não-redutíveis, a especificidade do sítio e a do lugar (“site specific” *versus* “place specific”, ver ROGERS, 2012). A instalação ou performance precisam, assim, de um sítio, que elas ocupam durante o tempo da obra. Esse espaço é mais frequentemente caracterizado como “público”, aberto a todos os usuários, quer o estatuto de propriedade da terra coincida ou não com essa apropriação por um grupo diversificado. Um dos pressupostos desse tipo de contexto é que ele coloca

justamente os receptores potenciais da obra de arte em situação de igualdade, onde a interculturalidade pouco intervém, exceto para ser reduzida em nome da dimensão universal da estética. A intervenção artística aproxima aqueles que a assistem no momento em que os agrupa e na ideia que é submetida a suas percepções: o lugar emerge, então, de forma mais ou menos temporária. A arte *in situ* está na origem de um espaço-tempo muito singular, pouco móvel, exceto na linguagem dos corpos que põem o espaço em ação. Esse mesmo espaço-tempo levanta ainda a questão da duração da obra uma vez terminada a instalação ou performance: o sítio fora transformado de forma duradoura pelo que se produziu ali (seja por meio das imagens capturadas da obra que circularão em seguida, ou da sua memória nas práticas espaciais – KWON, 2004)? Essas questões tomam uma dimensão bem distinta quando a obra de arte é concebida na fronteira: como definir a arte *in situ* em um espaço onde se negocia a alteridade, lugar onde se define a identidade, zona onde o controle por vezes domina o espaço público? Os três exemplos escolhidos levantam uma questão estética bastante ampla: como a arte *in situ* explica/se adapta ao movimento?

Foto 1: Marcos Ramírez (Erre), “Toy-an Horse” (1997). Instalação ©Francisco Javier Galaviz.



DIFICULDADES CADA VEZ MAIORES DE PASSAR À AÇÃO

O primeiro projeto descrito aqui vem de uma iniciativa chamada “Artists against Walls”⁷. Esse grupo foi criado no fim de 2003 a partir do sentimento compartilhado por um certo número de ativistas dos dois lados de que as manifestações regulares contra o muro em construção não permitiam realmente causar mudanças nem na política oficial de construção da barreira, nem no discurso de oposição. Assim, ele emergiu das energias conjuntas de israelenses e palestinos. Seu nome assemelha-se ao “sem fronteirismo”, mas se inspira em uma perspectiva mais militante: para obter um mundo “sem” muros, é preciso, em primeiro lugar, lutar contra os que são erguidos⁸. Os membros do que estava se afirmando como um “grupo” eram tanto jovens artistas multimídia, como o israelense Oren Sagiv, quanto artistas com carreira já estabelecida, como o pintor e ceramista palestino Sliman Mansour. Inclusive, esses dois expressaram pontos de vista divergentes sobre a possibilidade de aproximação da situação que lhes dizia respeito com o muro que tinha separado Berlim: conexão importante para Mansour, que via nisso uma forma de denunciar o anacronismo da barreira sendo construída, inútil para Sagiv, para quem essa referência contribuía para a mitificação do artefato contra o qual queria lutar de forma concreta, mostrando que o muro servia acima de tudo para separar os palestinos uns dos outros. O manifesto deles declarava que:

Acreditamos, além disso, que os verdadeiros valores de igualdade permanecem no encontro de um lado com o outro [...]. A liberdade de movimento, a liberdade de ir aos locais de trabalho e estudo, a liberdade de acesso aos serviços de saúde, constituem necessidades básicas essenciais para dar aos cidadãos o sentimento de “segurança”, o sentimento de “paz”. [...] Por meio de ações não violentas e criativas, “Artistas sem muros” buscará erradicar as linhas de separação e a retórica de alienação e racismo (site do projeto “Artists without Walls”).

O trabalho desse grupo teve um impacto diferenciado em função de três projetos que criou. Se a performance inaugural sobre o muro, que consistiu em atravessar com uma luz uma imagem capturada instantaneamente de ambos os lados, representa a parte mais interessante das suas ações por causa dessa reflexão comparativa, a exposição internacional “Three Cities Against The Wall”⁹ (Ramallah, Tel-Aviv, Nova York, 2005) obteve um grande sucesso artístico: as obras produzidas pelos artistas envolvidos encontraram um público entusiasta, e suas tiragens foram rapidamente esgotadas. Ele terminou com a constituição de outro grupo mais bem estruturado, “Liminal Spaces”, que conseguiu fundos inter-

-
- 7 Isto é, Artistas contra os Muros, também denominados Artistas sem Muros (n.t).
 - 8 Surpreendentemente, os documentos alternam dois nomes: “Artists against Walls” e “Artists without Walls”.
 - 9 Isto é, Três Cidades contra o Muro (n.t). Exposição aberta em 9 de novembro de 2005, simultaneamente na Galeria Al-Hallaj, Ramallah, em Beit Ha’omanim, Tel-Aviv, e em três galerias nova-iorquinas. Foi publicado em Nova York o catálogo homônimo, e o projeto foi apoiado por Wallace Global Fund, Dedalus Foundation, AJ Muste Memorial Fund, e New York State Council on the Arts.

nacionais para trabalhar junto durante dois anos (2006-2008). Este representa certamente o mais bem-sucedido projeto de trabalho artístico em comum dos dois lados do muro, cujos autores concordam que ele só pôde funcionar graças à radicalidade das posições políticas dos membros, todos em ruptura significativa com os aparelhos de poder que supostamente os representam. Prova disso é o dia a dia dessas trocas ter implicado cair na ilegalidade das passagens. Na época de “Artists against Walls”, as reuniões aconteciam em Ramallah, já que nem todos os palestinos podiam atravessar a barreira – mas isso envolvia contornar a norma para os israelenses envolvidos, que precisavam usar o duplo passaporte que tinham a sorte de ter para penetrar na Cisjordânia, território proibido aos judeus israelenses. Para “Liminal Spaces”, decidiu-se fazer de forma que as ações acontecessem também em Israel, o que pressupunha a transposição ilegal da linha pelos palestinos e a cumplicidade dos israelenses que, com frequência, os hospedavam à noite, desobedecendo mais uma vez a lei. Duas das obras discutidas na continuação deste artigo foram inclusive concebidas por artistas que participaram desse processo de aproximação (Khaled Hourani, e também o grupo formado por Sandi Hilal e d’Alessandro Petti) que os levou paradoxalmente à ideia de que toda cooperação posterior seria impossível.

Por enquanto, voltemos à noite de 1º de abril de 2004. “Por algumas horas, trabalharemos de forma orquestrada, nós nos veremos e falaremos juntos, os obstáculos físicos serão vencidos, e os residentes de Abu Dis poderão ver o que se passa do outro lado do Muro”¹⁰. Essa primeira ação do grupo “Artists without Walls”¹¹ foi planejada na Jerusalém Oriental, no bairro de Abus Dis, antigo cruzamento comercial que o traçado do muro transformou em ponto cego urbano, mais precisamente em Ras Kobassa. Duas câmeras de vídeo foram dispostas simetricamente dos dois lados do muro, nos dois painéis de concreto, cada uma ligada a uma tela colocada do outro lado, contra a barreira. A operação precisou antes fazer um furo no obstáculo, para permitir a passagem de cabos de transmissão de imagens, que pôde ser feito sem intervenção das forças de controle. A ideia simples era oferecer a um lado a imagem do outro. O resultado foi ao mesmo tempo surpreendente e revelador: como o muro separa sobretudo, nessa parte da cidade, uma comunidade palestina, a projeção foi um momento de reencontros tanto calorosos quanto íntimos (Foto 2). Os vizinhos trouxeram cadeiras e retomaram conversas abandonadas tempos atrás, outros ainda aproveitaram para enfeitar com imagens excepcionais o ordinário das conversas por celular. A presença do exército, mobilizado sem ordens precisas, não interferiu nessas interações.

10 Trechos do [site do projeto](#), última consulta em 30 de outubro de 2010, que foi depois excluído. “For a few hours, we will operate jointly, we will see and speak to one another, the physical obstacles will be overcome, and the residents of Abu Dis will be able to see what is happening on the other side of the wall”.

11 Um vídeo de 19’56 (2004) documentando o evento está disponível no Center For Digital Art, Israel, pela seguinte referência: Catálogo n° 364/File: ART & WAR e Catálogos no. 560, 561, 562/File: SERIAL_CASES_1.

Foto 2: Artists without Walls © arquivo do Center For Digital Art, Israel.



Se a ideia inicial de quem promoveu o projeto era “tornar o muro transparente [...], não abdicar da paisagem”¹², o *modus operandi* da vídeo-performance criou algo mais, que se parecia mais com uma travessia simbólica cuja força política adquiria um valor inédito do que com a reabilitação do quadro de vida dos habitantes. Os fomentadores da projeção escreveram logo em seguida que:

Era uma espécie de janela virtual, permitindo que as pessoas de cada lado vissem o que acontecia do outro. As câmeras operavam a um metro de distância, transformando as tecnologias de controle das populações em um espetáculo, cujo objetivo era chamar a atenção da mídia para a violação da vida humana. [...] O evento fornecia também um meio de ver o Muro com os próprios olhos, sentir o tamanho do Muro em relação ao seu próprio corpo no espaço e em tempo(s) real(is) – arrancá-lo da abstração dos noticiários da televisão e das páginas de jornal¹³.

- 12 “The idea was to make the walls transparent. [...] If they have forced us to shield ourselves, then we decided that at least we wouldn’t give up the landscape that used to be there” (Shlomo Brosh, técnico da administração de Jerusalém). Palavras retomadas por uma jornalista assistindo à performance: “The effect is astounding: for a brief moment, both worlds seem transparent” (Charlotte Misselwitz, *Qantara.de*, 16 de dezembro de 2005). Isto é: “O efeito é surpreendente: por um breve momento, os dois mundos pareciam transparentes” (n.t). O artigo fora publicado anteriormente no cotidiano alemão *Die Tageszeitung*.
- 13 “It was a kind of a virtual window, enabling people on each side to see what was going on on the other side. The cameras operated at a meter’s distance, turning technologies of supervision and population control into a spectacle, which aims at drawing the media’s attention to the violation of human life. [...] The event also provided a framework in which to

Esse evento se mostrou notável porque forçava os usos do próprio muro sem se servir dele como suporte para a expressão gráfica, o que certos membros do coletivo denunciavam como expressão da aceitação do dispositivo. Além disso, tratava-se de uma intervenção *in situ*, promovida no jornal israelense de esquerda *Haaretz* como apresentando um risco de que os espaços culturais normalmente estão protegidos:

O evento de hoje à noite não acontecerá em uma galeria ou outro lugar seguro e tranquilo. Os participantes se encontrarão em Jerusalém, no bairro da Colina Francesa, nas esquinas das ruas Hahaganá e Ezel entre 17h e 18h e irão em seguida de ônibus para o lugar da manifestação¹⁴.

Nas palavras da jornalista, o teor do que é chamado de “evento” é apresentado como bem mais político do que artístico. Um dos instigadores do projeto, Eytan Heller, confessava que “o muro era meu moinho”¹⁵: querer confrontar-se com ele era claramente uma gesta heroica, mas desesperada, que o artista australiano tinha qualificado também como “gesto quixotesco”, para comparar seu próprio trabalho sobre os muros (de Berlim a Belfast, passando pelas duas Coreias e a muralha da China), realizado nos últimos trinta anos, às conquistas de Don Quixote. No entanto, o que se guarda desse trabalho é que, nessa data, a travessia simbólica era possível. O muro estava em construção em Jerusalém, e vários pontos de passagem efetiva existiam entre painéis de concreto sem ligação e mais baixos do que os que constituiriam o artefato definitivo. Mas, acima de tudo, o estado de espírito de um lado e de outro continuava propício a esse jogo de sentido sobre a materialidade do obstáculo.

CONTORNAR AS NORMAS DA PASSAGEM PARA RECONSTITUIR O ESPAÇO?

Cinco anos mais tarde (depois da Operação Chumbo Fundido em Gaza, em especial), a situação política e territorial tinha se degradado consideravelmente, a ponto de a passagem dever ser questionada de outra forma. Pode-se ilustrar isso pela análise de uma epopeia, que constituiu em fazer com que um quadro original de Picasso fosse para Ramallah. Esse projeto insano tomou forma, em 2009, na imaginação de Khaled Hourani, artista plástico e diretor-fundador, em 2007, da Academia de Belas-Artes de Ramallah (IAAP, International Academy of

see the Wall with one’s own eyes, to feel the size of the Wall in relation to one’s own body in real time and space – to remove it from the abstraction of television news programmes and newspaper pages” (Catálogo n° 364/File: ART & WAR e Catálogos n° 560, 561, e 562/File: SERIAL_CASES_1).

- 14 Dana Gilerman, no jornal *Haaretz*, dia 1º de abril de 2004: “The event tonight will not be in a gallery or other safe, quiet place. The participants will meet in Jerusalem’s French Hill neighborhood, on the corner of Hahagana and Ezel Streets from 5 P.M. till 6 P.M. and then go by bus to the protest event”.
- 15 Entrevista concedida em 25 de setembro de 2010.

Art-Palestine). Ele nasceu de um lugar que ressalta a complexidade da relação com o espaço entre a Cisjordânia e Israel. “Reunião de Cúpula do Oriente Médio” é o nome – sem nada de oficial – que leva uma série de encontros artísticos organizados para estimular o diálogo entre figuras importantes da cena artística dessa região do mundo. Ela ocorreu na Holanda, sob os cuidados do museu Van Abbe de Eindhoven, por várias das pessoas envolvidas não terem o direito de viajar para o país dos outros. Foi nesse âmbito que Khaled Hourani apontou pela primeira vez o que podia ter de provocante na ideia de um quadro-viagem para a Palestina. “A ideia começou como uma piada: eu estava perguntando ‘Por que um Picasso não poderia ir à Palestina?’”¹⁶. Todo mundo aceita finalmente que pessoas sejam deslocadas, mesmo contra sua vontade, mas a ideia de mover uma obra patrimonial provocou protestos de todos os lados. Ainda mais porque a escolha recaiu rapidamente sobre “um” Picasso, “Torso de Mulher”, pintado em 1943, na Paris ocupada, ano em que Marcel Aymé condenava, no início de seu conto, seu herói Garou-Garou a permanecer prisioneiro do muro.

O autor do projeto deu dois argumentos para justificar a escolha: o renome de Picasso, único pintor do século XX que sua mãe conseguiria nomear, e o peso simbólico de uma obra capaz de falar dos valores de modernidade e democracia aos seus concidadãos. Um desafio ainda maior porque ele julgava que essa modernidade obsoleta na arte ocidental contemporânea não tinha ainda verdadeiramente chegado à Palestina. Como contou em uma entrevista¹⁷, fazer com que esse quadro viajasse significava levá-lo a empreender uma “travessia das fronteiras do tempo e do espaço” (modernidade/arte contemporânea). Ainda segundo suas palavras, a transferência do quadro, ajudando a recolocar a Palestina no mapa do mundo internacional da arte, contribuiria para a validação da sua “normalidade”. Hourani estava indiscutivelmente consciente do valor metafórico do gesto, que fazia eco à negociação que ocorria concomitante na UNESCO para o reconhecimento da Palestina e que ia consagrar o reconhecimento da entidade cultural como uma etapa essencial no reconhecimento do Estado (1º de novembro de 2011). “A liberdade da arte validaria de certa forma a ‘democracia por vir’”¹⁸. Entretanto, para Hourani, era uma questão de honra escolher, certamente, um artista engajado, mas também um quadro de tema universal: “*Torso de Mulher* não é como Guernica, é um retrato de mulher”¹⁹.

No entanto, o gesto só tinha valor no acompanhamento do longo processo que devia eventualmente permitir a exposição do quadro em Ramallah, o que fez com que o artista decidisse construir o projeto como uma performance que ele documentaria durante toda a realização, quer ela fosse ou não coroada de um

16 “The idea started like a joke: I was asking, ‘Why shouldn’t a Picasso go to Palestine?’” (TOLAN, 2011).

17 Entrevista concedida em 28 de setembro de 2010 em Ramallah.

18 “The freedom of art would thus in a certain way validate the ‘democracy to come’” (TOLAN, 2011).

19 Segundo as palavras de Khaled Hourani, transcritas pelo jornalista Daniel Miller para a entrevista publicada on-line no site *frieze*.

sucesso que parecia muito improvável quando a iniciativa foi formulada. O projeto não “seria só sobre Picasso e seu renome nome; seria sobre a viagem e o caminho”²⁰. Mais tarde, ocorreram debates espelhando inclusive de forma evidente que, para alguns, o sucesso político do empreendimento poderia ser ainda maior se o quadro não chegasse ao destino, bloqueado pelos israelenses.

As condições materiais se revelaram particularmente complexas: a todas as questões ligadas ao empréstimo de obras entre instituições artísticas de países desenvolvidos, somavam-se problemas ligados às condições climáticas de transporte para um país quente, mas acima de tudo problemas de seguro e de passagem dos postos de controle. “Agimos como se levássemos Picasso normalmente, como se fôssemos um Estado”²¹, afirmava Hourani, contente de poder expor assim tanto as condições de funcionamento do Estado-Nação quanto as do mundo da arte, que constituem de fato um duplo sistema normativo. Nesse contexto, a cooperação de longa data com o Van Abbemuseum²², propondo um empréstimo gratuito do quadro, ajudou a pôr em andamento o projeto. Desde os anos 90, há trocas regulares entre esse museu holandês e diversos artistas palestinos, que o levaram a constituir um depósito aberto de obras oferecidas aos palestinos, na espera da criação de um museu de arte nacional.

Os principais obstáculos à viagem do quadro se mostraram rapidamente de duas ordens: primeiro, ligadas ao transporte; segundo, às condições de seguro. Na falta de aeroporto na Cisjordânia, foi preciso usar o aeroporto Ben Gurion de Tel-Aviv, depois a estrada para Ramallah por uma distância curta (50 km), mas entrecortada pelos controles, especialmente na passagem do principal posto, em Qalandia. Foi necessário encarregar uma empresa privada israelense para se responsabilizar por esse último trecho. Como ressalta Younes Bouadi (2011), esse “terminal” se mostra em muitos aspectos como um “não-lugar” (AUGÉ, 1992) e podia parecer ainda mais absurdo que a arte fosse negociada nesse tipo de espaço. Mas foi a questão dos seguros que mais atrasou o projeto, o acordo das seguradoras passando antes pela leitura dos acordos de Oslo (1993), a fim de determinar suas formas de responsabilização. Efetivamente, esse tratado internacional devia ter um impacto direto sobre os preços, por conta da obrigação de ajustar a tarifação, por um lado, ao *zoneamento* imposto à Cisjordânia e, por outro, à interferência de forças israelenses no controle da circulação de bens e pessoas na Cisjordânia. É muito interessante observar como a cobertura de imprensa do evento varia de acordo com a mídia, o que é exemplificado especialmente pela escolha das fotos mais ou menos belicosas. *Al Jazeera*, com uma foto em câmera baixa enfatizando os dois homens armados que enquadram a pequena pintura, ênfata também que: “A história da viagem de um único Picasso de 105×86cm

20 “[N]ot only be about Picasso and the name; it will be about the journey and the way” (TOLAN, 2011).

21 “We acted like we were bringing Picasso normally, as if we were a state” (TOLAN, 2011).

22 Quando o projeto ficou a cargo do curador Remco de Blaaij, Khaled Hourani, Charles Esche e Galit Eilat – esta última israelense e tendo contribuído, antes anos, para lançar o projeto “Liminal Spaces”.

[que vale a bagatela de sete milhões de dólares] vai muito além da arte em si: são protocolos, acordos de paz, portos e postos de controle. E mostra o quanto a arte pode ter um papel na visão nacionalista de um povo ocupado que luta por alguma normalidade enquanto forja as instituições emergentes de um Estado”²³. No momento em que o projeto parecia naufragar, Hourani confidenciou ao jornalista que “estávamos falando sobre as necessidades de um Estado para poder trazer o Picasso”, ao mesmo tempo em que pondera que “se tivermos o Estado, não precisamos mais do Picasso!”²⁴. Por fim, o responsável da companhia de seguros acabou “apagando”²⁵ Oslo da sua cabeça para se concentrar nos problemas práticos – condições da rota, lombadas eventuais, postos de controle, trancas das portas, etc. – e obteve uma garantia pessoal do primeiro-ministro palestino Salam Fayyad, que conseguiu convencer a companhia holandesa Reaal a assegurar o quadro até Ramallah. É interessante ver que a história relatada por um jornal israelense²⁶ enfatiza que, segundo de Blaaij, representante do Museu Van Abbe, as principais dificuldades vieram do Ministério holandês do Comércio cujas ressalvas vinham por sua vez do estatuto legal do quadro depois de transposta a “fronteira” da Cisjordânia, o que poderia dificultar o retorno da obra (Foto 3).

Quarenta e oito horas antes da partida, nada parecia definitivamente certo. O quadro transitou, então, pelo aeroporto Ben Gurion, em uma caixa climatizada construída para ele, onde foi recebido por Samer Kawasmi, responsável de uma companhia de transportes palestina. Esse último tinha negociado por meses com seus colegas israelenses e pôde contar com contatos na empresa israelense Globus, que funcionava como uma rede e que ultrapassava, à sua maneira, a fronteira. Facilidades foram obtidas, em especial a isenção de um depósito normalmente exigido de 15% do valor da obra. Ele também agiu de forma que o Picasso tomasse o caminho dos homens ao invés do das mercadorias e transitasse por Qalandia ao invés do posto de controle de Ofer, onde os caminhões podem esperar por horas. Os israelenses evacuaram seu lado do posto de controle a fim de deixar a via livre para o precioso carregamento e seus acompanhantes oficiais, um representante palestino do projeto e um especialista do museu encarregado de cuidar das boas condições de conservação da obra. “Torso de Mulher” chegou finalmente a Ramallah dia 24 de junho

23 “The story of the journey of a single 105cm by 86cm Picasso goes far beyond the art itself: it’s about protocols, ‘peace’ agreements, ports and checkpoints. And it demonstrates how art can play a role in the nationalist vision of an occupied people struggling for some normality while forging the nascent institutions of a state” (TOLAN, 2011).

24 “At one point, Hourani said, prospects became so bleak that ‘we were talking about needing a state first before we could bring the Picasso’. But he reasoned: ‘If we have the state, we don’t need the Picasso’” (TOLAN, 2011).

25 Segundo as palavras de Fatima Abdul Karim, parceira de Khaled Hourani no projeto.

26 “According to de Blaaij, the main difficulties in bringing the painting to Ramallah came from the Dutch Ministry of Commerce. A mixture of insurance and tax issues, coupled with the fear of the painting not returning, resulted in the Oslo accords being revisited to determine the legal status of the painting once it had crossed the ‘border’ into the West Bank from Israel” (LAWSON, 2011).

de 2011. Pode-se acompanhar a fixação do quadro na Internet para sentir a intensidade dessa performance. A alguns metros dele, em uma peça adjacente da Academia, a caixa de 200x200x50cm que o continha foi igualmente exposta, com sua etiqueta de expedição bem à vista – “De Eindhoven para Palestina” – como parte integrante do percurso artístico proposto ao visitante. A exposição “Picasso in Palestine. A Modern Icon in Ramallah” abria as portas algumas horas mais tarde, e o primeiro visitante foi Sliman Mansour, fundador da Academia em 1979 (já mencionado no quadro do projeto “Artists without Walls”). O fluxo de visitantes era controlado: duas pessoas por vez eram autorizadas a admirar o Picasso por alguns minutos únicos para não perturbar a umidade da peça. Um filme sobre a performance, dirigido por Rashid Masharawi, “Picasso’s Journey”, foi apresentado em 2012 em Kassel, durante a bienal Documenta.

Foto 3: Chegada de “Torso de Mulher” em Ramallah, ©Sander Buyck.



O que restará dessa visita-relâmpago de uma estrela que finalmente transpôs todos esses limiares alegremente, uma vez levantados os obstáculos técnicos, administrativos e políticos pelos artífices do projeto? Segundo a parceira de Khaled Hourani no projeto, é muito simples: “Há possibilidades nas impossibilidades”²⁷. A reflexão não sai ileso da narrativa dessa odisseia: a exceção vem justamente confirmar a regra, as normas postas em torno da barreira de separação são tais que a travessia não é mais uma “passagem”, no sentido de um

27 “There are possibilities in impossibilities” (TOLAN, 2011).

espaço que favorece a fluidez, o encontro. Pelo contrário, tudo se paralisa ali, especialmente as identidades colocadas face a face e essencializadas com violência.

OS DISPOSITIVOS DA PASSAGEM POSTOS EM CENA

O projeto seguinte mostra o suposto lugar da transposição da barreira, o posto de controle tão denunciado. Pensá-lo em 2011 é chegar ao ponto de imaginar que se pode incluir na análise uma dose de nostalgia frente às formas anteriores de controle da passagem, vivenciadas como menos violentas no início dos anos 2000, segundo o que propõe a antropóloga e artista Helga Tawil: “Qalandia [nome do principal posto de controle entre Jerusalém e Ramallah] morreu. Mas a Palestina também. Qalandia morreu porque dessa vez, para mim, é impossível fotografá-lo” (TAWIL-SOURI, 2011, p. 75). Essa mulher que, por anos, documentou o que qualificava como “tempo-espaço de interrupção, de suspensão” (*ibid.*) não reconhece mais o lugar, que não lhe inspira mais a força criadora. “O posto de controle desconecta, arranca os membros do meu corpo; querer contar sua “história” é uma forma de re-con-nex(ã)o [*re-con-joining*]. Não consigo fazer isso. Ele nos tomou esse direito”²⁸ (*ibid.*). Opondo-se a essas ideias de uma palestina que vive nos Estados Unidos, o trabalho de uma artista israelense e hierosolimita, Ariane Littman, adquire todo seu sentido questionando a profundidade espaço-temporal da passagem. Ela vem realizando, ao longo dos últimos anos, uma série de obras intituladas “Terra Ferida” (“Wounded Land”), à qual recentemente acrescentou uma performance muito bela, “A Oliveira Morta, 2011” (The Dead Olive Tree, 2011). As gramáticas visual e sonora do filme surpreendem, fazendo com que se esqueça o ambiente lívido do fluxo de carros e homens para se concentrar no corpo de uma mulher ao redor de uma árvore morta. É uma das raras obras produzidas nesse contexto que continua a trazer um toque de esperança, respondendo à preocupação de curar o sofrimento criado pelo enclausuramento e bloqueio da passagem.

A ideia da artista foi intervir no posto de controle de Hizma, na entrada nordeste de Jerusalém, entre o bairro israelense de Pisgat Ze’ev (considerado uma “colônia”) e a cidade palestina de Hizma, separadas nesse ponto pelo muro. Perto desse posto de controle, encontra-se uma rotatória e, no centro dela, uma grande oliveira centenária – morta. Ela não sobreviveu à transplantação para o concreto para servir de ornamento urbano.

Essa oliveira morta adjacente ao posto de controle e que exprime tantos níveis de símbolos e sentidos teve um impacto profundo sobre mim. Emble-mática dessa terra e de uma paz tão esperada, ela tinha sido desenraizada e replantada alguns anos antes, provavelmente para embelezar a paisagem murada ao redor do posto de controle. No entanto, ela não sobreviveu nesse ambiente pavoroso e era lá que se erguia, ainda majestosa em sua miséria, testemunha impassível da corrente de carros palestinos e israelen-

28 “Qalandia is dead. But so too is Palestine. Qalandia is dead because this time I find it impos-sible to photograph. [...] The checkpoint disjoints, tears the limbs off of my body; to want to tell its ‘story’ is a form of re-con-joining. I cannot. It has taken that right away from us”.

ses girando ao seu redor em uma dança misteriosa e sem violência. Nas semanas seguintes, fui ver a árvore muitas vezes, falando com os soldados encarregados do posto de controle sobre o meu projeto, esperando que não houvesse obstruções à performance em si ²⁹.

O trabalho de Ariane Littman combina com seu corpo de mulher, cujos limites explora para encenar o enclausuramento de Israel que ela denuncia. Seu trabalho tira inspiração de um universo médico. A primeira encenação da maneira como ela tritura o espaço cartográfico tomou forma em uma performance instalada nas propriedades da escola anglicana de Jerusalém, um velho prédio que servira de hospital para a missão protestante inglesa no século XIX. A artista deu mais uma vez vida aos sótãos – entregues às teias de aranha há muitos anos – pelo período de uma noite, em que interveio sobre mapas com um fundo sonoro de gravações de rádio da hora de atentados suicidas. Essa performance, executada em novembro de 2004, foi intitulada “Surgical Operation on Jerusalem’s Closure Map”, fazendo referência ao vocabulário do exército israelense, que evoca a operação cirúrgica para designar a intervenção antiterrorista. Ela oferecia ao público, pela primeira vez, seu trabalho de trituração e impossível cauterização de mapas simbolizando o espaço ferido, a violência feita a terra pela imposição das regras fronteiriças de Oslo e das formas de separação que elas causaram. Littman usa faixas e gesso para desconstruir o espaço, e um grande número de suas intervenções parte de documentos cartográficos: folhas despedaçadas e recompostas como papel machê (“Shredded Land”), mapas com contornos recobertos de faixas de gesso, e depois costurados com ponto-cruz por um fio verde que une os materiais (“Wounded Land”) ³⁰, como se a “linha verde” pudesse reunir aqueles que dilacera no dia a dia.

“The Dead Olive Tree” pode ser lida intertextualmente com a instalação de um palestino, intitulada “Grafting” (“Transplantar”): para a exposição “Diálogos de Paz”, organizada em Genebra em 1995 aos pés do prédio das Nações Unidas, Khalil Rabah transportou oliveiras de um campo próximo da sua casa de Ramallah

-
- 29 “This dead olive tree adjacent to the checkpoint and carrying so many levels of symbols and meanings had a profound impact on me. Emblematic of this land and of a long awaited peace, it had been uprooted and replanted some years ago, probably to beautify the walled landscape around the checkpoint. However it had not survived in this dreary environment and there it stood, dead, yet majestic in all its bareness, an impassible witness to the flow of Palestinians and Israeli cars driving around it in some mysterious dance devoid of violence. The following weeks, I came several times to see the tree, talking to the officers in charge of the checkpoint about my project, hoping there would be no obstruction during the performance itself” (Trechos da versão anterior do [site](#) da autora. Depois da atualização no verão de 2013, encontram-se apenas fotos e uma apresentação simplificada da performance. Em uma entrevista com a autora em novembro de 2013, ela nos confirmou sua vontade de vê-los citados aqui, mas não voltar a postar *on-line* textos tão pessoais, na sequência de vários encontros e discussões sobre seu trabalho desde 2010).
- 30 Isto é, “Operação Cirúrgica no Mapa de Fechamento de Jerusalém”; “Terra Despedaçada”; “Terra Ferida”, respectivamente (n.t).

para os verdejantes gramados suíços do parque da Ariana. Ele enrolou, então, fios de bordado coloridos ao redor dos troncos e galhos dessas árvores, criando padrões que lembram os trajes tradicionais palestinos, uma forma de colocar a identidade híbrida produzida pela retirada brusca da terra e a adaptação ao país novo no ato de migração. Seu gesto evoca uma ferida escondida que curativos cobririam – metáfora implícita da dor que Ariane Littman traz à luz do dia.

Para Littman, o posto de controle constitui o lugar de expressão da patologia territorial do seu país. A artista está sozinha diante do fluxo de pessoas que atravessam, mas a arte não atravessa mais. Para “The Dead Olive Tree, 2011”, a equipe ocupou a rotatória pelo período de uma rotação solar: a árvore foi filmada desde o momento em que emergiu da noite, mas o ato de enfaixamento só começou quando o tronco estava sob o zênite do sol, em plena exposição luminosa, mas também no pior calor.

O calor era intenso, e enrolar as faixas era um trabalho difícil e doloroso. Ao nosso redor, o tráfego continuava seu movimento circular. Passantes curiosos paravam para trocar algumas palavras com o fotógrafo. Desligada da realidade ao meu redor, continuei tranquilamente a enfaixar, tentando me conectar à árvore, especulando sobre sua vida anterior e lamentando sua atual morte. Enquanto eu caminhava ao redor dela para envolver seu tronco, espinhos entraram nos meus pés nus e os enrolei instintivamente com faixas, e depois abracei a árvore³¹.

O sofrimento causado pelo ato curador não conta, como se o sacrifício de um corpo pudesse resgatar os anos de sofrimento que o tronco morto suportou. A ação durou até o crepúsculo, o resultado se mostrando particularmente estético à luz do pôr do sol que refletia nas faixas brancas deixadas suspensas ao redor da árvore.

Vestida de branco como uma noiva, com pedaços de faixa dançando no vento, ela parecia ressuscitar ao entrar em contato com as pipas no céu de Hizma. Continuamos a filmar durante a noite. Quando nos distanciamos de carro, voltei-me para olhá-la uma última vez, e a imagem fugidia dessa árvore dançando fantasmagórica na escuridão da noite ficará comigo para sempre³².

31 “The heat was intense and the wrapping was a painstaking and difficult labor. Around us the traffic continued its circular motion. Curious onlookers stopped to exchange a few words with the photographer. Detached from the surrounding reality, I quietly carried on the dressing, trying to connect to the tree, speculating about its earlier life and mourning its present death. While I walked around the tree to wrap the trunk, thorns entered my bare feet and instinctively I bandaged them and embraced the tree” (versão anterior do [site](#) de Ariane Littman).

32 “Dressed in white like a bride, with straps of bandages dancing in the wind, it seemed to resuscitate as it connected to the kites flying above Hizma. We continued to film into the night. As we drove away, I turned round to catch a last glimpse; the fleeting image of this ghostly dancing tree against the darkness of night will remain with me forever” (versão anterior do [site](#) de Ariane Littman).

Na manhã seguinte, quando a artista voltou ao lugar, não restava mais nenhum traço do acontecimento. O exército – provavelmente – tinha reassumido esse espaço de contorno que controlava sem reivindicação clara possível, a rotatória funcionando, por fim, como anteposto do controle que permite atravessar o muro, um dispositivo difratando os limiares sem limites.

Entretanto, a artista quis guardar uma imagem resolutamente positiva do seu gesto, ressaltando que, durante a performance, a árvore parecia reconectada à Mãe Terra. Na hora da montagem do filme, alguns meses depois, Littman quis reforçar a mensagem de esperança oferecendo um tributo às mães que vivem dos dois lados do muro. Expressa isso pela escolha da trilha sonora, confiada alternadamente a Ruth Wieder Magan, com cantos ladinos e chassídicos, e a Salam Abu Amneh, grande voz palestina tradicional – ambos lamentando a sorte de Jerusalém, mãe de todas as cidades, e agora cidade murada.

Foto 4: “The Dead Olive Tree, 2011”, Ariane Littman no posto de controle de Hizma © Rina Castelnuevo.



O que as três obras analisadas revelam sobre o muro que separa hoje Israel da Cisjordânia é a redução da possibilidade de abordagens, a redução da questão fronteira ao aspecto único de limite, a fim de esquecer sua função também central de interface. O que essas criações mostram não é apenas a impossibilidade da transposição, mas acima de tudo a resistência à imposição de uma normatividade controlada da passagem que transforma radicalmente

sua natureza. Elas denunciam toda essencialização das identidades – que as designaria a territórios e lhes proibiria a passagem – e recolocam a questão da mobilidade no centro da relação com a alteridade: “A identidade paralisa o gesto de pensar. Ela presta homenagem a uma ordem. Pensar, ao contrário, é passar; é interrogar essa ordem, surpreender-se de que esteja lá...” (DE CERTEAU, 1987). Para analisar a evolução dos modos da passagem da barreira entre Israel e a Palestina, é preciso que a compreensão do espaço se baseie resolutamente na relação com a mobilidade e que se extraiam as consequências impostas por esse caráter às formas do limite.

Portanto, a arte ou o artista não estão lá, de forma alguma, para ultrapassar a fronteira ou pôr em imagens sua passagem. Seu trabalho não é mais da ordem da representação, mas sim da atuação. Inscrito na relação do sensível com o material, o artista se encontra na posição única de poder reagir e responder à ordem do mundo imposta: contribui, assim, com eles, para fundar a norma ou até para contorná-la. Sua intervenção permite expor a natureza da passagem da fronteira.

Refletir sobre as travessias questionar as passagens na sua materialidade, que é concebida mais como caso clássico da causalidade recíproca do espacial e do social do que como categoria descritiva. Efetivamente, há ação retroativa entre essas duas dimensões, a “morfologia”, como ressaltava Marcel Mauss, mostrando-se muito mais do que apenas a marca, a mera projeção dos processos sociais sobre o solo. Dotados de uma eficácia própria, limiares, lugares, espaços e a disposição destes ordenam e moldam a sociabilidade, a relação com o outro e com seu território, enfim, levam à gestão da alteridade (DE LA SOUDIÈRE, 2000, p.16).

As obras analisadas revelam a fertilidade tanto imaginária quanto política dos espaços intermediários da liminaridade (BHABHA, 2004). Para concluir, propõe-se caminhar com Sandi Hilal e Alessandro Petti, arquitetos cuja obra é reconhecida em instâncias artísticas internacionais (da Bienal de Veneza à de Sharjah), ainda que eles prefiram se descrever mais como “pesquisadores”. Sua proposta consiste em trabalhar a relação da sujeição israelense do espaço para melhor subvertê-la e imaginar a reconstrução pós-colonial da Palestina. A instalação que lhes trouxe renome na Bienal de 2003 consistiu em espalhar passaportes palestinos gigantes em exposições, contra os quais se chocavam os deslocamentos dos visitantes entre os diferentes pavilhões. Esse projeto, chamado “Stateless Nation”, evidenciava a forma como o exercício do controle pode resumir e naturalizar a identidade. Para o grupo “Liminal Spaces”, eles conceberam uma obra em torno da linha no mapa: refletindo sobre o milímetro de linha vermelha traçado pelos negociadores de Oslo em um mapa na escala 1/20.000, conceberam um projeto tratando da habitabilidade dos cinco metros de terra cobertos por esse traço. Essa iniciativa, intitulada “The Lawless Line”³³, consistia indiscutivelmente em trazer de volta à vida o que parecia ter sido paralisado na muralha, um espaço sem estatuto

33 Isto é, “Nação sem Estado” e “Linha sem lei”, respectivamente (n.t.).

delimitado por Oslo e que libertava a criatividade para pensar o amanhã. Lá onde o Passa-Paredes de Marcel Aymé permanecia prisioneiro, os artistas reunidos aqui fazem o oposto: na espessura do muro, eles conseguem insuflar movimento. Sua presença destoa em uma paisagem onde as funções de controle homogeneízam os usos. Entre discurso e materialidade, sua proposta criativa gera o lugar de uma renovação dinâmica dos lugares: longe de apagar a fronteira, ela a reativa como sítio de interface, fonte de espacialidades complexas e móveis.

Meu vídeo, “Performing the Border”, começa com um plano feito do interior de um carro rodando no deserto americano perto de Ciudad Juárez. Bertha Jottar comenta numa voz em off: “Você precisa ter corpos que atravessam para que a fronteira se torne real, senão você tem apenas essa construção discursiva. Não há nada de natural em relação à fronteira; é um lugar completamente construído, reproduzido pelas pessoas que atravessam, porque sem cruzamento não há fronteira, não é? É só uma linha imaginária, um riacho ou apenas um muro...” Nesse plano, eu filmava a mulher que dirigia o carro e, assim, tornei-me eu mesma, inevitavelmente, parte da narrativa de viagem que se desenrolava enquanto Bertha Jottar falava da fronteira [...]. (Ursula BIEMANN, 2004, sobre seu vídeo *Performing the border*, de 1999).

WALL-CROSSING ARTIST?

ABSTRACT

Based on the analysis of contemporary art works produced around the wall built by the Israelis around the West Bank, this paper addresses the issues of border crossing and of the norms that one needs to confront in order to pass the line. It also focuses on the active resistance process that this crossing implies. Through its very special relation to place, the notion of “border art” questions spatial processes through the viscosity of matter in movement. The examples developed here contribute, on one hand, to the debates on the performative power of border devices, and on the other, to the elaboration of the analysis of what is at stake in the relationship between “in situ” art works and movement.

Keywords: West Bank; Palestine; Israel; Wall; Border; Passage; Artist.

¿ARTISTA PASA-PAREDES?

RESUMEN

Basado en el análisis de arte contemporáneo producido alrededor del muro construido por Israelis alrededor de Cisjordania, este artículo cuestiona la noción de frontera atravesada y las normas a las cuales uno debe confrontarse para cruzar. Enfoca también en los procesos de resistencia activa que aquellas travesías

implican. A través su relación muy especial con el espacio, el “arte fronterizo” cuestiona procesos espaciales presenciados en la viscosidad de la materia en movimiento. Los ejemplos desarrollados en aquel texto contribuyen, por una parte, a los debates sobre el poder performativo de los dispositivos fronterizos, y por otra, a la elaboración de un cuestionamiento sobre lo que se juega en la relación entre arte “in situ” y movimiento.

Palabras clave: Cisjordania; Palestina; Israel; Muro; Frontera; Pasaje; Artista.

REFERÊNCIAS

AMILHAT SZARY, Anne-Laure. “Que montrent les murs? Des frontières contemporaines de plus en plus visibles” *Études Internationales*, vol. XLIII, n° 1: p. 67-87. 2012a.

_____. “The geopolitical meaning of a contemporary visual arts upsurge on the Canada/US border” *International Studies*, vol. 4, número especial “Canada after 9.11”: p. 953-964. 2012b.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil. 1992.

BERELOWITZ, Jo-Anne. “Border Art since 1965” in Dear, Michael e Gustavo Leclerc (ed.). *Postborder City: Cultural Spaces of Baja California*, p. 143-182. New York/London: Routledge. 2003.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge. [1994] 2004.

BIEMANN, Ursula. “Performing the border. Sur le genre, les corps transnationaux et la technologie” *Multitudes*, n° 15: p. 75-89. 2004.

BIRRINGIER, Johannes H. *Performance on the edge. Transformations of culture*. London/New York: Continuum. 2000.

BOUADI, Younes. “Picasso in Palestine: Displaced Art and the Borders of Community” *continent*, vol. 1, n° 3: p. 180-186. 2011.

BUTLER, Judith. “Bodily Inscriptions, Performative Subversions” in Salih, Sara e Judith Butler (ed.). *The Judith Butler Reader*, p. 90-118. New York/London: Blackwell. [1990] 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*. Paris: Éditions de Minuit. [1972] 2008.

DE CERTEAU, Michel. “Le rire de Michel Foucault” in DE CERTEAU, Michel (dir.). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, p. 51-65. Paris: Gallimard. 1987.

DODDS, Klaus; HUGHES, Rachel; McDONALD, Fraser. (dir.). *Observant states: Geopolitics and visual culture*. London: I.B. Tauris. 2010.

DRYANSKY, Larisa. “Déplacements. Les usages de la cartographie et de la photo-

graphie dans l'art américain des années 1960 et du début des années 1970: les cas de Mel Bochner, Douglas Huebler, Dennis Oppenheim." Tese de doutorado, Université de Paris 4. 2011.

FUSCO, Coco. "Fantasies of oppositionality" in Kester, Grant H. (ed.). *Art, activism and oppositionality. Essays from Afterimage*, p. 60-75. Durham: Duke University Press. 1998.

GRISON, Laurent. *Figures fertiles: essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*. Nîmes: J. Chambon. 2002.

IGLESIAS PRIETO, Norma. "Le mur à la frontière entre le Mexique et les États-Unis : flux, contrôle et créativité de l'esthétique géopolitique" *Outreterre*, vol. 18, n° 1: p. 123-141. 2007.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale. Tome 1: Les fondations du langage*. Paris: Minuit. 1963

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, MA: MIT Press. 2004.

LATTE ABDALLAH, Stéphanie e Cédric Parizot (dir.). *À l'ombre du Mur: Israéliens et Palestiniens entre séparation et occupation*. Aix: Actes Sud/MMSH-CNRS. 2011.

LAWSON, Graham. "Picasso in Palestine : A Prized Painting Is On Rare And Welcome Visit to Ramallah. Letter From Ramallah." *The Jewish Daily Forward*, 6 de julho. 2011.

LÉVY Jacques. "Topologie furtive" *EspacesTemps.net*, Mensuelles. 2008.

MCKEE, Yates; MCLAGAN, Meg. (dir.). *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*. Cambridge, MA: Zone Books. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique. 2008.

RETAILLÉ, Denis. "La transformation des formes de la limite/The transformations of the forms of the limit" *Articulo. Journal of Urban Research*, vol. 6. 2011.

ROGERS, Amanda. « Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities » *Geography Compass*, vol. 6, n° 2: p. 60-75. 2012.

TAWIL-SOURI, Helga. "Qalandia: An Autopsy" *Jerusalem Quarterly*, vol. 45: p. 73-81. 2011.

THEODOROPOULOU, Evgenia. "L'Internationale situationniste": un projet d'art total." Tese de doutorado, Université Paris 1. 2008.

TOLAN, Sandy. "Picasso comes to Palestine" *Al Jazeera*, 16 de julho. 2011.

VOLVEY, Anne. "Fabrique d'espaces: trois installations de Christo et Jeanne-Claude" *Les Cahiers d'EspacesTemps*, n° 78-79: p. 85. 2002.