

Cicatrizes da Memória: arte, natureza e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman

Memory Scars: Art, Nature, and Violence in the Works of Ana Mendieta, Enrique Ramirez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata, and Giselle Beiguelman

Cicatrices de la memoria: arte, naturaleza y violencia en las obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata y Giselle Beiguelman

Priscila Almeida Cunha Arantes

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0500-0849>

RESUMO

Superpondo-se aos debates sobre a pós-modernidade percebe-se, na década de 1980, o advento de um discurso que se estabelece como foco de pesquisa no âmbito dos estudos culturais e políticos: o discurso sobre a memória, especialmente, mas não somente, sobre a memória traumática. Por outro lado, nota-se no contexto da arte contemporânea uma série de produções que estabelecem diálogos com a natureza, o meio ambiente e com a noção de uma paisagem dilapidada e dilacerada, cada vez mais afetada pelos eventos históricos, traumáticos e distópicos que caracterizam nosso tempo. Nesse sentido, o presente artigo discute, dentro de uma perspectiva interdisciplinar, a relação entre memória, natureza e violência a partir do diálogo com o pensamento de

Walter Mignolo (2017) e das obras de artistas latino-americanos como Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman.

Palavras-chave: *memória traumática; natureza; violência; arte contemporânea; colonialismo; estudos decoloniais.*

ABSTRACT

Overlapping the debates on postmodernity, in the 1980s, the advent of a discourse that establishes itself as a research focus in the field of cultural and political studies: the discourse on memory, especially, but not only, on traumatic memory. On the other hand, in the context of contemporary art, there is a series of productions that establish dialogues with nature, the environment and with the notion of a dilapidated and torn landscape, increasingly affected by the historical, traumatic, and dystopian events that characterize our time. In this sense, this paper discusses, within an interdisciplinary perspective, the relationship between memory, nature, and violence from the dialogue with the thinking of Walter Mignolo (2017) and the works of Latin American artists such as Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata and Giselle Beiguelman.

Keywords: *traumatic memory; nature; violence; contemporary art; colonialism; decolonial studies.*

RESUMEN

Superponiendo los debates sobre la posmodernidad, podemos ver, en la década de 1980, el advenimiento de un discurso que se estableció como foco de investigación dentro de los estudios culturales y políticos: el discurso sobre la memoria, especialmente, pero no sólo, sobre la memoria traumática. Por otro lado, en el contexto del arte contemporáneo existe una serie de producciones que establecen diálogos con la naturaleza, el medio ambiente y con la noción de un paisaje ruinoso y desgarrado, cada vez más afectado por los acontecimientos históricos, traumáticos y distópicos que caracterizan nuestro tiempo. En este sentido, este artículo discute, desde una perspectiva interdisciplinaria, la relación entre memoria, naturaleza y violencia a partir del diálogo con el pensamiento de Walter Mignolo (2017) y las obras de artistas latinoamericanos como Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata y Giselle Beiguelman.

Palabras clave: *memoria traumática; naturaleza; violencia; arte contemporaneo; colonialismo; estudios decoloniales.*

Introdução

A memória é um conceito abordado por inúmeros autores e a partir de uma gama diversificada de referenciais teóricos. Podemos defini-la no seu aspecto filosófico, neurofisiológico ou numa das variadas abordagens psicanalíticas, como também é possível encará-la como um fenômeno social e cultural – isto é, de expressão tanto individual quanto coletiva.

A discussão sobre as questões concernentes à memória não é recente, mas podemos dizer que ela passa a ser um dos fenômenos culturais e políticos mais potentes dos últimos anos, a ponto de alguns pensadores nomearem nosso período histórico como o da “cultura da memória”. Esse fenômeno se caracteriza não somente como uma volta do olhar sobre o passado, mas especialmente como um exercício de reescritura (Arantes, 2015) e recodificação de um passado que entrou em conflito com os discursos historiográficos hegemônicos – principalmente aqueles voltados para a defesa de uma narrativa linear, universal e eurocêntrica – e que se articula com os estudos culturais e decoloniais dentro de uma visada crítica. Muitas vezes esses discursos sobre a memória têm assumido uma inflexão política para outras partes do mundo situadas além das geografias europeias e estadunidenses:

Especialmente desde 1986, as questões sobre memória e esquecimento têm emergido como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética; elas [...] determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno dos presos políticos e desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre violação dos direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva (Huyssen, 2000, p. 15).

Superpondo-se aos debates sobre a pós-modernidade percebe-se, na década de 1980, o advento de um discurso que se estabelece como foco de pesquisa no âmbito dos estudos culturais e políticos: o discurso sobre a memória, especialmente, mas não somente, sobre a memória traumática. Por outro lado, nota-se, no contexto da arte contemporânea, uma série de produções que estabelecem diálogos com a natureza, o meio ambiente e a noção de uma paisagem dilapidada e

dilacerada, cada vez mais afetada pelos eventos históricos e distópicos que caracterizam nosso tempo. Nesse sentido, este artigo discute, dentro de uma perspectiva interdisciplinar, a relação entre memória, natureza e violência a partir do diálogo com o pensamento de Walter Mignolo e das obras de artistas latino-americanos como Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman. O trabalho é dividido em três partes: na primeira, fazemos uma breve discussão sobre as questões que permeiam o campo da memória em sua relação com os estudos culturais. Na segunda e na terceira, analisamos obras de artistas contemporâneos que vêm trabalhando com o campo da memória e da natureza a partir de mídias e tecnologias diversas.

Cicatrices da memória: trauma e violência na América Latina

Pensar o campo de estudos da memória no contexto da América Latina significa, em um primeiro momento, olhar este território menos pela lente de uma geografia física, mas por uma cartografia marcada por dimensões históricas traumáticas e de resistências comuns frente às inúmeras investidas de domínio e poderio estadunidense e europeu:

Dentre os muitos traços em comum apresentados pelos países que compõem o território latino-americano [...] talvez um dos mais marcantes seja a incidência de regimes ditatoriais militares alicerçados por golpes de Estado [...] O período ditatorial deixou *cicatrices* que, mesmo após o processo de uma suposta reabertura à democracia, podem ser percebidas até hoje. Desde então, é possível observar que tem se desenvolvido na América Latina um movimento, tanto político quanto cultural que, inspirado pela pauta dos direitos humanos, reivindica um espaço de memória concernente à evidência da brutal violência à qual essas populações foram e são submetidas (Goulart, 2018, p. 115, grifo nosso).

Por outro lado, o campo de estudos da memória, especialmente aquele relacionado ao contexto da América Latina, é fortalecido com os estudos decoloniais que se voltam para uma visada crítica em relação à perspectiva “evolutiva” e positivista defendida pelo modernismo europeu. Para os “pensadores decoloniais”, o marco da modernidade não é o suposto progresso iluminista, mas a violência que se instaurou com o processo da colonização.

O desejo de resgatar a memória e confrontá-la com a história “oficial” também está presente, portanto, na América Latina. No Cone Sul, esse debate tem sido amplamente investigado em relação ao legado das ditaduras dos anos 1960-1980, mas não somente. Também no Cone Sul, na região andina, assim como em países da América Central e do Caribe, onde há uma importante

presença indígena e negra, o trabalho da memória tem sido fundamental, concentrando-se, também, na problematização da persistente relação colonial e de poder herdadas do período modernista. Discorre-se, nesse sentido, sobre a memória traumática, e sobre as *cicatrices da memória*, relacionadas aos genocídios afroameríndios e à brutal violência, física e simbólica, que tem caracterizado os processos de dominação e poder coloniais.

Walter D. Mignolo, pesquisador argentino no campo dos estudos culturais, sinaliza que a colonialidade é o lado mais obscuro da modernidade ocidental, uma matriz de poder que surge entre o Renascimento e o Iluminismo durante a colonização das Américas e se estende à contemporaneidade com o advento do capitalismo neoliberal:

A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. O conceito como empregado aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados (Mignolo, 2017, p. 2).

Cabe ainda destacar, tal como nos sugere o pensador argentino, que a matriz colonial do poder “é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” (Mignolo, 2010, p. 3), reproduzindo-se no âmbito da produção do saber. Ou seja, o conhecimento também é um instrumento de poder e colonização das subjetividades. Mignolo credita ao antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro uma das primeiras expressões de que “o império marcha rumo às colônias com armas, livros, conceitos e pré-conceitos” (Mignolo, 2010, p. 9, tradução nossa)¹. Porém, é a Anibal Quijano, pensador peruano, que Mignolo atribui a vinculação explícita entre a colonialidade do poder, nas esferas política e econômica, à colonialidade do conhecimento, concluindo que se este é instrumento de colonização, uma tarefa urgente que se tem é descolonizá-lo.

Não por acaso, verifica-se uma série de produções no campo teórico, especialmente de autores radicados em outros países e continentes que não o europeu, que criticam o pensamento hegemônico eurocêntrico. Para muitos desses autores, o pensamento eurocêntrico impediria a compreensão do mundo a partir de outros pontos de vista com epistemes que lhe são próprias.

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. *Cicatrices da Memória: arte, natureza e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayron Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46296> >

Dentro desse contexto, percebe-se o surgimento de “outras histórias” que, para além de um “véu” universalizante e longe dos modelos euro-ocidentais, se ancoram, muitas vezes, na própria historicidade e contexto locais.

Atividade central no sistema de dominação “do outro” é a narrativa da história da arte que seleciona, hierarquiza, organiza e conecta seus objetos de acordo com os “gostos” dos centros europeus e norte-americanos transformando-os em supostos modelos a serem seguidos. Neste sentido, entendemos o próprio discurso da história da arte como sendo violento e colonizador, ao passo que exclui, elimina e dilui diversas vozes na construção de uma pretensa narrativa neutra e comum. No catálogo da primeira Bienal do Mercosul, realizada em 1997, encontramos referências explícitas à maneira como as produções da arte latino-americana foram vistas, durante muito tempo, dentro do contexto da história da arte:

Desde os tempos da colonização europeia, a principal marca de nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma cultura da repetição, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal (Morais, 1997).

Ainda neste catálogo, Frederico Moraes formula um esforço na direção de afirmar a autonomia artística em relação às antigas colônias e mapear a arte na América Latina:

A questão, como se vê, não é ontológica, mas política e econômica, de poder, enfim. Afinal, temos artistas que, desde muito tempo, integraram o ecúmeno da arte universal, como temos arte, isto é, teorias estéticas. Teorias que não se aplicam só ao contexto latino-americano, mas que podem servir como instrumentos indispensáveis à compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea. Para citar alguns exemplos: a antropofagia de Oswald de Andrade, o regionalismo crítico de Pedro Figari, o universalismo construtivo de Torres Garcia, o real maravilhoso de Alejo Carpentier, a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, o tropicalismo de Hélio Oiticica, a estética da fome de Glauber Rocha, a arte de resistência de Marta Traba, as quais poderíamos acrescentar as formulações de intelectuais, poetas, artistas plásticos, críticos de arte, políticos e revolucionários como, entre outros, Enrique Rodo, Torres Garcia, Pedro Figari, Xul Solar, José Martí, José Vasconcelos, José Carlos Mariategui, Simon Bolivar, Vicente Huidobro, Matta, Mario Pedrosa e Darcy Ribeiro, que pensaram a América Latina como um continente inaugural, fraterno, justo e libertário, não importa se a realidade atual sugere exatamente o contrário (Morais, 1997).

Desse ponto de vista, percebe-se a importância de se resgatar a produção da arte da América Latina como forma de reformular e “decolonizar” não somente as narrativas da história da arte – em grande medida construídas a partir das visões europeias e norte-americanas –, mas também de detectar como a arte atual vem trabalhando com questões relativas às memórias da América Latina.

Natureza, memória e violência nas obras de Ana Mendieta, Enrique Ramírez, Ayrson Heráclito e Danilo Barata

Nos últimos anos, percebe-se uma série de produções que estabelecem diálogos com a natureza, o meio ambiente e com a noção de uma paisagem dilapidada e dilacerada, cada vez mais afetada pelos eventos históricos, traumáticos e distópicos que caracterizam nosso tempo.

Sem pretender fazer um retrospecto histórico e teórico sobre a relação entre a arte e a natureza, que não é o objetivo do presente artigo, a utilização da natureza e do meio ambiente como manifestação artística surge no contexto dos anos 1960-1970, não apenas como crítica aos espaços institucionais e hegemônicos da arte – como museus e galerias de arte –, mas também pelo despertar de uma consciência ecológica, insatisfeita e desencantada com a tecnologia e a cultura da sociedade capitalista. Suas ações muitas vezes propunham reconstruir ou apontar para problemas ambientais gerados, muitas vezes, por um desenvolvimento econômico e industrial predatório, típico de um sistema capitalista voraz.

Esse é o caso, por exemplo, dos trabalhos da *land art* realizados, como indica o nome, na própria natureza. Os projetos da *land art* eram muitas vezes desenvolvidos em desertos, em extensas paisagens, em escalas quilométricas, onde a terra e seu complexo geológico eram a base para a elaboração da atividade artística. A natureza, desse modo, não era simplesmente representada, como uma paisagem, mas ela mesma passa a compor, em sua materialidade, a obra de muitos artistas. A Terra seria o campo de atuação, e sua extensão ofereceria um material de proporções e possibilidades variadas em relação aos suportes e espaços tradicionais da manifestação artística.

Um dos trabalhos mais citados da *land art* é a obra “Spiral Jetty”, de Robert Smithson, uma terraplanagem escultural, com a forma de um quebra-mar em espiral, realizada entre os anos de 1968 e 1978, em Great Salt Lake, no estado de Utah, nos Estados Unidos. A trilha formada por basalto e

areia, com 4,5 metros de largura, avançava 45 metros em espiral pelas águas vermelhas do lago. A ideia do trabalho era a de evidenciar o impasse colocado pela percepção humana ao se deparar com uma escala que nega a primazia da percepção, seja ela visual ou fenomenológica. O observador poderia perambular pelos espirais da obra, deslocando-se nos 45 metros, mas esse contato não esgotaria a experiência que a obra poderia oferecer.

Já em “Time Landscape”, o artista Alan Sonfist desenvolve um projeto na cidade de Nova York. Em um terreno baldio, na esquina da rua Houston com La Guardia Place, Sonfist realiza, entre 1965 e 1978, uma floresta de plantas nativas, enriquecendo o solo empobrecido e recriando as formações rochosas preexistentes à chegada dos primeiros imigrantes ocidentais. O artista, no site do projeto,² explica sua motivação falando da importância de se cultivar plantas nativas a fim de que a cidade não esqueça suas origens.

Diferentemente de outros artistas do mesmo movimento, cujas ações interferem na terra, geralmente em lugares distantes a fim de criar sítios artísticos, as intervenções de Alan Sonfist são, em sua maioria, urbanas e ocorrem dentro das cidades. Suas ações se propõem a reconstruir ou apontar para problemas ambientais gerados pelo desenvolvimento econômico e industrial predatórios; ao fazê-lo, o artista devolve ao público não somente um espaço de fruição, mas, principalmente, de conscientização sobre nossa maneira de estar no mundo.

O título “Time Landscape” – “Paisagem no tempo” – traz em si a ideia de um tempo que busca no passado sua continuidade no futuro. Desperta no público a memória de tempos anteriores à chegada dos europeus, possibilitando a experiência de paisagens possivelmente não vivenciadas anteriormente. Propõe também o sentido de pertencimento e participação, pois, enquanto obra viva e em constante mutação, necessita de atenção e cuidados pertinentes à sua conservação. Ou seja, esse “tempo” criado por Sonfist é o tempo de existência da obra e do quanto nos empenhamos na manutenção de sua vida. Cria-se, assim, uma paisagem que nos remete também à forma como a colonização foi realizada e à maneira como os bens naturais como a flora foram depredados em função de uma política econômica capitalista cujo objetivo principal é o lucro em detrimento da história, da memória e do bem-estar humano.

Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Alan Sonfist, Walter de Maria, entre outros, fazem parte do movimento *land art* motivados pelo despertar da consciência ecológica, pela nostalgia de uma existência mais natural e simplificada, e pela insatisfação com o sistema social e político da época. Apesar da importância do movimento da *land art*, em sua maioria representado por artistas masculinos americanos e europeus, gostaríamos de propor aqui um deslocamento e chamar atenção para outra prática, realizada nesse mesmo período, e dentro de outra lógica com a natureza e a paisagem.

Importante para a discussão sobre a relação entre arte e natureza no contexto da arte contemporânea são as produções da artista cubana Ana Mendieta, que acrescentam ao desejo de trabalhar fora dos ambientes do cubo branco e de incorporar a materialidade da natureza na prática artística, as discussões sobre gênero, a violência sobre o corpo feminino, e o resgate da memória e da história de práticas ancestrais. Nascida em Havana, Cuba, em 1948, Mendieta imigrou aos 12 anos, junto com a irmã, para os Estados Unidos. Sua carreira artística foi curta (1972-1985), mas muito potente e diversificada, dialogando com o campo da performance, *body art*, vídeo, fotografia, desenho, instalação, escultura, e trabalhando muitas vezes com a natureza e o meio ambiente.

Ao chegar em Nova York em 1978, Mendieta se insere em um círculo de artistas feministas, tornando-se amiga de Nancy Spero, Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann e de Louise Bourgeois. Podemos dizer, em um primeiro olhar, que a obra de Mendieta conecta a humanidade com a natureza através de uma abordagem feminista e espiritual, refletindo sobre a sua própria experiência como exilada e mulher.

Seus primeiros trabalhos surgem na época em que se graduou na Universidade de Iowa. Este é o caso de "Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)", de 1974: uma obra compacta, de cerca de um minuto de duração, em que a artista executa um desenho sobre uma superfície branca. Mendieta está virada para a parede, ambas as mãos e antebraços manchados de sangue e levantados acima de sua cabeça. Gradualmente, desliza as mãos e antebraços em direção à parte inferior da parede. O movimento do corpo em forma de "V" é de cima para baixo, de um corpo que vai de encontro ao chão, à terra, ideia presente em outros trabalhos em que a artista inscreve literalmente seu corpo no corpo da terra.

Ao eliminar o pincel em “Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)”, Mendieta utiliza seu corpo para controlar o resultado desejado do desenho em vez de depender de uma objetivação do olhar masculino como definidor para as movimentações de seu corpo feminino. Contrariamente à famosa série *Anthropometries* de Yves Klein, em que mulheres nuas imprimiam o corpo com tinta azul em uma superfície branca sob a orientação do artista, Mendieta é, aqui, sujeito e objeto de sua própria obra. Não se trata, no entanto, de uma discussão do corpo como agente da pintura somente, mas de uma relação extremamente visceral da obra da artista com o seu corpo/vida (Arantes, 2015).

“Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)”, como o próprio nome indica, traz, ainda, a noção de rastro que pode ser interpretada, aqui, como raiz comum ao testemunho e ao indício. É um indício, memória de alguém que ali passou, de um corpo que por lá deixou suas marcas gravadas, neste caso, na memória videográfica e documental da ação performática. Mas o indício também pode ser entendido como escritura corporal – rastro do corpo da artista, testemunho do seu corpo/ linguagem/presença no mundo: corpo/arquivo/escritura (Arantes, 2015). O uso do sangue também se faz presente em uma série de trabalhos que a artista desenvolve em 1973 e que lidam com cenas de violência e estupro feminino, como é o caso de “Untitled (Rape Scene)”, de 1973, uma série de cinco fotoperformances coloridas em que a artista reencena, em seu apartamento em Iowa, uma cena de estupro de uma jovem, anunciado pela mídia local, chamando atenção para a violência contra a mulher.

A partir de sua legalização como cidadã norte-americana na década de 1970, Ana Mendieta pôde deixar o país para realizar viagens a sítios pré-colombianos no México, na mesma época em que as paisagens da natureza passam a ganhar crescente relevância em seus trabalhos, bem como a temática das relações com as religiões nativas da América Central e Caribe.

A série *Siluetas* (1973-1980), uma das mais importantes nessa relação com a natureza, tem início no México, estendendo-se, posteriormente, a outros sítios, como em Iowa. São trabalhos híbridos por excelência: esculturas, performances, *earth-body*, como nomeia a artista. Nesses projetos, Mendieta insere seu corpo nu, como pegadas (ou o seu contorno), na paisagem natural. Marcada por uma

tipologia das formas femininas e pela efemeridade, a artista esculpe seus contornos como “duplos inquietantes”. Esse é o caso de “Alma silueta en fuego”, de 1975, em que a artista trabalha com o elemento fogo como índice de transformação.

Em “Corazón de roca con sangre”, desenvolvido no mesmo sítio que “Alma silueta en fuego”, a artista, nua, se ajoelha ao lado de uma silhueta de seu corpo que já tinha sido recortada na margem lamacenta junto ao rio Iowa. Ela coloca uma pedra, manchada em têmpera vermelha, no centro do corpo e, em seguida, coloca-se virada para baixo, como uma espécie de encaixe, dentro da silhueta. O filme revela a indicialidade das *Siluetas*: como uma impressão digital, elas registram o traço do corpo no mundo, da comunhão do corpo humano com o corpo da Terra (Arantes, 2015).

Para alguns estudiosos, Mendieta propõe um retorno nostálgico a um passado repleto de associações místicas e metafísicas e, para outros, sua prática coloca em cena os conflitos de identidade sofridos por pessoas em deslocamento, assim como os da própria artista, que se exilou de Cuba, sua terra natal. Ana Mendieta afirmava que, ao produzir sua imagem na natureza, poderia lidar com as duas culturas na quais encontrava-se “entre”: “Fazer minha silhueta na natureza faz a transição entre minha pátria e minha nova nação. É um modo de reivindicar minhas raízes e tornar-me uma com a natureza” (*apud* Merewether, 1996, p. 108).

Seguindo discussões semelhantes e a relação mulher-natureza, a artista desenvolve uma de suas últimas séries, espécie de esculturas rupestres que possuem inúmeras semelhanças com sua série *Siluetas*. As esculturas, criadas em 1981 são, em sua maioria, figuras femininas – facilmente identificadas pela representação definida da genital – de divindades pertencentes à cultura Taína, originária das antigas civilizações que habitavam a região do Caribe, que incluiu Porto Rico e Cuba. Os Taínos, indígenas que tiveram sua nação dizimada após a colonização, valorizavam a imagem e o poder do feminino em contato com a natureza, conceitos evidenciados constantemente nas obras de Mendieta.

Os trabalhos da artista, nesse sentido, não somente vão na contramão das experimentações da *land art* – projetos de grande escala realizados na paisagem natural –, uma vez que dialogam com a escala do próprio corpo humano, mas também chamam atenção para discussões mais metafísicas, espirituais e relacionadas à violência em relação ao corpo feminino e ao resgate da memória de culturas ancestrais.

Dentro de perspectiva semelhante, temos “Um homem que caminha”, trabalho em vídeo desenvolvido pelo artista chileno Enrique Ramírez, no Salar de Uyuni, localizado na Bolívia, a 4.200 metros de altitude. No filme vemos, como uma espécie de miragem, um homem que caminha durante 20 minutos na paisagem do Salar. O personagem, encarnado por um dançarino e “caminhante” do norte do Chile – e não um ator – desloca-se por essa espécie de espelho que é o Salar de Uyuni, vestido com roupas comuns, mas usando uma máscara de diabo de La Tirana. Às vezes, ao longo da caminhada, o personagem arrasta ternos pretos impregnados de sal, ou se detém diante de uma construção precária, de madeira, no meio da imensidão da salina brilhante. Enquanto caminha vagorosamente pela vastidão luminosa da paisagem, ouvimos canções e textos narrados pelo caminhante, como uma espécie de mantra ritualístico.

Esse homem, que caminha por esse espelho onde céu e terra se tocam, não somente tem uma relação muito potente com o caminhar, que pode ser visto aqui como uma metáfora do próprio sentido da existência, mas também como crítica ao passado colonial: “[...] este filme, que tem este personagem que carrega trajes que podem ser almas, podem ser corpos, que tem relação com o tema da colonização, porque são trajes europeus; então, ele é um filme bastante místico, misterioso, mas também político” (Ramírez, 2020).

A obra de Ramírez está profundamente investida da discussão sobre a perda da identidade regional, e o traje anacrônico de seu “xamã moderno”, no filme, pretende conciliar as lacunas históricas e culturais entre as tradições tribais de um tempo e lugar específicos e a homogeneidade predominante trazida pelo capitalismo neoliberal. Sua máscara cerimonial, festiva, mas sinistra, por extensão, funciona como um dispositivo da resistência colonial: utilizada por mineiros de carvão nativos para afastar invasores espanhóis, a máscara sinaliza uma necessidade, passada e presente, de preservar rituais transmitidos pelas gerações futuras e pelas genealogias culturais.

A prática altamente politizada de Enrique Ramírez que envolve tanto lembranças pessoais quanto histórias coletadas questiona noções de exílio, deslocamento, perda de memória e um senso de lugar em constante mudança:

O personagem do diabo do norte nasceu na época da conquista espanhola e, inicialmente, não era apenas a representação cristã do mal, mas também uma sátira do conquistador. Por sua vez, a diablada representou a rebelião do mineiro *mitayo* que, disfarçado de diabo, exteriorizou, através da dança, sua raiva contra seus opressores e seu desejo de liberdade e luta (Ramírez, 2020).

A figura de um homem que caminha também está presente em outra obra do artista chileno, em “Los durmientes” (2018), que tem a paisagem do Oceano Pacífico como pano de fundo. “Los durmientes” faz parte de um grupo de trabalhos que o artista desenvolve desde 2008 e que dialoga com as memórias da ditadura militar chilena. Esse é o caso do vídeo “Brisas”, no qual um personagem, interpretado pelo ator Jorge Becker, em um plano sequência, cruza o Palácio de La Moneda, lugar simbólico da tomada de poder no Chile pelos militares e início da ditadura. Como diz o artista: “este personagem é como a história que todos temos um pouco dentro de nós, a memória que tiveram os nossos pais, daquilo que não nos foi falado [...] minha intenção em cruzar La Moneda [...] tem um pouco a ver com o voltar atrás a história” (Ramírez, 2020).

Em “Los durmientes”, o mesmo personagem reaparece em uma videoinstalação em forma de tríptico, que toma como ponto de partida os “jogados ao mar” da ditadura chilena. “Procurando algo que não se vê...” Essa é a narrativa sonora, como uma espécie de lamento, que o ator e dramaturgo Alejandro Sieveking murmura no início do tríptico de vídeo de 15 minutos. Na tela, em uma única tomada, o ancião caminha lentamente até uma praia em Quintero, no Chile, carregando um peixe morto nas palmas das mãos, como se estivesse prestes a devolvê-lo ao mar.

O título da obra, “Los durmientes”, refere-se às circunstâncias dos assassinatos de mais de 500 opositores políticos ao general Pinochet após seu golpe militar de 1973. Todos eles, depois de torturados pela polícia secreta chilena, foram presos a trechos de trilhos de trem e lançados no Oceano Pacífico por helicópteros, para que seus restos mortais não ressurgissem e os desaparecimentos não deixassem rastros. Isso até que o corpo de Marta Ugarte, integrante do Partido Comunista Chileno, apareceu em uma praia em Los Molles (Playa La Ballena), em 1976.

Ao final do vídeo, entremeado por imagens pungentes de um oceano angustiantemente sombrio e impenetrável, o ancião se encontra com o jovem personagem, interpretado pelo ator Jorge Becker, que carrega um saco de corpo no lugar do peixe morto do primeiro: uma alegoria visual trágica e pungente da história e do esquecimento que permeiam a história do povo chileno.

A natureza também é palco de atrocidades em outros trabalhos, como é o caso do vídeo “Barrueco”, dos artistas Ayrson Heráclito e Danilo Barata, em que propõem uma espécie de rememoração da travessia do Atlântico, colocando em cena a memória traumática dos processos de escravização. Produzido em 2004, “Barrueco”, com duração de 4 minutos e 38 segundos, é repleto de referências e camadas, materiais de arquivo e imagens da história e da história da arte. Como uma espécie de reescritura (Arantes, 2015), os artistas sobrepõem imagens e trabalhos, sons e vozes, criando uma narrativa múltipla formada por camadas diversas. O título do vídeo, “Barrueco”, nos remete não somente ao termo espanhol que designa pérola imperfeita, mas também ao movimento artístico do século XVII que prezava pela riqueza de detalhes e que fora descrito pelos críticos como exagerado e excessivo, para além dos cânones vigentes e aceitos na época.

“A ideia era a de falar sobre esta beleza não clássica, falar de uma beleza impura para chamar atenção de todo este processo que marcou a nossa história moral que foi o holocausto da escravidão”, diz Heráclito (Ayrson Heráclito..., 2019). As pérolas imperfeitas, barrocas, estão visualmente referenciadas no trabalho através de um colar que é banhado em dendê e colocado no pescoço de um homem negro.

O dendezeiro tem sua origem na África, mais precisamente na costa do Golfo da Guiné, parte litorânea ocidental do continente africano. O azeite de dendê, produzido a partir do fruto do dendezeiro, foi trazido do continente africano para as Américas e está fortemente presente na culinária brasileira, especialmente a baiana. Nas religiões de matriz africana, ele é considerado sagrado, fazendo muitas vezes parte das oferendas realizadas a grande parte dos orixás. Na obra de Heráclito e Danilo Barata, o dendê simboliza os fluidos ancestrais e pode ser entendido como ponto de partida para a compreensão dos emblemas e signos da cultura afro-baiana (Moura, 2022). As pérolas em “Barrueco”, portanto, estão embebidas no sangue ancestral negro, esse “sangue vegetal” (Moura, 2022) que foi derramado nas águas do Atlântico. Por outro lado, o dendê pode ser entendido ainda como símbolo da resistência da cultura africana.

Também no vídeo temos referência à obra *O navio negreiro* do pintor romântico William Turner:

A atmosfera perturbadora e tumultuada de *O navio negreiro* nos transmite os horrores que inspiraram sua concepção. Em 1781, no navio britânico Zong, um capitão atirou africanos escravizados, ainda acorrentados – que haviam sido acometidos por uma doença que se espalhou pelos porões da embarcação – ao mar. Na pintura, Turner mistura esse episódio histórico com uma tempestade, inspirado num poema do século XVIII que descreveu um navio negreiro sendo tomado por um tufão. Na tela, o artista sela esse horror com cores quentes, amarelo e vermelho, e une o céu e o mar em tormenta. Os tubarões do mar do Caribe (a rota do navio Zong era entre o continente africano e a Jamaica) estão presentes na obra, devorando aquelas pessoas descartadas ao mar. Já distantes do navio, mãos negras erguidas despontam na superfície; quem não morreu engolido por tubarões teve seu destino selado pelo afogamento (Moura, 2022, p. 29).

Rejeitada pelos críticos da época, que consideraram a obra caótica e obscura, *O navio negreiro* é não somente um documento histórico, mas revela, através da mídia da época, a pintura, a maestria do artista que consegue mostrar a violência do tema através da expressividade “violenta” das pinceladas. O mar de tons quentes de Turner justaposto, na edição de “Barrueco”, ao mar de dendê (sangue ancestral) criado pelos artistas resultam numa composição estética potente que rememora o histórico escandalizador e sangrento do tráfico negreiro.

Ao mesmo tempo em que nos deparamos com a violência e a memória traumática, temos, ao longo do vídeo, imagens de resistência ao horror, numa espécie de reescritura (Arantes, 2015). Esse é o caso da imagem de uma arraia que aparece logo no início, proveniente de outro trabalho de Ayrson Heráclio, “O condor Atlântico: a moqueca”. Para o artista, a arraia é como o condor do Atlântico, fazendo referência aos poetas românticos que tinham o condor como símbolo da liberdade. Importante lembrar que Condoreirismo é o nome de uma tendência da literatura romântica do século XVIII. O nome está associado metaforicamente à liberdade da ave condor, símbolo da Cordilheira dos Andes. Muitos dos escritores dessa tendência se inscreviam dentro de uma busca por princípios libertários, com preocupações de cunho social e político.

Com essa “ave do mar”, Heráclito preparou, em 2002, uma moqueca pública de 120 quilos, prato em que o azeite de dendê é ingrediente fundamental. A obra, na época, deu lugar a uma performance em que o alimento foi preparado pelo artista e uma equipe de cozinheiros e distribuídas ao público em um gesto ritualístico:

A arraia é um peixe barato e muito popular na Bahia. Considerado peixe de segunda – não era um badejo, assim como a carne de charque não é filé *mignon* –, não no valor nutritivo, mas cultural, a arraia era a metáfora desse condor, pássaro da liberdade, do mar Atlântico, que ele apresentava ao público. A arraia era um signo mais aberto deste poema abolicionista contemporâneo, uma referência aos condores que Castro Alves anunciava em seus poemas. Escolheu uma arraia e “ritualizou-a” em uma moqueca. Para tanto, era fundamental que a arraia fosse grande, reforçando o caráter da grandiosidade, que é um dos elementos da estética barroca. Com isso, montou dentro do museu uma cozinha e a relação entre comida e arte estava consagrada nas práticas e ações desenvolvidas naquele percurso (Barata, 2016, p. 67).

Não se trata, nesse sentido, de uma memória que repete o trauma, mas que, ao repetir, faz de outra forma: com traços de resistência e luta, como foi e é a história dos povos escravizados. Essa forma de trabalhar se repete na trilha sonora de “Barrueco”, que mistura o som das ondas do mar, quebrando na costa, com a interpretação de “Black is the Color of My True Love’s Hair”, cantada na voz de Nina Simone. Assim também é o poema “Divisor”, escrito pela historiadora e professora baiana Wlamyra Albuquerque, que aparece em texto ao longo da duração do vídeo:

É oceânica a solidão negra / Em dias atlânticos sabemos ser nosso o / que está distante, / submerso em travessias absurdas, / em náuseas intermináveis. // Foi Atlântico o medo do mar, / a adivinhação da tempestade, a expectativa da rotina. // Foi Atlântica a dissimulação de Esperança: sou vítima do terrível crime / da escravidão. / Disse ser ela Esperança da Boaventura, / como os Aleluia, os Bomfim, os da / Cruz, os do Espírito Santo. / Mergulhamos num flagelo Atlântico. / Desde então, estamos todos assentados / no fundo do oceano (*apud* Conduru 2012).

Tanto na obra “Barrueco” quanto no poema “Divisor”, percebemos que o Atlântico, mais do que um oceano e uma parte da geografia física da Terra e da natureza, “é um domínio de espaço e tempo que deve ser pensado por outra geografia: cultural, histórica, antropológica” (Conduru, 2012). Um pequeno barco de papel branco, deslizando sobre o dendê, mais ao final do vídeo, dialoga com o barco tomado pela tempestade na obra de William Turner. Mãos negras deslizam o dendê desenhando uma grande onda, fazendo o colar de pérolas barrocas submergir em um ambiente repleto de fluidos ancestrais (Moura, 2022). O vídeo termina com imagens que remetem a outra obra de Heráclito, “As mãos do Epô”, que representa as danças dos orixás, entidades cultuadas nas religiões de matriz africana, colocando em diálogo o flagelo atlântico com o divino ancestral.

Natureza, flora, ciência e violência em *Botannica tirannica*

Foi movida por questões semelhantes que a artista Giselle Beiguelman, em sua exposição *Botannica tirannica*, mapeou e fez o levantamento de inúmeras plantas que foram submetidas a nomeações pejorativas e racistas, mostrando como a natureza e a ciência têm sido utilizadas como território do pensamento colonial. O título da exposição já anuncia sua proposta. Assim como o tirano, governante injusto e cruel, coloca sua vontade e autoridade acima das leis e da justiça, a Botânica, sob a perspectiva colonial, explicita sua violência simbólica. Nessa exposição, a artista “investiga, estética e conceitualmente, o imaginário colonialista presente no processo de nomeação da natureza, cujas espécies, caso das plantas ditas ‘daninhas’, recebem nomes ofensivos, preconceituosos e misóginos” (Giselle Beilguelman..., 2022).

Reunindo uma série de materiais, a exposição é composta por plantas, imagens, desenhos, vídeos produzidos com IA (Inteligência Artificial) e um ensaio audiovisual, reunindo de forma potente e interdisciplinar o campo das artes, da ciência, da natureza e da tecnologia.

No centro do espaço expositivo, dispostos em displays que lembram museus de ciências e em formato circular, encontramos o “Jardim da resiliência”, onde estão cultivadas em vidros, como em terrários, uma série de plantas. O design expositivo lembra as exposições de museus de história natural e de ciências, mas a artista frequentemente insere elementos que perturbam a aparente racionalidade, causando uma distopia e fazendo uma crítica ferrenha à suposta neutralidade científica. Ao lado dessa aparente racionalidade, a artista nos mostra, em etiquetas, a origem e os significados dos nomes das plantas de cunho racista, misógeno e colonialista. Judeu errante, Orelha-de-judeu, Maria-sem-vergonha, Bunda-de-mulata, Peito-de-moça, Malícia-de-mulher, Catinga-de-mulata, Ciganinha, Chá-de-bugre, entre muitos outros, são alguns dos nomes que podemos encontrar na exposição. No informativo sobre a mostra podemos acessar alguns dos preceitos presentes em *Bottanica tirannica*:

A mesma lógica se observa em nomes científicos, entre os quais são comuns palavras como virginica, virginicum e virgiana para designar flores brancas; e Kaffir, uma palavra que é altamente ofensiva aos negros e considerada, na África subsaariana, um equivalente da palavra “nigger”, que se convencionou chamar N-word, pelo grau de violência social que carrega. Um dos ícones da exposição é a planta popular “Judeu errante” (*Tradescantia zebrina*), título de uma narrativa medieval que

foi um dos baluartes da propaganda nazista e que tem o mesmo nome em várias línguas, como alemão, francês e inglês, sendo uma das muitas expressões depreciativas usadas contra os judeus (Giselle Beiguelman..., 2022).

Na lateral do espaço circular, encontramos a série *Flora mutandis*, um trabalho que utiliza a Inteligência Artificial para criar um jardim “pós-natural” composto por seres híbridos, plantas reais e inventadas. Ao longo do espaço expositivo há uma série de luminosos com frases diversas. *Mais clorofila, menos cloroquina*, por exemplo, faz uma referência explícita às declarações anti-ciência do governo Bolsonaro.

A mostra também conta com sete aquarelas inéditas do artista convidado Ricardo Van Steen. Apesar de visualmente apresentarem semelhanças com a estética naturalista e científica das litografias de Wilhelm Sandler presentes na exposição, as aquarelas de Van Steen, com dimensões que fazem uma alusão direta ao tamanho do corpo humano, retratam jardins imaginários, hibridizando plantas e espécies a partir dos cinco grupos de pesquisa estudados pela artista: os antisemitas, machistas, racistas, e discriminatórios em relação a indígenas e ciganos. A maioria das plantas presentes na mostra têm sido, ao longo da história “categorizadas tradicionalmente como ‘ervas daninhas’, sempre combatidas, nunca erradicadas, característica que acabou sendo adotada pela artista como um manifesto de resiliência e de resistência, propondo um contra-discurso” (Giselle Beiguelman..., 2022), ou uma narrativa a contrapelo, como diria Walter Benjamin.

A Inteligência Artificial é utilizada pela artista ao mesmo tempo como ferramenta e objeto de crítica e compõem o ensaio audiovisual da série *Flora rebelis*. O uso da IA dentro do contexto da exposição demonstra também a não neutralidade dessa tecnologia, criada através de regras de classificação e taxionomia que, muitas vezes, ampliam o racismo presente no mundo cotidiano:

Para tanto, estimulamos um curto-circuito nos parâmetros da IA, de modo a rever os sistemas de padrões do mundo ocidental, que classifica tudo em categorias, centrais no pensamento taxonômico e nos pressupostos das metodologias de trabalho com IAs. Assim, ao mesmo tempo em que analisamos como parâmetros estéticos são criados a partir de preconceitos, usamos engenharias reversas para indicar caminhos para uma próxima natureza, sem categorias superiores dominando categorias inferiores (Giselle Beiguelman..., 2022).

O laboratório e o museu científico que a artista cria em sua instalação fazem uma crítica potente à violência e às estratégias de poder colonial propalados pela suposta neutralidade científica. Essa crítica ao racismo científico presente no trabalho da artista denota a violência do pensamento colonialista, que tantas vezes é encarado de maneira heroica e puramente afirmativa pelo homem contemporâneo. Beiguelman desloca a ideia do museu de história natural para o ambiente da arte contemporânea, procurando demonstrar o autoritarismo supostamente objetivo presente na exibição museográfica de espécimes do mundo natural.

Conclusão

Ao longo do artigo, procuramos mostrar como artistas vêm trabalhando com o campo da natureza e da memória dentro de perspectivas diversas. Menos do que ser utilizada como mera representação, os trabalhos apresentados criticam a maneira como a humanidade trata a natureza, revelando as tensões e os conflitos que surgem dessa relação. Ao abordar a produção artística de Ana Mendieta, por exemplo, destacamos como ela insere seu corpo nas paisagens, resgatando memórias ancestrais e discutindo questões ligadas ao corpo feminino. Seu trabalho vai além de uma simples interação com o ambiente, problematizando a maneira como a mulher e a natureza são tratadas historicamente dentro de uma perspectiva predatória e patriarcal.

Enrique Ramírez, por sua vez, destaca as formas de resistência através de rituais realizados nas paisagens da Bolívia e rememora os traumas da ditadura chilena, tendo como pano de fundo a imensidão do Oceano Pacífico, território físico e simbólico de atrocidades históricas. Em sua obra, Ramírez não apenas reaviva esses eventos, mas também cria dispositivos críticos que nos fazem refletir sobre o uso do oceano como um meio para descartar corpos violentados, sublinhando o impacto contínuo dessas violências na memória coletiva.

A utilização da natureza como palco da violência física e simbólica também se faz presente nos trabalhos de Ayrson Heráclito, Danilo Barata e Giselle Beiguelman. Esses artistas, cada um a sua maneira, exploram as cicatrizes deixadas pela exploração colonial e pela modernidade predatória. No entanto, ao mesmo tempo em que testemunham as violências que marcam nossa história, eles também veem na natureza um espaço de resistência e de reencontro com as origens, como nos mostram as ancestralidades presentes nos rituais de Ramírez, Mendieta e Heráclito.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

AYRSON HERÁCLITO fala sobre “Barrueco” e a solidão negra. [S. l.: s. n.], 20 abr. 2019. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Videobrasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J4_KalWZTjw. Acesso em: 17 nov. 2022.

BARATA, Danilo. Narrativas em fluxo: corpo-imagem. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2016.

CONDURU, Roberto Luís Torres. Vidro + água + óleo +sal = arte. Educação & Imagem, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, jun. 2012. Disponível em: http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornais/ed_img/anteriores/ano1_ed4/arte_img.html. Acesso em: 17 nov. 2022.

GISELLE BEILGUELMAN Museu Judaico de São Paulo. DASartes, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/giselle-beiguelman-museu-judaico-de-sao-paulo/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

GOULART, José Ricardo. Do poético ao político em Tierra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 112-126, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018112>. Acesso em: 17 nov. 2022.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MEREWETHER, Charles. From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta. In: MOURE, Gloria (ed.). Ana Mendieta. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>. Acesso em: 17 nov. 2022.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da Modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 17 nov. 2022.

MOURA, Camila. O peso da água: a arte como mecanismo de produção de memória afro-diáspórica. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Arte) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p. 12-20.

RAMÍREZ, Enrique. Conversaciones GW: Enrique Ramírez, un hombre que camina. Gallery Weekend, Santiago, 12-21 nov. 2020. Disponível em: <https://www.galleryweekend.cl/conversaciones-gw-enrique-ramirez-un-hombre-que-camina>. Acesso em: 17 nov. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. Artebrasileiros, [S. l.], 3 jun. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1>. Acesso em: 17 nov. 2022.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 No original: "El império marcha hacia las colônias com armas, libros, conceptos e pré-conceptos".
 - 2 Disponível em: <https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape>. Acesso em: 17 nov. 2022.