

Arte Palestina: Um Estudo Sobre Fragmentação, Memória E Identidade¹.

Cristina Antonioevna Dunaeva²

Victor Guilherme Mota Josino³

65

RESUMO

Este artigo busca caracterizar e refletir sobre história da arte palestina, antes e depois da Nakba, evento fundacional do problema da diáspora palestina e de sua fragmentação territorial. Para isso, apresenta um panorama da arte local anterior a 1948 e também posterior, por meio dos trabalhos de três artistas: Sliman Mansour (1947), Mona Hatoum (1952) e Kamal Boullata (1942 – 2019). Fazendo uma interlocução entre arte, política e história, esta pesquisa busca analisar a maneira como cada artista lida com a questão palestina, circunscrita em suas distintas experiências e identidades, levando em conta suas particularidades estéticas e discursivas.

PALAVRAS-CHAVES: Arte Palestina; Kamal Boullata; Mona Hatoum; Sliman Mansour; Nakba.

ABSTRACT

¹ Este artigo, sob orientação da Prof. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva, é um recorte de uma pesquisa mais extensa, intitulada “Arte palestina: fragmentação, memória e identidade na produção artística de Sliman Mansour, Mona Hatoum e Kamal Boullata.” realizada como Trabalho de Conclusão de Curso no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, sob mesma orientação

² Profa. No no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, lattes <http://lattes.cnpq.br/5972175405357875>

³ Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte – Bacharelado (Universidade de Brasília. Brasília, Brasil.). Contato: victorguilhermemota@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0031239528003174>

This article aims to characterize and reflect on the history of palestinian art, before and after the Nakba, a foundational event for the palestinian diaspora's problem and its territorial fragmentation. To do so, it presents an overview of local art before 1948 and also after it, through the works of three artists: Sliman Mansour (1947), Mona Hatoum (1952) and Kamal Boullata (1942 – 2019). Making a connexion between art, politics and history, this research intend to analyze the way each artist deals with the palestinian issue, circumscribed in their distinct experiences and identities, taking into account their aesthetic and discursive particularities.

KEYWORDS: Arte Palestina; Kamal Boullata; Mona Hatoum; Sliman Mansour; Nakba.

INTRODUÇÃO: SOBRE A PALESTINA

Os palestinos e as palestinas existiram e continuam a existir. Eis uma afirmação que, embora seja colocada numa disputa de narrativas e horizontes políticos distintos, revela uma verdade incontornável para qualquer ator político envolvido na questão. Essa notoriedade básica da causa palestina, entretanto, precisou atravessar alguns anos de invisibilidade até que na década de 60, especialmente após a Guerra de 1967 e a consolidação da Organização para a Libertação da Palestina (OLP) como mediadora dos anseios de representação política, os palestinos conseguiram se mobilizar o suficiente para que sua luta ganhasse o mínimo de evidência necessária. Nessa mesma época, o mundo testemunhava o crescimento de um movimento de autodeterminação palestina, que, entretanto, continuava refém de uma estrutura que, associada ao estabelecimento do Estado de Israel e sua política reservada à Palestina, não permitia a eles ecoarem suas próprias vozes com amplitude.

A luta por representação era pautada não somente pela organização dos palestinos em torno de suas próprias demandas, mas também pela própria construção da identidade palestina a partir do resgate de sua memória e da valorização de sua cultura. Com a Guerra Árabe-Israelense, também conhecida como Guerra da Independência na contrapartida de Israel, desde 1948, ano em que deu-se início ao que

ficou conhecido como Al-Nakba e à criação do Estado de Israel, os palestinos vivem uma constante crise, impulsionada pela diáspora palestina consequente da guerra e pelo controle dos territórios palestinos. Não é à toa que aqueles que vivem dentro ou fora da região de Israel e da Palestina fazem questão de lembrar, todos os anos, o dia 15 de maio com tristeza e obstinação. Ao lembrar a Nakba, termo literalmente traduzido como tragédia e que faz referência aos eventos de 1948, os palestinos estão mais do que revisitando o passado, estão afirmando suas existências para a continuidade de suas demandas. Nesse contexto, há uma crise permanente de representação e uma necessidade dos palestinos de lidar com a sua auto-organização e com a busca de sua autonomia e identidade.

Muitos são os fatores que levaram a Palestina e seu povo à tragédia que até hoje os definem como comunidade internacional apartada, entre eles a ausência de uma unidade política suficientemente robusta e orientada para barrar o avanço da ocupação israelense, os conflitos internos entre as lideranças políticas palestinas durante o mandato britânico e o decisivo contexto histórico que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, colocando em evidência e vantagem o projeto sionista de fundar um Estado para os judeus. Apesar da fragilização da organização política palestina antes e durante a Nakba, suas ações de autodeterminação, inclusive com conquistas notáveis, merecem ser destacadas. A greve geral dos palestinos de 1936, de acordo com Khalidi (2006: 106) “a mais longa greve anticolonial até aquele momento na história” conseguiu mobilizar durante seis meses interrupções de trabalho e boicote às economias britânica e sionista. Em 1937, palestinos se revoltam e se armam contra uma recomendação de divisão da Palestina e criação do Estado Judeu, proposta por uma comissão Britânica. Mesmo considerando a política e as escolhas internas dos palestinos, a tentativa de negar a autonomia de seu povo configura parte basilar do êxito da inovação colonial que o Estado de Israel passa a promover a partir de 1948, a partir de sua base ideológica, o sionismo.

Da mesma forma que, anos mais tarde à Nakba, o nacionalismo palestino se intensifica como reação, Israel e sua política também se definem a partir de sua relação com o mecanismo de dominação sob os palestinos. Essa relação é marcada por profundas noções que o ocidente tem sobre os povos e países do Oriente. As imagens de controle sobre o Oriente, e mais especificamente sobre o Oriente

Médio, foram de grande importância para fundamentar as relações de poder na Palestina. “Terroristas”, “bárbaros”, “suspeitos”, “agressivos”, “mulheres submissas”, “religiosos autoritários”, “antidemocráticos” ... O imaginário que se perpetua para os árabes é amplificado por setores da sociedade capazes de construir um consenso nas camadas civis. O Orientalismo é, portanto, também um pacto selado entre os que ocupam lugares na sociedade política e aqueles da sociedade civil, a partir de algo que Gramsci categorizou como Hegemonia Cultural (SAID, 2007: 34).

Não há como negar que a grande complexidade da questão palestina reside exatamente no lugar ocupado pelo sionismo e por sua vez o lugar que se reserva aos palestinos. O Estado de Israel somente se legitima enquanto experiência democrática no Oriente Médio na medida em que a luta palestina é enfaticamente negada, boicotada e difamada. Em que pese erros que possam ser atribuídos às ações coletivas e individuais de palestinos, que tenham resultado em perdas e saldos violentos, além da antipatia tanto de judeus quanto de palestinos, Said afirma (1992: 33):

Por mais que se lamente e até se deseje reparar de algum modo as vidas perdidas e o sofrimento que a violência palestina impõe a inocentes, ainda assim é necessário, em minha opinião, afirmar que nenhum movimento nacional foi tão injustamente penalizado, difamado e sujeito a retaliações desproporcionais por suas culpas do que o palestino.

A autoconsciência palestina pode ser encarada como um efeito rebote dos processos históricos experienciados na região. Embora o sentimento de pertencer a uma realidade árabe já fosse cara aos nativos, a ideia da Palestina como nação teve que ser ao mesmo tempo reivindicada e construída, na medida em que seu povo sofria desmandos de uma ocupação territorial, tinha negado o seu direito de retorno à terra em que sedimentaram suas raízes enquanto buscavam dar lugar às suas vozes sufocadas. A ordenação da luta política palestina encontrou na fragmentação de seu povo uma dificuldade inicial muito grande.

A força política institucional representada pela OLP e outras organizações foi muito importante como uma tentativa de agregar todas as comunidades palestinas não-contíguas e decerto se tornou um referencial mais direcionado para elas, considerando as suas demandas e anseios. Mas um tipo específico

de força política e cultural parece penetrar com muita capilaridade entre os palestinos e as palestinianas. Nenhum movimento de libertação nacional conseguiria manter-se sem o estímulo da memória coletiva compartilhada entre os integrantes dessa sociedade. A *Sumud* — termo árabe que não possui tradução direta mas pode ser entendido como resiliência — surge como um aparato simbólico de resistência no seio dessa comunidade, ajudando a cristalizar seus traumas e memórias. A expressão e seu sentido remonta ao mandato britânico, mas é no período pós-Nakba, e mais intensamente após o revigoramento da consciência nacional palestina durante a década de 60 e o processo de consolidação da Organização da Libertação da Palestina, além das experiências dos palestinos nos campos de refugiados da Jordânia e do Líbano até a década de 80, que ela emerge como um acordo entre os Palestinos, traduzindo um desejo comunitário de buscar a permanência da *palestinidade*, apesar das adversidades, e moldar uma identidade nacional distinta. Entre a negação de sua soberania e o deslocamento e tensão vivenciados nos países árabes e do Ocidente, os palestinos exilados ou remanescentes encaram a *Sumud* como uma prática, ou modo de pensar sua identidade nacional, que atravessa sua articulação diária, familiar, comunitária e política para afirmar positivamente suas vidas. A culinária, poesia, cultura, arte e salvaguarda da memória são diretamente acolhidos por esse acordo comunitário (quase sempre) silencioso. As relações geracionais entre palestinos, bem como táticas de sobrevivência às realidades que pressionam suas existências, também são impactadas por essa filosofia, bem como ações diretas como as Intifadas, ainda que ela seja mais comumente associada a uma visão não-violenta de resistência.

Para os palestinos, a linha divisória temporal representada pela Nakba é decisória na medida em que reverbera na extensão de sua tragédia, definindo os rumos de sua trajetória pós-1948 e estabelecendo o apartheid em território ocupado bem como a crise migratória intensificada e uma escalada da organização da sociedade civil, militar e política e cultural palestina.

PRECEDENTES DA ARTE MODERNA NA PALESTINA

O subsídio para o estudo da história da arte palestina pré-nakba resta na produção artística que sobreviveu às ondas de expulsão, saques e demolições que se abateram nos lares e instituições palestinas a partir de 1948, juntamente ao desejo de alguns historiadores e artistas de tornar acessível o entendimento desse período, especialmente Kamal Boullata (1942 - 2019), artista e historiador palestino, cujo trabalho pode ser considerado um alicerce para os estudos da arte desse período juntamente aos textos inaugurais de Ismail Shammout (1930 – 2006) sobre a história da arte. Em sua obra “*Palestinian Art, 1950 – 2005*” (2009), uma reunião de textos originais e artigos oriundos de sua carreira como historiador, Boullata oferece um contundente panorama da arte palestina, comprometida com o passado, as transformações e os diferentes contextos em que a diáspora depositou os artistas. Apesar da escassez derivada desse contexto de apagamento e de uma tímida produção escrita em torno do tema, a dedicação dos próprios artistas em escrever sobre a arte palestina proporcionou um gatilho significativo para o despertar de sua historiografia.

A arte do período entre os séculos XVIII e XIX testemunhou uma série de intervenções que desembocaram em mudanças estilísticas importantes, transitando entre a iconografia religiosa e o secularismo. Num contexto em que predominavam as tradições oral e escrita, com forte destaque para a poesia, a cultura visual permaneceu em um lugar secundário, mas encontrou seu espaço na iconografia religiosa, para o estabelecimento de uma produção local.

A tradição iconográfica remonta ao século XVII e à Escola de Aleppo, que foi responsável por manter a continuidade de um estilo alinhado à Iconografia Bizantina. A pintura local perseguia esta tradição, já predominante em todo o mediterrâneo, mas tomou-a para si num processo de “arabização”, adaptando dentro de diferentes abordagens e fortalecendo uma autenticidade para a produção artística (BOULLATA, 2009: 45). Durante o Império Otomano, Jerusalém era um centro de referência cultural, política e administrativa. Posteriormente, coube então à Escola de Jerusalém marcar presença como um centro irradiador da produção artística. Artistas que faziam parte da escola eram membros da Igreja Ortodoxa e a partir dos modelos bizantinos e da liturgia religiosa, realizavam as suas inserções locais. As inscrições em grego eram substituídas pela caligrafia árabe e o espaço pictórico era então preenchido

por elementos que provinham da simbologia local, mantendo diálogo com outras expressões visuais como o bordado, a tapeçaria e a cerâmica. Uma representação tipicamente bizantina passava então a integrar a visualidade local (figura 1). Desse modo, os artistas que faziam parte da Escola de Jerusalém representavam uma inovação importante para a arte daquele local e daquele momento, estimulando uma transição para o secularismo.



Figura 1. Hanna al-Quds. Nascimento de Jesus, século XIX.
Acervo Mucem. Fonte: Site Palestinian Journeys.

A partir do século XIX, estimuladas pelo enfraquecimento do Império Otomano, as diferentes missões religiosas, entre elas as missões cristãs católicas da França e Itália e as missões protestantes do Reino Unido, Alemanha e Estados Unidos, além da presença de viajantes, traziam influência para a

região, formatando um novo cenário de intersecções pictóricas e mudanças nas expressões visuais (figura 2). Na interferência de técnicas e estilos europeus, e na pressão colonialista que a modernidade exercia para a região, nasce um ímpeto por buscar uma originalidade que se afirmava na aglutinação de elementos tradicionais com uma latente autoconsciência árabe. Das missões realizadas no território, a atuação da Igreja Ortodoxa da Rússia conferiu uma influência notável por seu interesse político e religioso na manutenção da Ortodoxia Cristã na região. Essa influência não diz respeito somente à presença religiosa e política, mas principalmente a um amplo impacto cultural que reverberou na literatura, no ensino de artes, na relação entre os povos e nas trocas entre artistas russos e árabes. O ensino de arte também se impulsionou como resultado da disputa de influência promovida pelas missões, como é o caso dos cristãos que solicitaram a Roma o estabelecimento de instituições de ensino de arte para rivalizar com a iconografia russa.

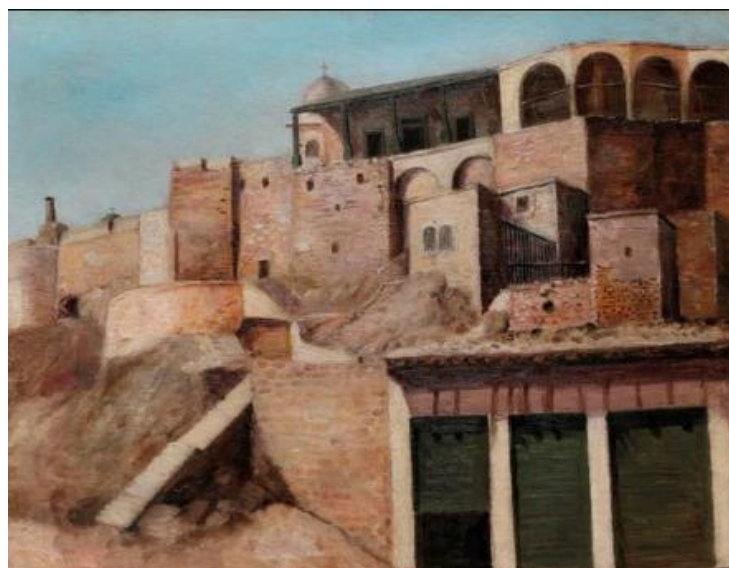


Figura 2. Nicola Saig. Sem título. 1920. Óleo sobre madeira. 28.5 x 38cm Fonte: Site Mutual Art.

Ainda que as iconografias religiosas fossem predominantes, foi nesse contexto que a pintura palestina moderna começava a se desenvolver, e artistas se integravam numa rede de mestres e

aprendizes que fomentaram uma experimentação de linguagens e técnicas, favorecendo ainda mais a secularização da arte neste período. Entre os nomes de destaque, vale mencionar o de Nicola Saig (1863 – 1942), responsável pelo ensino de outros artistas e pelo estímulo à transição ao secularismo, que seria desenvolvido também pelos seus aprendizes Khalil Halabi (1889 - 1964), Zulfa al-Sa'di (1910 - 1988) e Daoud Zalatimo (1906 - 2001), por meio da adoção de gêneros como natureza morta, retrato e paisagens. A partir de então, representações nacionais passavam a ser mais frequentes, ao mesmo tempo em que cresciam movimentações contrárias ao domínio do Império Otomano. Alguns trabalhos de Mubarak Sa'ed (1876-1961), artista de Jerusalém ligado à Igreja Católica Romana e que alcançou notoriedade fora dos círculos de artistas do estúdio de Nicola Saig, figuravam cenas e personalidades ligadas ao imaginário heróico do povo árabe (figura 3).



Figura 3. Mubarak Sa'ed. Celebração da entrada triunfal de Saladin em Jerusalém, 1945. Óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Fonte: BOULLATA (2009) e site Birzeit Museum.

No mesmo período, o início da colonização judaica e sionista no século XIX também promoveu impacto no ensino e na produção artística. A expansão sionista previu a formação de uma instituição que fosse capaz de preconizar no ensino artístico a aspiração pela formação do Estado Judeu. No bojo desse

empreendimento, enfaticamente defendido por um dos principais fundadores do sionismo moderno, Theodore Herzl (1860 – 1904), estava o desejo de perpetuar a noção de uma nação judaica preparada para formar um elo entre o Oriente e o Ocidente, que tanto estruturou as estratégias para a formação do nacionalismo judeu. A Escola Bezalel, em Jerusalém, surge em 1909 e se presta a dois principais propósitos: o de fortalecer a independência financeira dos colonos que chegavam à região e instituir uma identidade própria para uma arte genuinamente judaica.

NARRATIVAS E ESTÉTICAS DE RETORNO: ARTE PÓS-NAKBA

A arte posterior à Nakba não representou uma ruptura absoluta daquilo que já estava sendo feito nas últimas décadas. Pela continuidade, ainda se buscava pavimentar uma identidade própria e o desenvolvimento de uma arte moderna. O que muda, entretanto, é a intensidade e a forma como é explorada essa autenticidade. Os estímulos para a expressão visual da Palestina passam a atravessar outros sentimentos. Se no Império Otomano a visualidade era orientada por um desejo de demarcação simbólica da identidade árabe, indo de encontro a uma efervescência política pela libertação dos territórios e povos árabes, agora a arte se movimenta por um sentido de fragmentação, deslocamento e desorientação. A organização coletiva de artistas e a representação institucional, principalmente por meio da OLP a partir da década de 60, também foram movimentações importantes para caracterizar a arte pós-Nakba.

Alguns nomes proeminentes podem ajudar a compreender a extensão da arte palestina, e o seu caráter testemunhal, atravessado pelas diferentes trajetórias e referenciais desses artistas, tenta dar conta de uma produção que já não se limita às frágeis fronteiras territoriais. Um desses nomes é o de Sliman Mansour (1947), que se destaca por sua atuação nos espaços de criação, exposição e ensino. O artista tem em sua autoria uma prolífica criação de pinturas, desenhos e trabalhos em assemblagem e foi responsável, junto com artistas de sua geração, por pavimentar um importante caminho para a manutenção de uma arte vinculada à produção genuinamente palestina, ainda que muitos desses artistas

tivessem permanecido como refugiados. Porém, não foi o caso de Mansour, que escolheu viver em Jerusalém ocupada como uma reafirmação de suas origens.

Mansour nasceu um ano antes da Nakba, em Birzeit, um vilarejo rural, que posteriormente figuraria em suas pinturas. Seu crescimento coincidiu com o processo de formação do Estado de Israel. Sua formação em artes se deu na Academia de Arte Belazel, em Jerusalém. Seu trabalho passa a ter alcance a partir da década de 70, com exposições em Beirut e Japão e na própria Palestina, onde é exibida a primeira exposição da Liga de Artistas Palestinos, grupo do qual fez parte a partir desta década e que mais tarde chefiou, entre 1986 a 1990. Ele também chefiou o Centro de Arte al-Wasiti entre 1995 e 1996, após ter participado como cofundador de sua criação em 1994, a leste de Jerusalém. Lecionou em diversas instituições e também foi cartunista em um periódico palestino.

O teor político divide espaço com uma narrativa pessoal do artista, marcante na trajetória de sua arte, que sempre associou elementos da cultura nacional árabe-palestina com uma representação pessoal de lugares e pessoas. Sua avó era ceramista e foi uma figura importante em sua vida, tal qual é possível notar por alguns trabalhos, que evocam sua figura diretamente, como é o caso de um de seus posters, *Salma* (figura 4), intitulado com o nome da própria. Representada como uma figura feminina em vestimentas tradicionais, com olhos amendoados – característica tão marcante do processo de arabização da iconografia religiosa da palestina no século XIX – sua avó revela uma tônica no trabalho de Mansour e de outros artistas palestinos contemporâneos a ele: a questão da figura da mulher palestina como representação de uma ligação forte com a terra e seus frutos. Essa representação familiar vinculada a aspectos herdados culturalmente é importante para o artista, na medida em que busca afirmar uma noção coletiva a partir de uma homenagem a seus familiares. Um ritual íntimo que se traduz numa declaração de afeto a sua própria terra perdida.

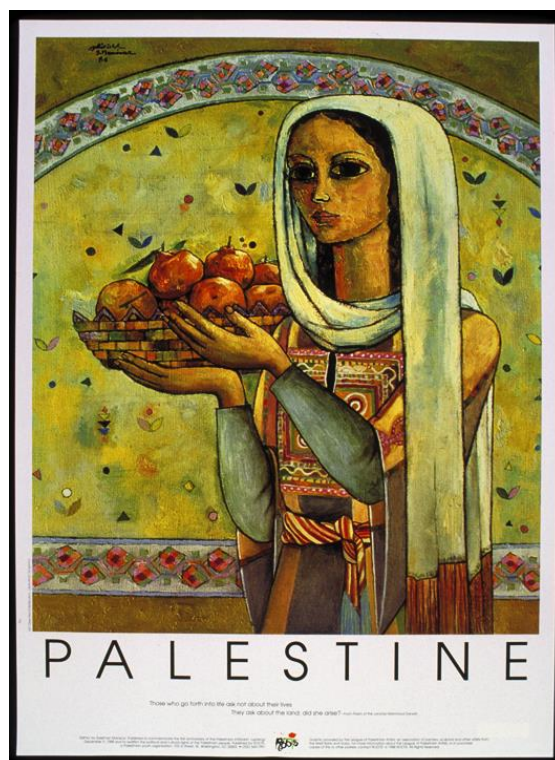


Figura 4. Sliman Mansour, Salma. 1988. Técnicas e dimensão desconhecidas. Fonte: The Palestinian Poster Project Archives.

Durante a primeira Intifada - insurreição palestina contra os abusos militares da ocupação israelense - que se iniciou em 1987 e perdurou até 1993, Mansour e um grupo de artistas do qual fazia parte, conhecido como *New Visions* e que tinha entre seus membros Vera Tamari (1945), Tayseer Barakat (1959), e Nabil Anani (1943), promoveu boicote aos produtos de Israel, passando a trabalhar com materiais de origem local. Portanto, a ligação com a terra palestina deixa de ser apenas traduzida por meio da temática e da figuração de seus trabalhos e passa a ser entendida também como uma parte do processo de criação. Dessa experiência surge uma obra intitulada *I, Ismael* (figura 5), feita a partir de madeira e argila e que representa uma figura presente em textos cristãos e islâmicos. A história de Ismael está ligada à própria gênese do povo árabe e sua condição de renegado pode servir a Mansour como uma profecia de um povo alienado de sua própria terra.

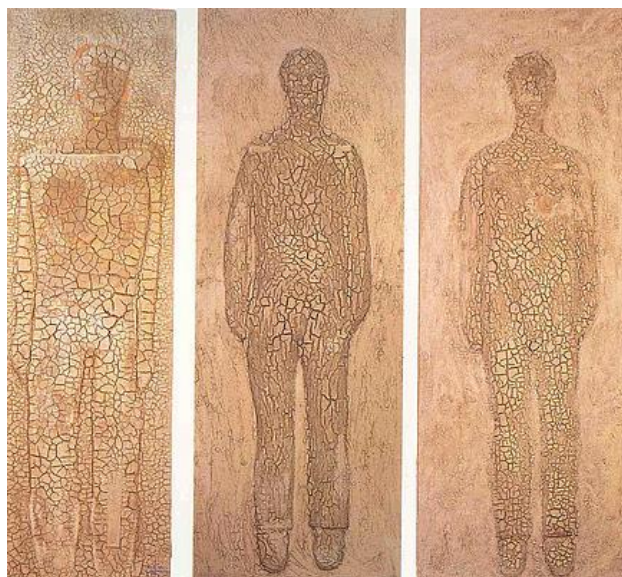


Figura 5. Eu, Ismael, 1997. Argila sobre madeira, 190cm x 80cm. Fonte: Site Birzeit Museum.

Experiência diversa à de Mansour teve Mona Hatoum (1952). Filha de refugiados da Palestina, seus pais residiam em Haifa quando a guerra de Israel explodiu. Em 1952, nasceu em Beirute, no Líbano. Estudou Design Gráfico na Universidade Americana de Beirute por dois anos antes de trabalhar em uma agência de publicidade, sem muito entusiasmo. Em 1975, foi forçada ao exílio durante uma viagem a Londres quando a Guerra Civil no Líbano se iniciou. A partir daí, pôde investir em sua formação artística e acadêmica. Predominantemente, seus trabalhos ocupam o campo da performance, vídeo e instalação, mas também possui em seu currículo trabalhos fotográficos, assemblages e ready-mades.

Sua condição de transeunte do mundo, numa costura entre suas origens árabes e sua residência no mundo ocidental, transfere aos seus trabalhos uma forte carga simbólica em torno da identidade enquanto refugiada, mulher e palestina. A sua identidade palestina emerge como uma potência sutil, ancorada numa bagagem de memórias e diálogos que ela tece a partir de uma experiência singular como dupla refugiada. Acionando gatilhos de sua própria intimidade, a artista dá lugar a uma tensão construída na relação entre a exteriorização do ambiente interno e a reconstrução dos elementos que o compõem. Em *Measures of Distance* (figura 6), Hatoum utiliza diferentes camadas de sua subjetividade para compor uma sequência sensível e disruptiva. Justapondo as imagens de sua mãe de corpo despido à

imagem de uma carta escrita pela mesma, enquanto ouvimos a voz da artista recitando a carta e uma conversa entre as duas em árabe, uma profunda sensação de desorientação se aloja entre as camadas do vídeo. Disputando o espaço visual e sonoro, elas não criam harmonia entre si. Pelo contrário, fixam um desconforto que convida o olhar a também se despir por meio de uma observação invasiva, que desestabiliza a própria noção ocidental pré-concebida sobre o oriente, a mulher e o corpo. Fazendo uma interlocução entre a artista e a teoria de Edward Said, Gannit Ankori (2013, posição 1736) defende um “des-orientalismo”¹ na obra de Mona Hatoum, percebido na negociação dos sentimentos de pertencimento e não-pertencimento no vocabulário visual dela e de outros artistas palestinos, e também na maneira como eles evidenciam essas temáticas a partir de suas próprias influências ocidentais e orientais



Figura 6. Mona Hatoum. Measures of Distance. 1988. Vídeo (cores, som).13min26seg. Fonte: Site MoMa.

O que Said classifica como inconciliável na obra de Hatoum, se mostra ainda mais latente quando a artista passa a imergir em outros materiais para desconstruir o íntimo e o doméstico. A partir da década de 90, desabitando-se da performance e do vídeo, passa a investir em instalações e esculturas para seus estudos plásticos e a materialização de suas reflexões. Tomando de assalto elementos do ambiente doméstico, ela lhes atribui uma hostilidade desconcertante. Uma cama de aço sem qualquer apelo ao

conforto (figura 7), como em *Daybed* de 2008, é um exemplo que dá a tônica de parte de sua produção. Ao conjugar estes objetos com um tom de ameaça que lhes parece impróprio, Hatoum fere a nostalgia límpida e íntegra que eles denotam. O exercício da memória, portanto, reside na dialética de desfigurar um passado que ecoa como lembrança dualista de tragédia e integridade, muito próximo à experiência dos Palestinos em relação à terra da qual foram expulsos:

Uma localidade permanente não é mais possível no universo da arte de Mona Hatoum que, como os quartos estranhamente desorganizados em que ela nos introduz, articula um deslocamento fundamental que serve para atacar não apenas a memória do que outrora foi, mas mostrar o quão lógico e possível, quão perto e ainda assim tão distante da morada original, esta nova elaboração de espaço familiar e seus objetos realmente é. Familiaridade e estranheza são confinados juntos da maneira mais estranha, adjacente e irreconciliável ao mesmo tempo. (SAID, 2011: 108)²



Figura 7. Mona Hatoum. *Daybed*, 2008. Aço. 31,5 x 219 x 98cm. Foto: Jörg von Bruchhausen/Galeria Max Hetzler, Berlin. Fonte: Site Art Basel.

As escolhas materiais de Hatoum também dialogam com a instabilidade, traço recorrente em sua arte. Em 1996, ela produz *Present Tense* (figura 8), uma escultura baixa feita a partir de 2.200 cubos de sabão Nablus, tradicional marca de sabão presente em algumas regiões do Oriente Médio. Dispostos lado a lado no chão, os sabões são marcados por pequenas contas vermelhas que delineiam o mapa de territórios da Palestina após o Acordo de Oslo de 1993, celebrado entre as autoridades palestinas e

israelenses. As discretas fendas entre os sabões — pequenas unidades idênticas que podem ser facilmente removidas ou deslocadas — e a pretensa continuidade sugerida pelo mapa criado pela artista expõem pela representação a fragilidade deste território em conflito. Sobre o trabalho, Mona Hatoum descreve seu processo de criação:

Em suma, eu passei um mês em Jerusalém, trabalhando em uma exibição para a Galeria Anadiel, e muitos dos trabalhos acabaram por fazer referência à situação local. Um desses trabalhos foi Present Tense, cuja ideia surgiu quando eu caminhava pelo mercado e comprei o sabonete que eu cresci usando. Eu decidi dispor os sabonetes pelo chão e pressionar em sua superfície pequenas contas de vidro, formando os contornos dos territórios palestinos que deveriam ter sido devolvidos às autoridades palestinas sob o Acordo de Oslo. O que me chamou atenção nesse mapa é que ele parecia muitos pequenos pedaços de terra, que poderiam ser separados em algo como ilhas, sem nenhuma continuidade entre elas. Eu achei que era como estar dissecando a área em muitas barreiras e fronteiras, o que me parece uma ideia estúpida, mas por isso que eu queria visualizar de alguma forma. Usar o sabonete sugere que seja uma situação temporária - eu espero - e eventualmente o sabonete vai se dissolver e com isso as fronteiras desaparecerão.³



Figura 8. Mona Hatoum. Present Tense, 1996. Sabão e contas de vidro. 4.5x299x241cm. Acervo Galeria Anadiel. Fonte: Site Galeria Anadiel.

Seu aspecto material, feito para em algum momento desaparecer, e o mapa que ele carrega em sua superfície implicam na constante sensação de estar diante de um apagamento iminente. No entanto, há uma inversão da função que o material executa na composição do trabalho: ele também busca a integração e a continuidade. Novamente utilizando um objeto tipicamente doméstico, Hatoum reconfigura seu significado.

O desejo de retorno e um itinerário entre mundos também se convergem na produção de Kamal Boullata (1942 – 2019). Dos 8 aos 14 anos, recebeu aulas do pioneiro artista Khalil Halaby (1889 – 1964), cuja relevância pode ser atribuída ao período em que a arte palestina transicionava da iconografia religiosa para o secularismo. Halaby teve um papel notável no surgimento de uma arte moderna na Palestina e seus ensinamentos certamente foram decisivos para as escolhas estéticas que Kamal faria e mais tarde desenvolveria. Nascido em 1942, na velha cidade de Jerusalém, o artista conheceu e sentiu desde cedo o impacto cotidiano que a Nakba e a fragmentação da Palestina promoveram. Vivendo numa cidade dividida, o artista relembra o espectro dessa instabilidade territorial em suas memórias:

Eu tinha menos de dez anos quando o significado da “terra de ninguém” encontrou seu caminho pela primeira vez em minha vida. Na época, Jerusalém, a cidade em que nasci, acabava de ser dividida em dois mundos separados. Por um lado, os judeus da cidade começaram a viver em um Estado próprio. Por outro, os árabes, independentemente de sua religião, vacilavam sob os fardos de suas vidas recém-destruídas (...) Locais aos quais os adultos começaram a se referir como terra de ninguém se tornaram o único terreno ligando dois lados segregados. (BOULLATA, 2009: 309)⁴

De 1961 a 1965, Boullata estudou na Academia de Belas Artes de Roma, onde mesmo longe de casa, pintava cenários urbanos de sua cidade natal. Durante os verões, ele retornava à Palestina para exibir e vender suas obras em exposições que ele mesmo organizava em Jerusalém e Amman, conseguindo assim arrecadar fundos e poder financiar seus estudos na Itália. Em 1968, já vivendo exílio após a Guerra de 1967, Boullata passa a residir por um período nos Estados Unidos, para continuar seus

estudos na Escola de Arte e Design do Museu de Corcoran, na cidade de Washington. Ele também viveu em Marrocos, França e Alemanha, onde faleceu em 2019, na cidade de Berlim.

A geometria, associada a um meticuloso estudo da forma em articulação com a luz e também a caligrafia, ocupa um lugar de destaque nas produções visuais de Boullata. O quadrado é tomado como unidade básica de sua linguagem visual, tal como o pintor russo Kazimir Malevich (1879 - 1935) o considerava, sendo o “zero da forma” (BOULLATA, 2009: 320). Muito instigado por sua experiência ainda como criança, observando a tradição iconográfica religiosa e seu contato com a produção de Nicola Saig e Khalil Halaby, ele rememora os padrões geométricos presentes na arte islâmica, bem como o esquema quadricular (grid) pelo qual os artistas de ícones produziam e reproduziam ícones.

Para Boullata, a concepção de sua arte se assemelha ao ofício da escrita, na medida em que considera o uso da forma geométrica como uma unidade de composição visual e sua aplicação como exercício da poética, espiritualidade e expressividade: “a geometria se tornou para minha expressão visual o que a gramática é para o escritor”. De tal forma, a caligrafia árabe também se integra aos seus trabalhos, mas não somente como inserções referenciais pela linguagem verbal, como também expressões imagéticas pautadas na forma e na relação entre os demais elementos do quadro (figura 9). Esse hibridismo visual, ou Imagem-Palavra, como o próprio artista denominava, pode ser entendido como um fazer artístico derivado das tradições iconográficas que tanto marcaram o seu desenvolvimento estético e criativo. Se utilizando de máximas e aforismos retirados de escrituras Cristãs e Islâmicas, Boullata se coloca como um “escritor de imagens” (BOULLATA, 2015: 3 - 4) - assim como era a compreensão que tinha do trabalho de pintores de ícones.



Figura 9. Kamal Boullata. Revolution (Revolução), 1983.
Serigrafia. 49cmx49cm. Fonte: Site Artmejo.

A luz também ganha um lugar central em muitas obras realizadas a partir da década de 1990, por meio da gradação tonal de cores inseridas nas variadas medidas geométricas e um dinamismo de claro/escuro que evoca um lugar impreciso entre o céu e terra (figura 10). Como se buscasse uma transcendência a partir de um meticuloso manejo da forma e sua reação à luz, Boullata transpassa os próprios limites colocados pelas linhas de sua composição. Nesse sentido, vale entender seu estilo abstrato como o resultado de uma observância disciplinar no estudo e na realização de sua arte. A geometria, em seu caráter mais rígido e matemático, serve ao artista como uma ferramenta de construção visual mas também como uma maneira de poder reconstituir um lugar e uma expressividade que mora no seu desejo de resgatar uma totalidade perdida. A “terra de ninguém”, presente em suas memórias da cidade de Jerusalém, retorna como um espectro de luz, cores e formas.



Figura 10. Kamal Boullata. Angelus II-2, 2017. Acrílica sobre tela.
100cmx100cm. Fonte: Site Meem Gallery.

A Palestina nunca deixou de pulsar como força inspiradora no processo criativo de Kamal Boullata e na síntese que sua estética realiza, localizada entre sua herança cultural e as referências adquiridas no trânsito permanente de seu exílio. Seja pelas cores das ruas da Cidade Velha, pelos padrões geométricos da Cúpula da Rocha ou pela luz do céu que habita na sua lembrança de Jerusalém, a gênese de sua sensibilidade visual não foi suplantada pela formação artística em instituições do Ocidente. Pelo contrário, a alienação provocada primeiramente por sua relação com a cisão territorial que se impôs na realidade conflituosa em que nasceu e posteriormente pelo deslocamento como exilado, o que resultaria na sua própria “terra de ninguém” particular, tornam seu horizonte artístico um campo de resgate da memória, articulada pela oportuna linguagem neutra que a geometria e a abstração puderam oferecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa aponta para a reverberação e profundidade dos processos históricos e políticos nos modos de produção da arte palestina, tanto em termos estéticos quanto de estrutura material, condicionada pelo impacto da ocupação e controle dos territórios em disputa. O caso de Sliman Mansour e o grupo New Visions parece emblemático para evidenciar a tentativa de se produzir arte num contexto restritivo, cujo resultado determina os materiais, recursos e modos possíveis à produção e orienta uma estética afirmativa de uma cultura e identidade nacionais. Assim, a arte palestina também se revela como ato de resistência. Não somente pelos dispositivos representacionais inseridos na escolha estética de produzir obras que se relacionam com elementos da cultura árabe-palestina, como também no próprio modo de realizá-las, a produção de artistas coloca a identidade palestina como afirmação dentro desse contexto de disputas narrativas.

Delimitar a arte palestina necessariamente colide com a questão da diáspora e fracionamento territorial que afeta os palestinos em distintas situações após 1948. Enquanto no plano político estratégico uma das principais demandas é a reivindicação do direito de retorno dos palestinos às suas terras, para os artistas essa demanda se traduz na criação de um imaginário coletivo acionado por um sentido de resistência, de resgate mas também (re)constituição daquilo que permeia o trauma, a memória e o desejo de projetar uma ideia de palestinidadade, ainda que pautada pelas rupturas temporais e territoriais. Seja pelas representações idílicas e melancólicas de Sliman Mansour, as geografias e desfigurações provocadoras de Mona Hatoum ou a geometria transcendental de Kamal Boullata, a imaginação serve como ferramenta de norteamto dentro de um espaço de profundo desencontro. Dessa forma, penso que o grande potencial da arte palestina se encontra nas sínteses que realiza dentro de um centro de coalizão entre o eu e o outro, ou nos confrontos entre as categorias inconciliáveis e mutuamente definidoras das relações coloniais, pensando em novas e urgentes possibilidades de se definir uma identidade palestina, tão submetida “ao perigoso território do não-pertencer, para o qual, em

tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, 2003: 50).

Ademais, enquanto forma estética, a fragmentação da noção do que é a Palestina e quem são os palestinos aparenta se apresentar como operação central nos trabalhos desses artistas ao mesmo tempo que também levantam uma intencionalidade de registro, ainda que um registro de um passado que reside numa memória recalcada pelo trauma. Nos desafios contínuos de uma realidade que se manteve sob as sombras da hegemonia narrativa sobre quem eram e para onde iam os palestinos, a arte pode revelar visões de um passado próximo ou as glórias de futuro distante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANKORI, Gannit. **Palestinian Art**, Reino Unido: Reaktion Books, 2013. Paginação baseada em sistema kindle: fonte tamanho 3, alinhamento justificado, orientação em retrato, espaçamento simples, margens simples.

BOULLATA, Kamal. **Interview With Artist Kamal Boullata**. Barjeel Art Foundation, 2015. Disponível em: <https://www.barjeelartfoundation.org/downloads/interview-with-artist-kamal-boullata/>. Acesso em: 02/05/2021.

BOULLATA, Kamal. **Kamal Boullata on Painting, Exile e Jerusalem**. Produção: Linda Paganelli. Realização: The Eletronic Intifada. 5 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5I9A_J5XnVE&t=150s. Acesso em 02/05/2021.

BOULLATA, Kamal. **Palestinian Art, 1850 - 2005**. London: Saqi, 2009.

FIGUEIREDO, Carolina Ferreira de. **História e Arte: estudo sobre imagens através da arte Contemporânea na Palestina**. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Carolina%20Ferreira%20de%20Figueiredo.pdf>. Acesso em: 05/05/2021.

GONZALEZ, Olga. **Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Palestinian Territories**, 2009. Disponível em: <https://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=macintl>. Acesso em 05/05/2021.

HATOUM, Mona. **Curta metragem sobre a exposição individual de Mona Hatoum no Centro Pompidou em 2015.** Realização: Centro Georges Pompidou. 20 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9mhI6_S7w4&t=838s. Acesso em 02/05/2021.

KHALIDI, Rashid. **The Iron Cage: The History of Palestinian Struggle for Statehood, 1850 - 2005.** Oxford: Oneworld, 2006.

LITVAK, Meir. **Palestinian Collective Memory and National Identity.** New York: Palgrave Mcmillan, 2009. pp. 01 - 26.

MACEDO, Ana Gabriela Vilela Pereira de. **As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de ‘contraponto’: des-emoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 27, n. 1, e58888, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2019000100600. Acesso: 04/05/2021.

MONTEIRO, Andressa Carai. **Espaço, cartografia e comunicação: representações estético-políticas nos mapas de Mona Hatoum.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) --Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2021, pp. 123 - 128. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/2073/2/Andressa%20Carai%20Monteiro2.1%20-%20VF.pdf>. Acesso em: 02/05/2021.

RIKJE, Alexandra. TEEFFELEN, Toine van. **To exist is to resist: sumud, heroism and the everyday.** In: Jerusalem Quaterly. Ramala, Palestina. Ed. 59. pp 86 - 99. 2014. Disponível em: https://oldwebsite.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/To%20Exist%20to%20Resist_JQ%2059.pdf. Acesso em: 04/05/2021.

SAID, Edward. **The Art of Displacement. Mona Hatoum’s logic of Irreconcilables.** Quaderns de la Mediterrània v.15, 2011, pp. 107 - 110. Disponível em: <https://www.iemed.org/publicacions/quaderns/15/QM15original/13.pdf>. Acesso em: 04/05/2021.

_____. **Orientalismo.** São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

_____. **A questão da Palestina.** São Paulo : Editora Unesp, 2012.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp.46-60.

¹ Ankori (2013: posição 324) utiliza a expressão “des-orientalismo” para definir o “desmantelamento de uma perspectiva ou ‘regime escópico’ exclusivamente ocidental e a alternativa de auto empoderamento de artistas orientais”. O termo pode também fazer referência a uma “perda literal e geográfica do oriente”.

² Tradução do autor.

³ HATOUM, Mona. Curta metragem sobre a exposição individual de Mona Hatoum no Centro Pompidou em 2015. Realização: Centro Georges Pompidou. 20 min. Transcrição e tradução do autor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9mhI6_S7w4&t=838s. Acesso em 02/05/2021.

⁴ Tradução do autor.