

+216: UM BREVE PANORAMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA TUNISIANA

+216: *A Brief Panorama of Tunisian Contemporary Art*

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR*

A inscrição tecnológica da localidade, que deu nome à exposição que reuniu a produção de artistas emergentes tunisianos no primeiro semestre de 2015 na *Friche belle de mai*, em Marseille, é um excelente ponto de partida para refletir sobre os trabalhos ali expostos. +216 é o código que permite efetuar um telefonema para a Tunísia. O princípio que organizou os trabalhos, portanto, tem a ver com uma comunicação que se tenta estabelecer com esta produção a partir de fora do território e da cultura tunisianos. +216 *Regard sur la jeune création contemporaine en Tunisie* denuncia a falaciosa noção de uma arte global, que teria sido afetada pelo mercado internacional de arte a ponto de perder as marcas do local onde é produzida. Se o prefixo viabiliza a comunicação com a Tunísia desde fora, as fronteiras que demarcam interior e exterior são preservadas, ora como finas membranas, ora como impermeáveis blindagens. Isto porque se a política internacional não existe fora da lógica do estado nacional, a difusão de novos meios, capitaneada pelo mercado internacional, não reconhece nas fronteiras nacionais um limite, mas vê nelas justamente uma oportunidade de prospecção. A vulgarizada noção de globalização é assimétrica, desenvolvendo-se em ritmos distintos política e economicamente. Neste contexto, o que se passa com a arte? Ela complexifica este *cosmopolitismo* na medida em que é irredutível a uma realidade espaço-temporal pré-existente, na qual nos deslocaríamos de um ponto a outro. A arte implica criação e organização de uma *cronotologia* singular, que nos desperta para a artificialidade e contingência das formas contemporâneas de experiência e partilhado espaço e do tempo.

A difusão de novos meios e a circulação de informação, profundamente vinculadas à atual forma do capitalismo pós-industrial, é o pano de fundo que marca a produção desta geração de artistas tunisianos. Mas a apropriação de novos meios e linguagens e a incorporação de imaginários locais e tradicionais tunisianos não se dão sem uma certa subversão. Os contra-usos dos meios e dos signos serviu de bússola para o trânsito entre os projetos expostos sob a curadoria de Sana Tamzini.

Haythem Zakaria apresentou dois trabalhos que podem ser descritos a partir do conceito de tradução. Tais obras inscrevem no campo das artes visuais uma ordenação e uma ritmidade bastante peculiares porque frequentemente experimentadas por nós através da escuta ou da fé. *///...///...///* consiste em três cubos de vidro separados entre si por um intervalo de 10 centímetros,

EXPOSIÇÃO:
+216 *Regard sur la jeune création contemporaine en Tunisie.*

Sonia Kallel, Malek Gnaoui, Ymene Chetouane, Aicha Snoussi, Wadi Mhiri, Houda Ghorbel, Ameni Gnaoui, Belhassan Chtioui et Sana Tamzini.
Centre d'exposition La Friche la Belle de Mai, Marseille. 2015.

em cujo interior foram impressas à laser as representações visuais das ondas sonoras de ruídos brancos. A paisagem sonora espacializa-se e, através dos olhos que percorrem os relevos no interior dos cubos, reativamos visualmente a ritmicidade agenciada por esta sonoridade. Já *Al-Muhyi / Al-Mumit* é um díptico composto de dois desenhos nos quais o artista propõe, com uma precisão numérica, traçar os nomes de Deus. Como observado por Arafat Sadallah (2015), a produção do artista pode ser entendida como uma tentativa de silêncio, de nomeação do inominável. O crítico avança expandindo a complexidade expressiva subjacente ao gesto de Zakaria à relação com toda e qualquer alteridade. O resultado desta busca por um além da linguagem são composições de linha traçadas segundo uma lógica que intuimos operar ali, mas a qual não temos acesso. Verifica-se a presença do Outro (e de Deus) na medida em que a tentativa do artista poderia facilmente descambar no niilismo de uma folha em branco, ou de uma superfície negra. No entanto, a manutenção do contraste entre o traço e o fundo lança o espectador em um fluxo de reflexões inconclusivas, que mantém a obra aberta.

Já os vídeos de Sana Tamzini resultam de uma preocupação com a frequente negligenciada materialidade de nossa presença no mundo e dos vínculos que esta presença, marcada por uma posição único espaço, guarda com nossos estados sensorio-afetivos. A elaboração desta inquietação dá-se através de um meio que foi frequentemente concebido como imaterial: a luz. A recorrência das vilas trogloditas do sul da Tunísia nestes trabalhos confronta a falaciosa imaterialidade da luz com a rigidez maleável do solo que é cavado para a construção destas habitações. As camadas obscuras do solo intacto entram progressivamente, através de um processo de destruição-criação, em contato com a luz. O gesto do troglodita que espousa a terra viabiliza um prolongamento dos raios luminosos que, ao penetrarem esses espaços, os criam.

Black Sheep Corps, de Malek Gnaoui, ofereceu outra imagem das dinâmicas entre destruição e criação. Com uma vasta pesquisa em torno da *ovelha negra*, a instalação torna presente a dimensão sacrificial do animal (e não só do animal) em toda sua força e controvérsia. A produção em cerâmica de Gnaoui – toda a série “*mouton noir*” é tensionada entre esta dimensão sacrificial e, portanto, sagrada do animal e a imagem do rebanho como metáfora da condição existencial contemporânea – é apresentada aos estilhaços no espaço expositivo, inserindo a própria arte dentro do campo semântico (paradoxalmente sacralizante e banalizador) da *ovelha negra*. Um fio de sangue escorre dos cacos de cerâmica. Quem - e em nome de quê - terá sido sacrificado? A ovelha negra? O artista? A arte? O vídeo *Fábrica* focaliza a ressignificação do sacrifício à luz de um processo biopolítico de investimento do poder financeiro sobre a vida e apresenta cruamente o lançamento de um novo produto: *mouton noir*.

As imagens construídas por Belhassan Chtioui partem também de uma preocupação



com o processo de padronização e apagamento das singularidades capitaneado pela sociedade de consumo de massa, mas avançam pelos desdobramentos contemporâneos desta história. Se a *pop art*, emblematizada pelas serigrafias de Warhol, colocou um acento nos mecanismos socio-técnicos de reprodução, a produção gráfica-digital de Chtioui não deve ser lida apenas como uma atualização técnica deste projeto. A diferença entre a utilização de uma mesma tela para reprodução em série, por Warhol, e o Ctrl+C, Ctrl+V, anterior à impressão, de Belhassem Chtioui é crucial para entender o que está em jogo. Os manequins de Chtioui são uma espécie de *realização* do ideal do sujeito contemporâneo, eles são o grau zero da personalidade, ao mesmo tempo e por isso mesmo, são capazes de acolher rapidamente (num clique) qualquer identidade. Essa sociedade de manequins, bem representada nas três composições em que vemos manequins idênticos lado a lado, é tensionada pela quarta composição, que apresenta a manequim criança sozinha, no centro geométrico da folha. Apesar de preservar o fundo neutro, esse manequim isolado possui uma sombra que não cabe integralmente na composição, e que parece metaforizar uma necessária incompletude, um obstáculo à plena realização deste projeto *zombie* de sociedade.

Nesta mesma direção, os bonecos híbridos em porcelana de Ymène Chetouane desafiam qualquer abordagem do sujeito contemporâneo como dotado de completude. O gesto, caro às crianças, de ignorar os protocolos segundo os quais brincar, em favor de um jogo que se passa entre destruição e criação parece atravessar a produção da artista. Mas Chetouane, com sua formação em cerâmica, não precisa estar restrita à raspar o cabelo de bonecas Barbie ou desmembrar os bebês de plástico que inscrevem na vida das meninas, desde muito cedo, a maternidade como *telos*. Híbridos com animais, elementos mecânicos, dispositivos do poder ou seres imaginários, os bebês de Chetouane são um exercício pós-humanista de problematização das fronteiras do humano, uma iconoclastia infantil, no sentido potente que Nietzsche (2012) empresta ao devir-criança como a última metamorfose de Zarathustra. A crítica endereçada à sociedade contemporânea pela artista não se dá através de um niilismo passivo, de uma negação. Trata-se antes de uma experimentação a partir de signos e técnicas sobre os quais a artista possui maestria, que resulta em figuras alternativas que, a um só tempo, seduzem pela reconhecida similaridade com os delicados bonecos de porcelana, e assustam por sua impureza.

Ecce Homo, site-specific de Aïcha Snoussi, dá prosseguimento à pesquisa da artista sobre formas práticas corporais que se inscrevem nos limiares entre a dor e o prazer, articulando noções e signos associados ao sexo, à religião e à ciência. Com uma história que pode ser remetida ao cristianismo, a carne martirizada aparece na produção de Snoussi acoplada a uma série de dispositivos que estão no limiar do maquínico com o orgânico: tubos (veias e artérias?), motores (órgãos?), fios (nervos?). No contexto de uma exposição que recebe seu nome do código telefônico internacional, salta aos olhos o fato de que apesar da difusão da crença em uma desmaterialização dos corpos, catalisada pelo avanço das telecomunicações, a produção de Snoussi poderia ser inscrita em uma tradição que

alguns teóricos chamaram de ciberpunk, e que desafia de forma contundente as fronteiras entre hardware e software. A dissecação dos corpos empreendida pela artista culmina na criação de novos sujeitos, híbridos como os bonecos de Chetouane, mas agonizantes, decadentes e que, por gozarem com a dor, prescindem de redenção.

A questão da identidade reaparece nos auto-retratos de Amani Gnaoui. A imagem da artista maquiada como uma caveira que remete à *Catrina* mexicana é trabalhada e resulta em gravuras nas quais convergem impressão digital e serigrafia. A caveira é um signo saturado de significados, que circula por contextos culturais diversos, que vão da já referenciada cultura popular mexicana à cena rock'n'roll internacional. Um sentido que persiste atrelado a esta imagem é aquele vinculado à morte, pois diante dela todas as clivagens que organizam civilizações hierarquizadas (classe, gênero, raça) perdem o sentido. Se os manequins de Chtioui são uma crítica à flexibilidade requerida como parte do projeto neoliberal, os autorretratos de Amani Gnaoui indicam uma impossibilidade de tomar parte no interior deste projeto. A técnica empregada nas gravuras da artista reproduz materialmente essa sobreposição temporal marcada pelo rosto da artista (presente) e pela máscara (extemporânea). A hibridação de serigrafia e impressão digital dá margem a uma reflexão sobre o ecossistema midiático e inscreve tecnicamente esses autorretratos em uma temporalidade singular, entre passado, presente e futuro próximo.

A questão do tempo e da memória aparece também na pesquisa de Sonia Kallel. A artista problematiza a cristalização de sentidos historicamente atribuídos a certas práticas e rituais. *Hamra Hamra* consiste em um tradicional traje muçulmano confeccionado em tecido transparente com páginas de jornal impressas em serigrafia vermelha. A leveza do traje aparece tensionada com o teor violento das notícias, e sua cor vermelha remete à *chapeuzinho vermelho*, mas a capa vermelha de Kallel problematiza o tema da obediência tanto quanto o messianismo presente em algumas versões do contos quais *chapeuzinho* e sua avó são retiradas por um caçador, intactas, do ventre do lobo. A instalação desta vestimenta no espaço expositivo, suspensa no ar, cria uma atmosfera fantasmagórica que emblematiza o universo político-religioso sobre o qual a artista trabalha. Os eventos cujas notícias estampam a vestimenta e a apropriação política das crenças ritualizadas nos contextos onde originalmente tais trajes aparecem sombriam-se mutuamente, inviabilizando qualquer leitura ligeira ou maniqueísta das relações contemporâneas entre política e religião.

As relações entre corpo, política e religião estão também formuladas por Houda Ghorbel e Wadi Mhiri, que apresentam o projeto *Rose et Barbe Bleu*. A relação aparentemente oposta entre as personagens guarda, em realidade, uma série de afinidades que repercutem no diálogo entre as obras. Mhiri apresenta três obras em fotografia. Duas delas trazem literalmente um homem de barba azul. Em *Black-out*, a composição é quase integralmente azul, o barba azul porta um longo traje, sobre um fundo, ao lado de uma cadeira e de uma mulher, todos cobertos por um tecido





camuflado no mesmo tom de azul da barba. A artificialidade da composição coloca em xeque a afirmação da masculinidade, a partir de códigos social, cultural e religiosamente partilhados. Tal artificialidade comparece também em *Mue de serpent noir*, uma fotografia da barba azul rodeada de tiras de fita adesiva que delimitam seus limites e previnem contra a generalização do azul por todo o rosto, um *making of* desta figura violenta e viril. No terceiro trabalho da série, *Rash!*, o artista performa com seu próprio corpo (ora cego pela religião, ora surdo pelo dinheiro, ora mudo pela fome) um gesto com as mãos vazias que, em virtude dos signos presentes na imagem, nos remetem ao manejo de uma arma de fogo. A quarta fotografia da série torna ambíguo o gesto, ao apresentar apenas o braço estendido que segura uma flor.

Se os trabalhos de Mhiri são marcados por uma presença ostensiva do corpo como ação iminente, a produção de Houda Ghorbel parece privilegiar as linhas de força que constituem os rostos (essas superfícies nas quais se inscrevem, nem sempre conscientemente, os estados afetivos). A instalação *Cri de Rose*, por exemplo, apresenta um conjunto de pequenos rostos em cerâmica, com expressões que remetem ao grito que intitula a obra. Tais rostos estão inseridos nas extremidades de tubos de PVC que saem da parede e quedistanciam esses rostos de qualquer fonte de afeto sem, no entanto, diminuir a intensidade das expressões moldadas na cerâmica. Os tubos de PVC funcionam de modo similar em *Rose des temps modernes* retrato da artista em que tubos são mantidos presos a seu rosto por uma fina renda negra, inviabilizando o reconhecimento de qualquer expressão facial. A ironia em todo esse processo está na contradição entre o papel de canalizador de fluxos do tubo (*Cri de Rose*) e a desproporção e desorientação que este promove (*Rose des temps modernes*).

Este breve percurso pelos projetos expostos em +216 está longe de esgotar os sentidos da produção desta vigorosa geração de jovens artistas. O trânsito por diversos meios, a problematização da promiscuidade entre religião e política, a hibridação dos corpos, a reescrita da história, a crítica à voracidade do capitalismo contemporâneo, a errância na busca por uma identidade (e sua impossibilidade) e a ressignificação de signos das tradições religiosa e nacional são apenas as pontas de um iceberg que não para de se transformar. Ficou, aos visitantes de +216, o convite ao mapeamento deste iceberg (com o perdão pela injustiça que esta imagem glacial faz à cálida e efervescente Tunísia). Olhar atento, abertura de espírito e entrega sem pressa pagaram o roaming.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Thus Spake Zarathustra: A Book for All and None*. Trad. Thomas Common. A Public Domain Book, 2012. Kindle File. Loc 543.

SADALLAH, Arafat. *Il manque les nomssacrés*. 2015. Texto disponível em: <http://www.haythemzakarria.com/text/il-manque-les-noms-sacres/>, último acesso: 22/12/2015.

*Graduado em Estudos de Mídia pela UFF, Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e em





NORMAS PARA COLABORADORES

A Revista Poéticas Visuais aceita trabalhos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva), para as seções DESTAQUES, ARTIGOS e RESENHAS, cuja publicação está condicionada à avaliação de pareceristas e do Comitê Editorial. Artigos não originais, isto é, já publicados, só serão aceitos em caso de edição esgotada ou de tradução para uma língua diferente daquela do original.

CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO:

Todos os trabalhos submetidos serão encaminhados, em sistema de avaliação cega, isto é, sem referência à autoria, para avaliação de dois pareceristas que serão, prioritariamente, membros do Conselho Científico. De posse dos pareceres, o artigo é avaliado pelo Comitê Editorial para ser pautado no contexto da organização temática do número em questão. Na seqüência, encaminha-se ao autor uma resposta de aceitação, de modificação ou de recusa. As réplicas estarão sujeitas ao mesmo processo de submissão do artigo.

OS TEXTOS DEVERÃO SER:

Redigidos segundo as normas de padronização textual para colaboradores e revisores adotados pela revista
(disponíveis no portal www.poeticasvisuais.com.br);

Digitados em editor Word com página no formato A4, em Times New Roman, corpo doze, com entrelinhamento simples, sem justificativa no final;

Com extensão de 15 a 25 páginas, para ensaios e artigos crítico-analíticos, e de 3 a 5 páginas, para as resenhas.

Os textos devem ser introduzidos por um resumo de 5 a 10 linhas e, pelo menos, 3 palavras-chave, digitadas em corpo 10. Incluir tradução em língua inglesa (abstract e key words).

As resenhas devem ter um título próprio, distinto do título do trabalho resenhado, seguido pelo resumo com palavras-chave, abstract e key words. O título deve contemplar as referências completas do trabalho que está sendo resenhado.

Todos os trabalhos submetidos deverão ser finalizados com uma biografia acadêmica do autor em três linhas, digitadas em corpo 10.

A reprodução de ilustrações é de inteira responsabilidade do autor. As imagens deverão ser gravadas no formato TIF ou EPS, com no mínimo 300 DPI.

Os trabalhos devem ser enviados para os endereços eletrônicos:
midia.press@uol.com.br e poeticasvisuais@uol.com.br

O detalhamento das informações encontra-se disponível no portal www.poeticasvisuais.com.br

Poética
Visuais

Revista do Portal das Poéticas Visuais