

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

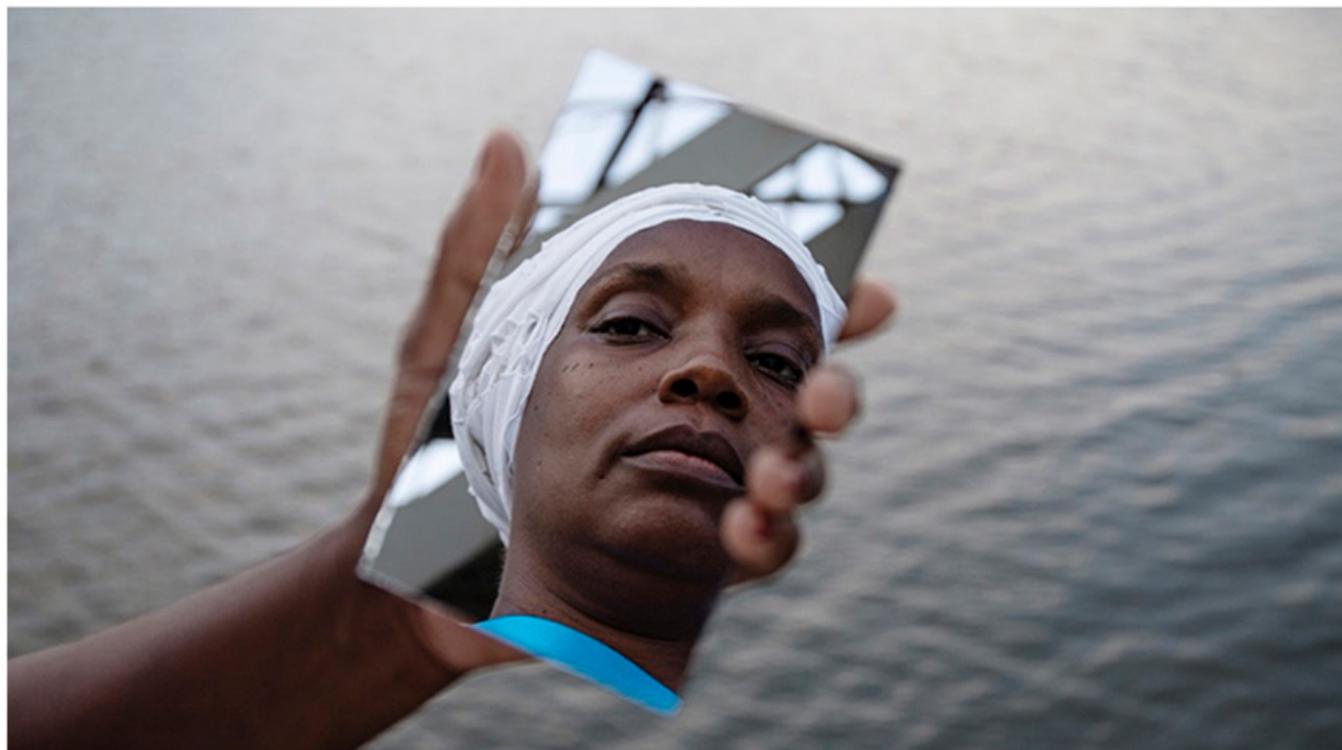


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

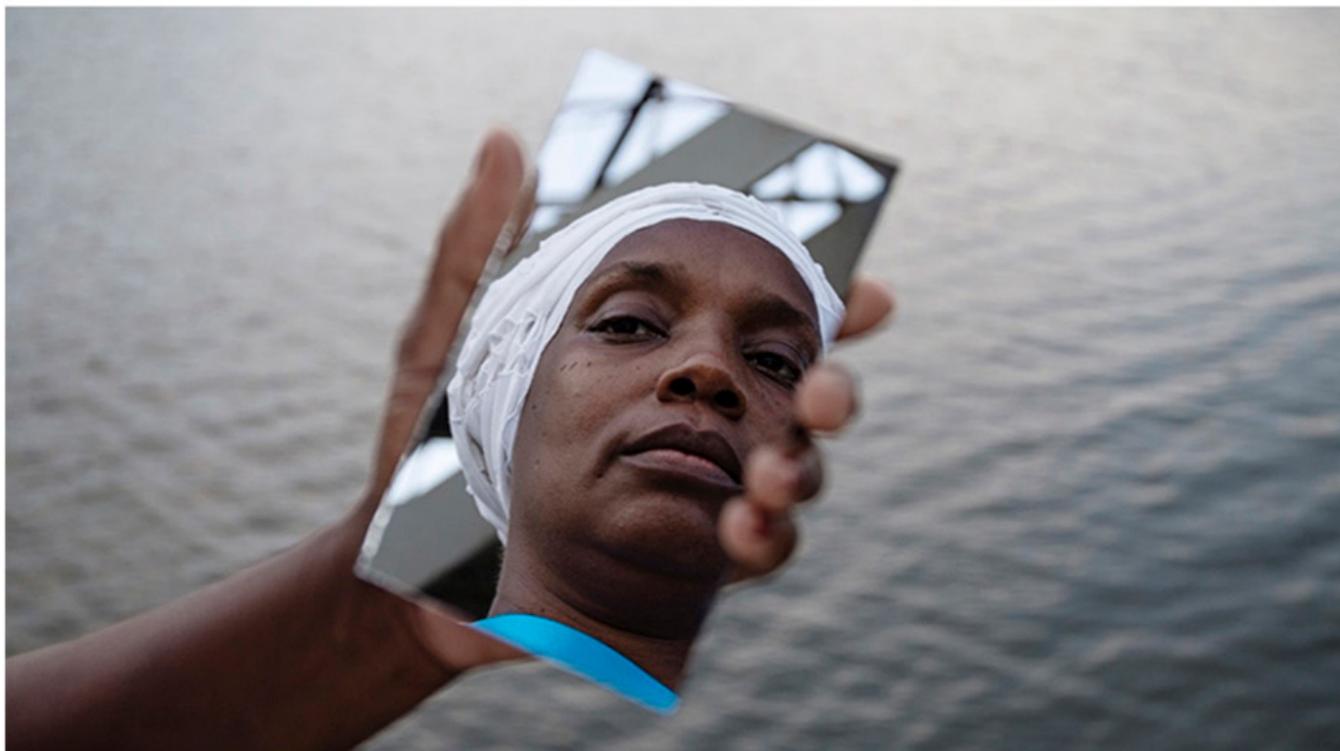


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Sobre o rasgo da obra Homenagem a Fontana de Nelson Leirner

Ana Chaves, Centro Universitário UNINASSAU/  
0000-0001-5501-8222  
aanachavesmello@gmail.com

## Resumo

A exposição da obra Homenagem a Fontana de 1967 admitida como registro histórico pode ser apontada como possibilidade. Afinal do conjunto sobrevivente e recuperado, esta é a única obra a ser exposta no MAM Rio com as marcas decorrentes do incêndio. Mesmo com a criação de uma réplica, cuja intenção foi restaurar o conceito da obra, não é possível ignorar o modo como cada perda, rasgo, mancha, queimadura produz outra realidade visual e discursiva à obra de 1967. As taglis de Lucio Fontana, ironicamente representadas na forma de zíperes retornam como rasgo. Posto isto, interessa aqui analisar o modo como a atual materialidade física da obra enuncia outros arranjos discursivos, especialmente para a narrativa histórica da arte no museu.

**Palavras-chave:** Exposição. Obra de Arte. Rasgo. História da Arte. Museu de Arte Moderna.

## Abstract

The exhibition of the work Homenagem a Fontana from 1967 admitted as a historical record can be pointed out as a possibility. After all, from the surviving and recovered set, this is the only work to be displayed at the Museum with the marks resulting from the fire. Even with the creation of a replica, whose intention was to restore the concept of the work, it is not possible to ignore the way in which each loss, tear, stain, burn produces another visual and discursive reality to the 1967 work. Lucio Fontana's taglis, ironically represented in the form of zippers, return as a tear. That said, it is interesting here to analyze how the current physical materiality of the work enunciates other discursive arrangements, especially for the historical narrative of art in the museum.

**Keywords:** Exhibition. Work of art. Tear. Art History. Museum.

Lucio Fontana viu duelos de faca entre gaúchos. Seu gesto primordial de abrir o espaço a golpes de lâmina evoca um rito social presenciado em sua infância e primeira juventude no interior da Argentina: os duelos de facão entre peões gaúchos.<sup>1</sup>

Certa vez, eu estava com uma irmã psicóloga e a indaguei se havia no pensamento de Sigmund Freud ou nos escritos de Jacques Lacan alguma referência à ideia de rasgo. Após meditar um pouco recomendou o testemunho da psicanalista portuguesa Maria Belo no documentário *Lacan: a Psicanálise Reinventada* (2001) de Elisabeth Roudinesco e Elisabeth Kapnist. No documentário a psicanalista conta quando esteve numa segunda sessão com Lacan a fim de elaborar o trauma do suicídio de sua irmã. Recorda que no momento em que chorava copiosamente, o psicanalista sem lenços de papel para oferecer, sai e retorna com um lenço de seda. Maria Belo leva o lenço consigo para lavar e devolver na próxima sessão, mas se dá conta que se tratava de um lenço de uma mulher, uma bela seda antiga, porém com rasgos. Belo resolve permanecer um tempo com o lenço e percebe o quanto aquele gesto, aquele lenço feminino e, sobretudo aquele rasgo havia desencadeado em si. Nas suas palavras, “[...] de uma forma imaginária de transferência, eu passei algum tempo [...] cuidando daquele lenço, refazendo uma espécie de renda ao redor daquele rasgo que de fato tinha muito a ver, de uma forma simbólica, com o rasgo que me havia levado até ali.”<sup>2</sup>

O testemunho de Maria Belo fez sentido no momento em que buscava razões para compreender a minha inquietação e, também, admiração diante do rasgo de uma obra que sobreviveu a um incêndio no museu. Compreendi que não era o rasgo em si, mas o que desencadeava nas minhas reflexões sobre as obras que, por diferentes razões, sofreram alterações na sua forma e aparência original. Estas inquietações começaram nos encontros com algumas obras da Coleção MAM Rio que sobreviveram ao incêndio de 1978, marco histórico do qual me debrucei no doutorado por quase cinco anos. Das obras ‘sobreviventes’ que tive oportunidade de ver e, que estiveram em exposição, tais como *Mademoiselle Pogany II* (1920) de Constantin Brancusi – analisada na tese<sup>3</sup> - e *Quatre femmes sur socle* (1950) de Albert Giacometti, a obra que atualmente tento refazer (ou o próprio museu) esta espécie de renda ao redor do rasgo é *Homenagem a Fontana* (1967) de Nelson Leirner.

---

1 Nicolas Guagnini, artista argentino, descreve que “*la peonada mataba el aburrimiento con duelos a ‘primera sangre’, en los que cortar el rostro del adversario significaba el triunfo.*” (HERKENHOFF, 2011, p.36).

2 Documentário *Lacan: a Psicanálise Reinventada* [Jacques Lacan, la psychanalyse réinventée (Original)], 2001. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UJmDNECfxZ8> Acesso em 07 nov 2022.

3 Esta análise consta também no website do MAM Rio. Disponível em <https://mam.rio/artistas/constantin-brancusi/> Acesso 26 jan 2023.

A primeira vez que vi esta obra em exposição foi em 2017 na mostra “Em Polvorosa: um panorama das três coleções do MAM Rio” com curadoria de Fernando Cocchiarale e Fernanda Lopes no próprio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O título foi concebido com base na série “Desenhos em polvorosa” de Tunga. Na perspectiva da curadoria a obra do artista funcionava como uma “imagem-símbolo” da exposição que procurou fundir os limites da matéria, dos corpos, das coleções, das linhas narrativas da história da arte que cada obra enunciava.



**Figura 1.**

Vista da exposição “Em polvorosa: um panorama das coleções MAM Rio” realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 30 de julho a 2016 a 05 de março de 2017.

Acervo MAM Rio

Foto: Jaime Acioli

A mostra expôs, lado a lado, duas obras da série Homenagem a Fontana. Uma obra datada de 1967 e a outra menciona duas datas 1967/2013. A obra de 1967 alterada pelo incêndio “com tecido parcialmente queimado, [...] com áreas carbonizadas”<sup>4</sup>, para fins de conservação e preservação foi apresentada em uma segunda moldura com vidro. Enquanto que a outra obra, íntegra, foi apresentada tal como conhecemos esta série. Recordo que o conjunto chamava não só a minha atenção, mas a do público visitante, pois causava um certo impacto ver as marcas daquele trágico incêndio de 1978.



**Figura 2.**

Vista da exposição “Em polvorosa: um panorama das coleções MAM Rio” realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 30 de julho a 2016 a 05 de março de 2017.

Acervo pessoal

Foto da autora

Inicialmente o efeito “*punctum*” desta obra sobre mim não está contido nesta evidência do incêndio, mas no modo como o rasgo coreografa com a dobra do tecido aberta pelo zíper. Aquela nova composição interrogou o tom das certezas sobre a obra e, especialmente o estatuto do saber histórico da arte no museu. Naquele instante o rasgo se tornou um enigma.

4 MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 2014, p.42.



**Figura 3.**

Nelson Leirner, *Homenagem a Fontana*, 1967

Tecido e zíper, 181 x 126 x 3cm

Doação do artista.

Coleção MAM Rio.

Fonte <https://mam.rio/obras-de-arte/homenagem-a-fontana-de-nelson-leirner/>

Foto: Jaime Acioli

Ao reencontrar esta obra e reconhecer o desconcerto que ainda me provoca, escolho enfrentá-la neste artigo inédito para o 42º Colóquio Futuros da História da Arte: CBHA - 50 anos organizado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), considerando sua pertinência para os debates colocados pela Sessão Arte Exposta: Instituições, Públicos e Histórias da Arte sob a coordenação de Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA), Marize Malta (UFRJ/CBHA) e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB/CBHA). Este texto pretende retomar alguns interesses de pesquisa colocados na tese de doutorado<sup>5</sup>, porém não explorados, bem como contribuir para as análises e reflexões sobre possíveis (ou impossíveis – tomando aqui de empréstimo a provocação da proposta conceitual da próxima Bienal de São Paulo) realidades futuras para a escrita da história da arte no âmbito do museu, lugar que atuei profissionalmente por cerca de dez anos.

5 Mãos à obra: a construção da imagem do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no pós-incêndio de 1978 (PPGAV UFRJ). Disponível em [https://www.academia.edu/43326542/M%C3%A3os\\_%C3%A0\\_obra\\_a\\_constru%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_imagem\\_do\\_Museu\\_de\\_Arte\\_Moderna\\_do\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_no\\_p%C3%B3s\\_inc%C3%AAndio\\_de\\_1978](https://www.academia.edu/43326542/M%C3%A3os_%C3%A0_obra_a_constru%C3%A7%C3%A3o_da_imagem_do_Museu_de_Arte_Moderna_do_Rio_de_Janeiro_no_p%C3%B3s_inc%C3%AAndio_de_1978) Acesso em 24 jan 2023.

Com estas imagens que realizei com celular àquele momento que visitei a Mostra a fim de registrar meu estranhamento e, também, meu interesse, junto a única imagem da exposição concedida pelo Departamento de Museologia do MAM Rio e os registros individuais de cada obra que podem ser encontrados na página virtual do museu<sup>6</sup>, construo algumas considerações sobre o problema aqui colocado quanto ao rasgo que uma obra pode vir a provocar quando revisamos a história da arte nos domínios de um museu.

Ao relacionar a distância temporal entre as duas obras, a condição em que foram apresentadas, especialmente a obra de 1967, concluo que se trata de um original e de uma réplica. Primeiramente pelo modo como foram expostas na galeria do museu, pela obviedade da verossimilhança e, especialmente pelo relatório técnico da museologia que estabelece a criação da obra de 2013 a partir da obra de 1967 e, que, por esta razão, também recebe esta última datação.



Homenagem a Fontana, 1967, tecido e zíper, 181 x 126 x 3 cm.  
Doação do artista. Coleção MAM Rio. Foto: Jaime Acioli



Homenagem a Fontana, 1967/2013, tecido e zíper, 183 x 127 x 3,3 cm. Coleção MAM Rio. Réplica feita pelo artista com apoio do Edital Pró-Artes Visuais, 2012. Foto: Jaime Acioli

#### Figura 4.

Captura da tela do website do MAM Rio com as duas obras  
*Homenagem a Fontana de Nelson Leirner* e suas respectivas legendas.

Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/homenagem-a-fontana-de-nelson-leirner/>

Foto: Jaime Acioli

Parte de um relatório técnico sobre o estado da obra Homenagem à Fontana (1967) foi publicado pelo Departamento de Museologia do MAM Rio na ocasião da conclusão do projeto de restauração de um grupo de obras danificadas pelo incêndio. Segundo a conservadora Fátima Noronha (2014, p.42), no período em que estas obras foram encontradas reconheceu-se que não podiam ser recuperadas, no entanto foi consenso entre os restauradores a impossibilidade do descarte, pois “possuíam um percentual significativo de existência estética e de fato, eram e ainda são um registro histórico, quase como peças arqueológicas.” Com a pesquisa e a descoberta de “imagens raras” das obras a equipe de restauração optou pela “complementação estética” na maioria das pinturas a partir dos registros fotográficos. Portanto as obras retomaram a sua aparência original, ainda que contenham evidências do tratamento realizado. Com Homenagem a Fontana (1967) foi diferente. Por corresponder a uma série de múltiplos, composta de tecido, zíperes sobre chassis de madeira, foi constatado pela curadoria junto ao artista que dadas as circunstâncias de fragilidade da obra a decisão foi “pela confecção de uma réplica, consentida e executada pelo artista, nos moldes da peça original”. Segundo o relatório, o artista teve que optar por tecidos similares “não alterando as características de cunho conceitual da obra”, pois o tipo de tecido não era mais fabricado.

De acordo com Veronica Cavalcante e Fatima Noronha, “a obra continuaria queimada, contudo, por ser um múltiplo em sua essência, caberia a ideia da réplica, com materiais similares e com as mesmas medidas da original.”<sup>7</sup> Para a museologia e a conservação, responsáveis técnicas, trata-se de uma réplica. Além da indicação técnica das duas datas 1967/2013 – data da criação e da execução a posteriori – consideram ainda que, “em algumas ocasiões as duas obras – a semidestruída e a nova – foram exibidas juntas, mas isto não é uma exigência do artista conforme o próprio esclareceu anos depois.” Na página virtual do MAM Rio dedicada às obras do artista pertencentes à Coleção MAM e Coleção Gilberto Chateaubriand, a réplica Homenagem a Fontana (1967/2013) é considerada um múltiplo doado pelo artista: “O MAM Rio tem dois exemplares da série: um que foi danificado no gravíssimo incêndio do museu em 1978 e outro doado posteriormente pelo artista.”<sup>8</sup>

Diante da obra ‘sobrevivente’, foi possível, ainda que mentalmente, reconstituir a juventude do vermelho carmesim em comparação, portanto, à sua réplica. Ambas apresentam mesma composição, próprias dimensões, zíperes e moldura metalizada.

---

7 Homenagem a Fontana - Pesquisa na coleção do MAM Rio e a obra de Nelson Leirner por Veronica Cavalcante e Fátima Noronha. Disponível em <https://mam.rio/obras-de-arte/homenagem-a-fontana-de-nelson-leirner/> Acesso em 06 nov 2022.

8 Idem.

Contudo, ao retomar a intenção do artista e o contexto desta criação, constata-se que estas obras são múltiplos da série Homenagem a Fontana, logo a ideia de original e réplica não se aplica. Porém, ao me ater aos pormenores e insistir naquele estranhamento que aquela dupla me causou, analiso, do lugar de historiadora da arte, que são obras diferentes, ainda que partam do mesmo idioma. Mesmo que a obra de 2013 seja reconhecida como múltiplo, a obra de 1967 passa, inevitavelmente a outra condição, a meu ver, de obra inédita que, pela via do rasgo, altera não somente a imagem da própria obra, mas o conhecimento sobre a mesma.

Ironicamente, a obra Homenagem a Fontana (1967), ainda que flagelada pelo incêndio, continua operando na crítica, pois ao 'voltar à vida', o rasgo retoma a tipologia dos gestos fundadores do *concetto spaziale* de Lucio Fontana ao mesmo tempo em que ao ser preservado na apresentação da obra anuncia a mortalidade de alguns discursos e o retorno de um trauma.

A série de múltiplos Homenagem a Fontana foi criada no mesmo ano em que Leirner envia um porco empalhado [O porco, 1967] ao 4º Salão Nacional de Brasília gerando uma grande polêmica entre o artista, a crítica de arte e os juízos estéticos sobre o que definem uma obra de arte. E o múltiplo criado em meados dos anos 1960 e 1970 também funcionou como crítica a cultura do consumo em massa ao mesmo tempo em que intencionava democratizar a arte por meio de distribuição imediata. Leirner ajustava o valor destes múltiplos com base no orçamento da criação da obra em si: materiais, mão de obra do artista, porcentagem da galeria etc., justapondo assim uma crítica à lógica industrial na forma como comercializava esta série.

A homenagem ao artista ítalo-argentino Lucio Fontana que, em algumas circunstâncias, modelava a fenda, geralmente na vertical, com os dedos, com as próprias mãos menciona "o gesto fundador" lido frequentemente como destrutivo, mas também permeado de erotismo tal como percebe Leirner: "[...] usando de agressividade empunhando estiletos, talhadeiras, estacas consegue transmitir uma grande sensualidade e sensibilidade como em seus cortes transversais e orifícios."<sup>9</sup> Percepção esta complementar às associações de suas *taglis* ao gesto "iconoclasta" do qual o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque<sup>10</sup> atribui a esta série ou como menciona Giulio Carlo Argan (1992, p.631) sobre a "concretude e vitalidade" do tecido quando analisa as "navalhadas" como destruição da "simulação espacial da pintura" a fim de recuperar uma verdade convicta do espaço como invenção da arte. Contudo, nas

9 HERKENHOFF, 2001, p.40.

10 *This iconoclastic gesture destroyed painting as a receptacle of illusions and left viewers contemplating a real cut, which Fontana described as 'the beginning of a sculpture in space'.* Disponível em [https://www.moma.org/collection/works/79874?artist\\_id=1930&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/79874?artist_id=1930&page=1&sov_referrer=artist) Acesso em 02 nov 2022.

palavras de Fontana, “[...] eu construí, não destruí, aí é que está”<sup>11</sup>. Sua *attese, squarci* apresentam uma outra possibilidade de continuidade do espaço na matéria. Seus rasgos convidam a atravessar, a perfurar, a adentrar a superfície da pintura e buscar, ainda que fendas e furos, os enigmas que esta outra realidade artística aguçava nos sentidos e entendimentos sobre a pintura instaurados na década de 1950. De acordo com Murilo Mendes, sendo a “realidade inesgotável”, a mão, o olho e o canivete sobre as telas monocromáticas romperam com a superfície e ressignificaram o espaço que há entre a pintura, a escultura, a ideia de suporte e, também, a própria história destes cânones da arte.<sup>12</sup>

Na perspectiva de Moacir dos Anjos (2008) é o “humor” que predomina na obra de artista e como transita em “campos simbólicos diversos divertindo seriamente a si próprio e quem mais esteja disposto a tanto”<sup>13</sup> enquanto que para Lilian Schwarcz (2012) é a ideia de “retorno” que marca estas séries de múltiplos, pois são obras familiares a outras referências da história da arte, mas que, no entanto, apontam um “avanço” tornando-se “uma obra totalmente original”. As provocações de Leirner sobre o icônico projeto construtivo da arte, especialmente num museu de arte moderna, apontam para uma ironia crítica e original à hegemonia desta narrativa na produção artística e frutífera, pois outras séries desta natureza foram criadas: Construtivismo Rural (1999-2012), Construtivismo Naval (2007), New York, New York (2009), Homenagem a Mondrian (2010), Construtivismo Postal (2011) e Construtivismo Musical (2011) se formos apenas nos concentrar nas rubricas abstrato-geométricas.

Em uma entrevista, Leirner foi indagado sobre a ideia de repetição vir na maioria dos textos críticos associada ao seu trabalho. Em resposta, afirma que a intenção dos múltiplos é conceitual. Ele diz: “[...] ‘tornar a dizer... repisar... acontecer de novo...’ fazer o mesmo trabalho não em forma de multiplicação ou série, mas sim conceitualmente, o que não é a mesma coisa que criar uma assinatura, [...]”<sup>14</sup> Esta dinâmica nos remete ao texto *Recordar, repetir e elaborar* [1914] de Freud onde introduz a “técnica psicanalítica” pelo conceito de *Wiederholung*. A tradução de *wieder* é novamente e *holung* é buscar. As palavras juntas significam repetição. Nessa perspectiva, podemos considerar que o retorno de alguns códigos estéticos colocados pelo artista atualizados à sua crítica, o faz compreender que o sentido da repetição no seu trabalho é acionado como ato e

---

11 “[...] lo ho costruito, non distrutto, è li la cosa.” (HERKENHOFF, 2001)

12 Referências extraídas do texto *Fontana* (1972) de Murilo Mendes. (HERKENHOFF, 2001, p.216)

13 Sem página, 2008.

14 Entrevista com Nelson Leirner por Rafael Vogt Maia Rosa para *Revista Celeuma*, 2013. Disponível em [file:///C:/Users/Ana/Documents/MEUS%20TEXTOS/Entrevista%20Nelson%20Leirner\\_USP\\_OUTRA.pdf](file:///C:/Users/Ana/Documents/MEUS%20TEXTOS/Entrevista%20Nelson%20Leirner_USP_OUTRA.pdf) Acesso em 06 nov 2022.

não como esvaziamento de sentido. Logo, trata-se de uma elaboração e não apenas repetição.

Como o próprio título informa Homenagem a Fontana retoma as rupturas na superfície da tela, mas não pelo corte, pelo zíper. O zíper substitui o corte. O zíper ou *fecho-éclair*, na tradução literal o fecho relâmpago, automatiza e controla o gesto da repetição velando e revelando o que há por detrás da monocromia (ou monotonia) da superfície da tela. Quando possível, o próprio público podia realizar este gesto contínuo de abrir e fechar, velar e revelar. Mas com o retorno do rasgo, a ironia colocada pelo zíper me parece desviar-se. Com frequência vimos que a pulsão do método de Fontana se põe como ação violenta e destrutiva, mas aqui se apresenta na forma construtiva, tal como colocado pelo próprio artista, pois opera naquele que interpreta a matéria artística a elaboração de outros saberes mesmo quando provocado por um evento traumático.

As análises de Hal Foster (2014, p.128) sobre a série *Death in America* de Andy Warhol, balizadas pelos escritos de Lacan, mencionam o real compreendido como trauma, logo não representado, mas manifesto na repetição. Nesta série o artista explorou os arquivos de imagens fotográficas de acidentes, conflitos e desastres expostos em diários de notícias e os reinseriu no âmbito da arte pela repetição. A mesma imagem de um trágico acidente de carro, por exemplo, exposta repetidas vezes neutraliza o impacto das emoções daquele sujeito que, em outro contexto, sentiria o choque da cena. Com a repetição os efeitos do evento traumático diminuem. Contudo, Foster indica que o gesto da repetição ao mesmo tempo em que protege do real “também aponta para o real” rompendo com o próprio efeito da repetição na obra, uma vez que a “percepção e a consciência” são acionados.

O uso do termo real por Foster está contido nas teorias desenvolvidas por Lacan sobre trauma. Como categoria, o real, diferentemente da noção de realidade, é aquilo que não se consegue nomear. O encontro com aquilo que resiste às formas de representação, ou seja, o inominável. Relaciono estas reflexões com o caso da obra Homenagem a Fontana (1967), pois diante da sua exposição me pergunto por que criar uma réplica se a original foi assumida pelo museu, ainda que sua materialidade tenha sido alterada pelo incêndio? Para uma crítica dos discursos que perpetuam determinados saberes inscritos sobre as obras, o caso de Homenagem a Fontana (1967) incide sobre a marca de um retorno traumático e por esta razão a criação de uma réplica pressupõe a superação deste passado. Mesmo destituída dos atributos que a consagraram, a exposição de Homenagem a Fontana (1967) restitui a aura construída pelos museus em torno do objeto artístico, ou seja, torna-se uma obra única e, ao mesmo tempo, reforça a sua condição inominável, traumática, real. O que fazer diante daquilo que não tem possibilidade de inscrição? Logo, como lidar com a inominável

obra incendiada? O que dizer dela? Sobreviveu ao incêndio, mas e à história da arte?

Após o incêndio, alguns artistas se encarregaram pessoalmente de tentar recuperar suas obras resgatadas das fuligens pelo restaurador Edson Motta à época também diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). O artista Glauco Rodrigues junto à sua esposa Norma Rodrigues recuperou o óleo sobre tela Índio Verde e Amarelo (1975) da série Pau Brasil. Segundo a carta do artista, o quadro foi limpo centímetro por centímetro e as cores retocadas. No entanto, optou por não restaurar a pintura de fundo para que o quadro seja exposto, pelo menos uma parte, tal como foi encontrado. Nas suas palavras, para servir “como testemunha da tragédia e também para que o público sinta o trabalho de recuperação.”<sup>15</sup> Esta obra, assim como Homenagem a Fontana (1967) e todas as obras que integram um acervo museológico se encontram na condição de documento, justamente pelo seu valor artístico e, sobretudo histórico. Até o momento, do conjunto de obras sobreviventes e recuperadas, Homenagem a Fontana (1967) é a única obra a ser exposta no MAM Rio, tal como foi encontrada no incêndio, com manchas, sinais de queimadura, perda e desgaste, estando, portanto, sujeita também à condição de índice do sinistro, de moldura do incêndio. Ao ser exposta, estas marcas nos lembram o choque do incêndio, mas testemunham também a resistência desta condição.

Os estudos de Márcio Seligmann-Silva (2003) tocam nas questões que engendram a necessidade de inscrição da violência, especialmente àquelas extremas que permeiam o século XX, na forma de testemunho, seja na sua dimensão oral, escrita, artística e/ou imagética. A recepção do testemunho possibilita a construção de uma outra narrativa que desmonta as histórias oficiais. A base do conceito de testemunho reconhece a impossibilidade de tradução literal do vivido, especialmente quando se trata de um evento traumático. Mostra-nos que é justamente a condição dessa impossibilidade, daquilo aparentemente indizível, que o testemunho nasce como linguagem. A realidade testemunhada requer outros recursos, inclusive imagéticos para reconstituir o acontecimento vivido. O testemunho, nesse sentido, constituirá leitura outra, externa aos aspectos apenas indiciários. Seligmann-Silva (2003, p.58) menciona que “a leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à ‘musealização’ do ocorrido: esta está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente.

O compromisso ético e estético de Homenagem a Fontana (1967) desperta para uma reflexão crítica de revisão dos discursos sobre a materialidade da arte no museu, além de anunciar a mortalidade de alguns discursos e ampliar as narrativas históricas sobre as obras, especialmente no âmbito dos museus. Nesse ponto, Homenagem a Fontana

---

15 Carta de Glauco Rodrigues ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 26 maio 1981. Acervo MAM Rio.

renasce do incêndio com outra realidade material e conceitual, outra possibilidade narrativa ainda que guarde as referências estéticas iniciais. Sua obra recorda os mais diversos elementos não só estéticos, históricos, bem como não nos deixa esquecer dos trágicos também. A obra pode ser lida sob a noção de testemunho como linguagem, pelo modo como a atual materialidade física da obra enuncia outros arranjos discursivos, pois parte da memória e, também, produz memória, cujas tensões entre o rasgo da matéria, os discursos históricos da arte problematizam a medida dessa permanência no Museu.

## Referências

ANJOS, Moacir dos. *Vestidas de Branco. Nelson Leirner*. Vila Velha/ES: Museu Vale, 2008.

CRISPOLTI, Enrico. *Fontana*. Milan/Italy: Fondazione Lucio Fontana. Edizioni Charta, 1999.

FARIAS, Agnaldo. *Nelson Leirner - A Arte do Avesso*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. *A ótica do invisível. Desejo de Espaço: Fontana/Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Obras Restauradas*. Organização de Cláudia Calaça e Fátima Noronha. Rio de Janeiro: MAM Rio, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2003.

VARELA, Elizabeth Catoia. *O desafio modernista: a construção de um ícone*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2018.

### Como citar:

MELLO, Ana Paula Chaves. Sobre o rasgo da obra Homenagem a Fontana de Nelson Leirner. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 209-220, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.015>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>