

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

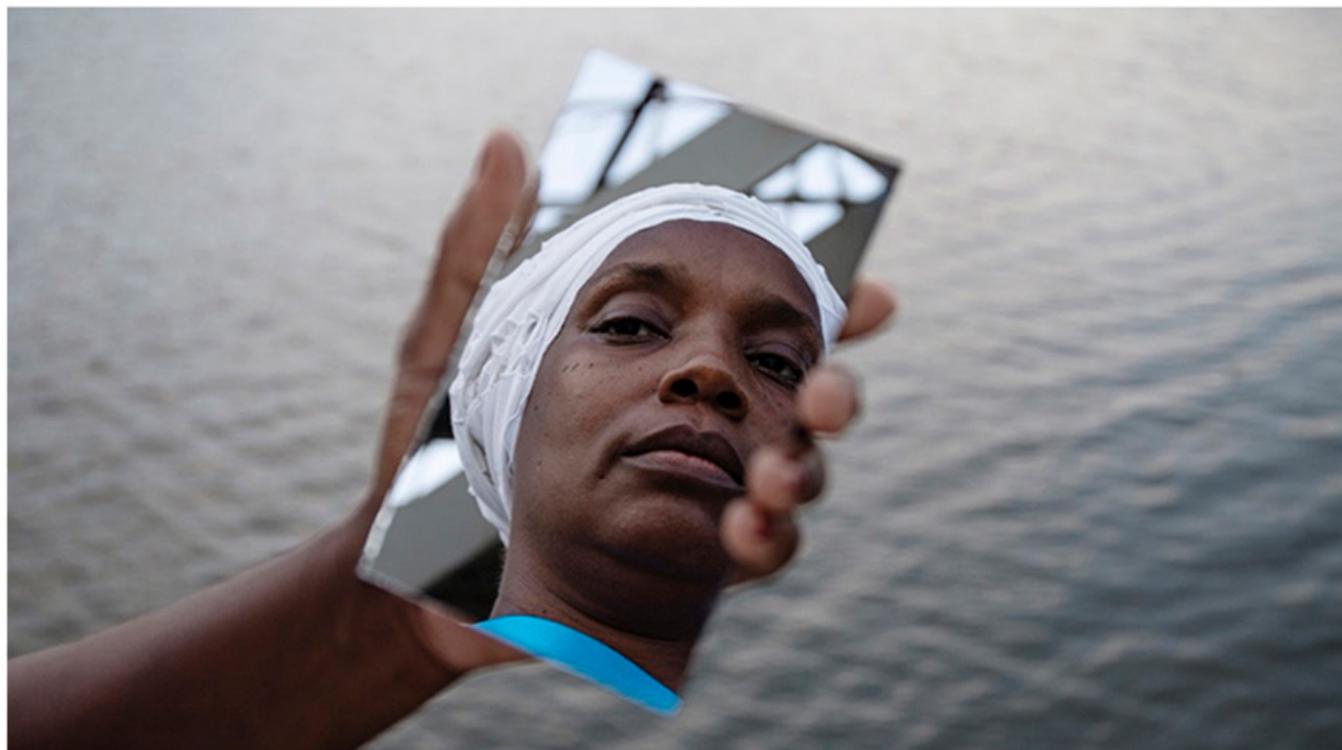


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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

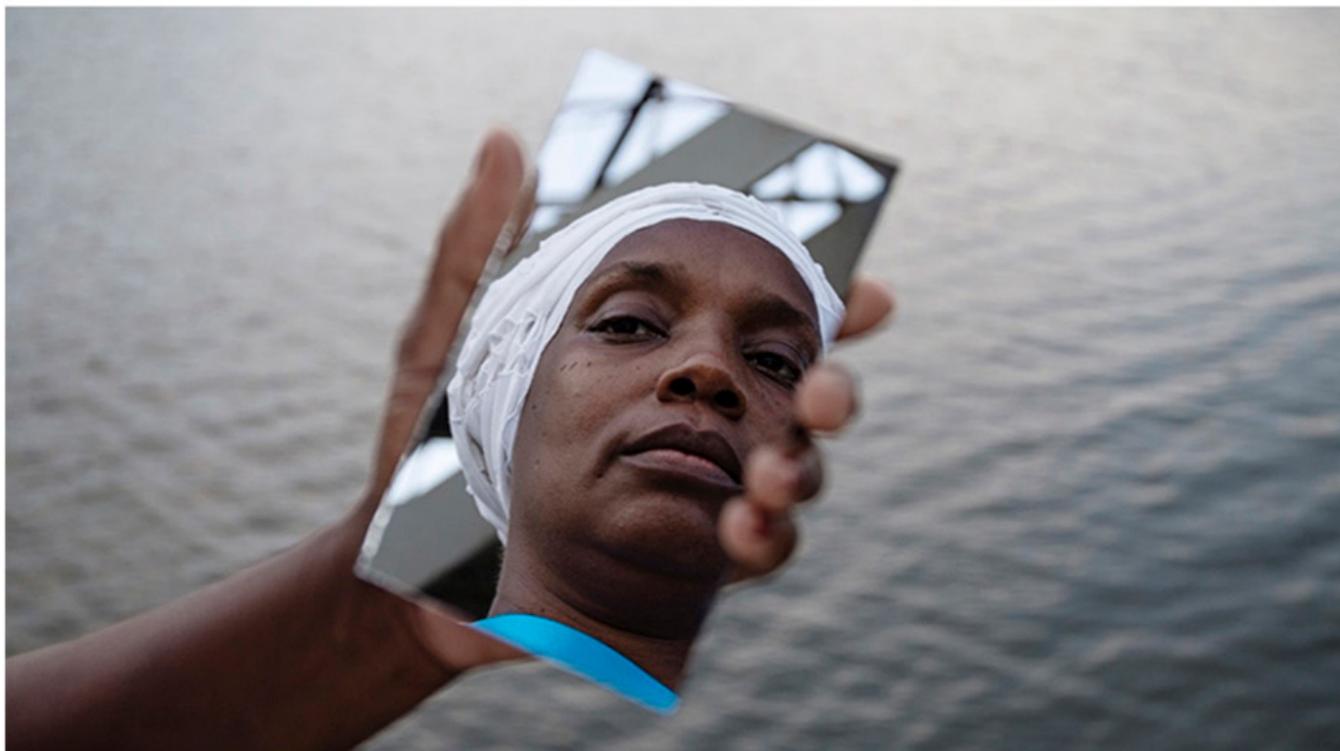


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

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 memorian*) – 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

Jonier Marín e a Exposição Amazonia Report

Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo/CBHA

ORCID.org/000-0001-5075-7843

almerindalopes579@gmail.com

Resumo

Amazonia Report (1976), mostra de propostas conceitualistas realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, pelo colombiano e artista multimídia Jonier Marín, teve a curadoria da então diretora da instituição, Aracy Amaral. Denunciava a destruição da floresta por queimadas e desmatamento, e invasão de terras indígenas, após a construção da rodovia Transamazônica pela ditadura militar, além de dizimação dos povos originários. Referia-se, ainda, à espoliação das riquezas naturais e dos nativos por trabalho escravo, desde o século XIX por empresas estrangeiras, na região de Putumayo. Se na época a mostra não recebeu a devida atenção, por falta de consciência sobre a problemática abordada, na atualidade o tema ecológico e a Amazônia mobilizam artistas e ativistas brasileiros de todo o planeta, o que potencializa e atualiza o significado dessa pioneira exposição, remontada em vários países.

Palavras-chave: Jonier Marín. Amazonia Report. Exposição de Arte. Arte e Resistência. Arte Conceitual.

Abstract

Amazonia Report (1976), an exhibition of conceptualist proposals held at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, by the Colombian and multimedia artist Jonier Marín, was curated by the then director of the institution, Aracy Amaral. He denounced the destruction of the forest by burning and deforestation, and the invasion of indigenous lands, after the construction of the Transamazônica highway by the military dictatorship, in addition to the decimation of the original peoples. He also referred to the spoliation of natural and native wealth by slave labor, since the 19th century by foreign companies, in the Putumayo region. If at the time the exhibition did not receive due attention, due to lack of awareness of the issue addressed, today the ecological theme and the Amazon mobilize Brazilian artists and activists from all over the planet, which enhances and updates the meaning of this pioneering exhibition, reassembled in many countries.

Keywords: Jonier Marín. Amazon Report. Art exhibition. Art and Resistance. Conceptual art.

Introdução

Numa época de triste memória, em que vários países da América do Sul – entre eles o Brasil - vivenciaram tempos tenebrosos resultantes do autoritarismo da ditadura militar, que além da falta de liberdade, perseguição e morte às vozes dissidentes e aos povos originários, impôs a censura às artes e à cultura, criou projetos que contribuíram para a destruição da floresta, degradação do ecossistema amazônico e aumento dos conflitos e disputas por terras na região. Os últimos problemas citados foram observados in loco pelo colombiano Jonier Marín (1946), artista nascido e criado em contato com a floresta, assunto que transformou em tema da exposição/denúncia *Amazonia Report* (1976), realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesse contexto, o evento não deixou de ser um ato de ousadia e de coragem do artista e da então diretora da instituição cultural, Aracy Amaral, que, apesar do risco de intervenção da censura, percebeu a urgência e o significado de denunciar e se engajar na defesa da Amazônia legal, que estava à mercê dos interesses internacionais e do descaso dos governos dos estados brasileiros circunscritos nesse imenso território.

Através de um original e inusitado conjunto de trabalhos conceitualistas – emprestando a expressão de Marchán Fiz -, a exposição se referia ao insensível extermínio cruel de indígenas de diferentes etnias, em momentos precisos da história recente: entre o final do século XIX e início do XX, com a exploração da borracha; e a segunda metade do século passado, com a construção da rodovia Transamazônica, pelo regime militar. A exposição resultou do impacto e da indignação do colombiano ao presenciar as queimadas criminosas e o desmatamento da floresta Amazônica, durante longa viagem fluvial que realiza ao Brasil, seguida de pesquisas documentais efetuadas em Paris, quando se certificou que era preciso escancarar os fatos que foram silenciados, e impedir que as atrocidades cometidas por empresas estrangeiras, continuem a se repetir naquela região, com a cumplicidade das autoridades competentes. Tais empresas se arvoraram do direito de explorar nossas riquezas naturais, os corpos e o trabalho dos povos indígenas, submetendo-os a penoso regime de escravização, sendo que os governos dos estados da região além de ignorarem os fatos, nada fizeram face às denúncias, como veremos adiante.

O périplo pelo mundo e o início da trajetória criativa do colombiano no Brasil

Até 1968 o jovem Jonier Marín cursava Arquitetura na Universidade Nacional de Bogotá, e participava de um grupo teatral formado com colegas. Pouco depois, deixava a Colômbia, embarcando no porto fluvial de Letícia (1969), na fronteira entre o Brasil e o Peru para atravessar a floresta Amazônica, navegando pelo maior rio da bacia

hidrográfica da região, com destino a Manaus. Depois de alguns dias nessa capital, segue para Belém, onde pretendia embarcar para a Europa para participar de Festival de Teatro em Nancy (França). Ali tomou conhecimento da construção da rodovia Transamazônica (BR-230), pelo governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), com a derrubada de milhares de árvores da floresta e a exposição dos indígenas a doenças, à morte e a violento processo de aculturação, em contato e embates com uma multidão de mais de quatro mil trabalhadores recrutados para a execução das obras, relatos que indignaram o artista.

O objetivo da *Transamazônica* era promover a integração das regiões Nordeste e Norte com os países vizinhos, numa extensão de mais de 8 mil quilômetros¹. Visava, ainda, “superar as desigualdades regionais”, fixando na região Amazônica milhares de agricultores nordestinos, que sofriam as consequências de uma violenta e duradoura seca, que perdurou de 1969 a 1970 (VELHO, 1995, p. 198). Todavia, a iniciativa não mediou as consequências dessas abruptas mudanças que sofreriam os povos originários da região, em especial aqueles que viviam, até então, isolados. Para que os agricultores nordestinos ocupassem e viabilizassem economicamente um extenso território de densidade demográfica muito baixa, seria necessário, porém, oferecer-lhes a devida infraestrutura, o que não ocorreu. Somava-se a isso, a pressão política dos governos regionais e a dúvida quanto às condições de trabalho e rentabilidade econômica, que assegurasse a manutenção e a sobrevivência das famílias assentadas na região amazônica, fatores que levaram poucas famílias a trocar o certo pelo duvidoso, o que contribuiu para a derrocada desse projeto utópico (VELHO, 2009, p. 197).

Tocado profundamente por essa problemática, o colombiano nascido e criado na região amazônica, desiste do teatro e decide permanecer no Brasil. De Belém, seguiu para Brasília, Bahia, São Paulo, cidade em que captura fotografias e visita exposições, viajando em seguida para o Rio de Janeiro, cidade que o impacta pela beleza natural e o estimula a iniciar a carreira artística. Frequenta alguns cursos na Cinemateca do MAM, e paralelamente Marín produz trabalhos de artes visuais em diferentes mídias e suportes. Realiza sua primeira mostra individual na Galeria Gead, em Copacabana, onde apresentou relevos em alumínio sobre suportes de madeira (MARÍN, In: BADAWI, 2016); participa também do *Salão de Verão* no Museu de Arte Moderna (RJ), e do VI Salão de Arte Contemporânea de Campinas (1970).

No início do ano seguinte, embarcava com destino a Lisboa, e de lá seguia para

1 A BR-230 deveria ligar os estados da Paraíba, Ceará, Maranhão, Piauí, Pará e Amazonas, no sentido Leste-Oeste, chegando até à fronteira do Brasil, a Colômbia e o Peru, mas foi inaugurada em setembro de 1972 com pouco mais de 4.200 km, distante da fronteira com os países vizinhos, e com muitos trechos sem pavimentação asfáltica, o que tornou a rodovia perigosa e intransitável em períodos chuvosos, e um fiasco do propalado “milagre econômico” (VELHO, 2009, p. 197-202).

a Suíça, onde passa algum tempo trabalhando. Visita a *Documenta5*, em Kassel (Alemanha), curada pelo suíço Harald Szeemann (1933-2005), afirmando mais tarde: “Me surpreendeu saber que poderia fazer arte com qualquer coisa”, diante da produção experimental de Ben Vauthier, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers², Mario Merz, Nam June Paik, Raymond Hains, Christo Javacheff (MARÍN In: BADAWI, 2016). Aproxima-se de artistas e desenvolve alguns projetos naquele país, entre os quais as performances *Rasgar e Cosa mental* e o happening *Dinheiro, Arte, Serviço* (1972), proposição que consistia em deixar cair uma nota de um dólar na rua, fotografar a ação dos transeuntes recolhendo-a, para em seguida abordá-los e refletir com eles sobre a importância do dinheiro. Marín repetiu essas propostas, que nomeou “obras ativas” também em Zurich (Suíça) e em Milão (Itália), antes de se instalar em Paris, onde permaneceu de 1973 a 1976.

Novas descobertas, estudos, reflexões

Se a experiência de atravessar a Amazônia foi para o jovem artista uma experiência indescritível, o périplo realizado pelo mundo, torna-o mais consciente de suas raízes e identidade cultural. Assim, observar a insensível destruição da floresta por queimadas, derrubada de árvores, contaminação dos rios por garimpos ilegais e descaso com os indígenas e povos da região, assume um significado mais profundo, pois para quem nasce e vive na Amazônia, “o rio e a floresta são o oxigênio regenerador dos pulmões e do cérebro, mas também a higiene do espírito e a clorofila dos sentidos”, observou Restany (1979).

No Collège de France (1974), em Paris, o colombiano assiste a conferências ministradas pelo filósofo e antropólogo francês, Claude Lévi-Strauss, que durante a época em que foi professor de filosofia na recém-criada Universidade de São Paulo (1935-1939), viajou à Amazônia e a outras localidades brasileiros para contatar e estudar os indígenas brasileiros³. Marín, ouve surpreso o conferencista dizer que ele e outros antropólogos e etnólogos, de longa data “advertiam sobre as nefastas consequências da devastação sistemática desse novo Far West do Ocidente” (MARIN, In BADAWI, 2016). As conferências apontaram-lhe, também, o caminho do Museu de História Natural (Musée de L’Homme), onde permanece vários meses pesquisando sobre a

2 Nessa Documenta, Marcel Broodthaers deu por encerrado o Museu de Arte Moderna do Departamento das Águias (Museu fictício), por ele criado em Bruxelas em 1968.

3 Lévi-Strauss, recém-formado em Filosofia pela Sorbonne, integrou a missão universitária francesa ao Brasil, para atuar como professor visitante de Sociologia, da recém-criada USP (1935-1939), período em que viajou pelo Brasil mantendo contato com indígenas de diferentes etnias, e fazendo estudos etnográficos sobre hábitos, rituais, habitações, cultivo da terra e objetos culturais desses povos originários, que resultaram no livro *Tristes Trópicos* (1955). Embora rompesse com a classificação eurocêntrica de civilizados e selvagens, seu discurso mantém, ainda assim, um viés colonialista, ao mencionar, por exemplo, que “todas as cidades americanas, inclusive São Paulo, são cidades selvagens” (LÉVI-STRAUSS, 1988, p. 93).

Amazônia. O artista afirma ter encontrado na biblioteca da instituição cerca de três mil livros, de autoria de antropólogos, etnólogos, escritores e historiadores de diferentes países, dos quais calcula ter lido cerca de cinco por cento, quando criou o neologismo *Amazonidade* (MARIN, In: BADAWI, 2016).

Entre os documentos levantados cita o *Relatório de Roger Casement* (1864-1916), cônsul-geral britânico no Brasil e ativista ambiental, que desempenhou importante função político-social. Nos seis anos que aqui viveu, viajou por diferentes localidades (1906-1912), duas à região de Putumayo (1910 e 1911), na fronteira entre o Brasil, o Peru e a Colômbia. Ali investigou denúncias de exploração, escravidão e tortura de homens, mulheres e crianças indígenas recrutados nos três países, pela inglesa *Peruvian Amazon Rubber Company*, empresa sediada no Peru, dirigida por Julio César Araña e familiares, mas financiada pela bolsa de Londres, que extraía, ilegalmente, látex nos seringais da região, com mão-de-obra indígena (matéria prima da borracha) (CASEMENT In: IZARA e BOLFARINE, 2016)⁴.

Esse período de reflexão, estudo, aprendizado e descoberta marcaria definitivamente a trajetória criativa do artista. A leitura das denúncias de escravização, genocídio, mutilação e castração de mais de 30 mil indígenas nos seringais da referida região de Putumayo na Amazônia, feitas por Casement a órgãos internacionais, chocou o artista. Os relatos de terríveis atrocidades cometidas por funcionários da referida empresa inglesa, que submetiam homens, mulheres e crianças indígenas a longas e penosas jornadas de trabalho, recebendo apenas uma pequena ração de comida, sem direito a salário, forneceram ao artista a ideia e o subsídio para a realização da futura mostra. Marín fez, então, fotocópias de textos e imagens desses livros e do relatório, material que transformou na gênese da exposição *Amazonia Report*. O artista assumia, assim, uma postura política, colocando-se como um dos pioneiros a refletir e a escancarar problemas ambientais e sociológicas, que se repetiam no presente, causando tanto irreversível processo de aculturação, quanto de genocídio de indígenas, agravados após a construção da BR-230. Basta citar que o *Manifesto do Rio Negro* ou do *Naturalismo Integral*, de Frans Krajcberg, Pierre Restany e Sepp Baendereck, foi lançado somente em agosto de 1978.

Marín acreditava que a mostra contribuiria para sensibilizar e provocar indignação e a reflexão dos visitantes sobre essa “realidade e suas aparências, alternando e inventando modos de enunciação e de representação inéditos, demonstrando em

4 O cônsul soube dos acontecimentos em Putumayo, durante o período em que atuou em Belém (Pará, 1907-1908), acompanhando o andamento da construção da ferrovia Madeira-Mamoré, passando a investigar os fatos. Antes disso, Euclides da Cunha visitara a Amazônia, registrando em *Os Sertões* (1902), a vida miserável e sofrida dos seringueiros, para sobreviverem no que chamou de “região inóspita” e “terra sem história”. (CASEMENT, In IZARA e BOLFARINE, org., 2016).

atos e imagens plásticas (...)” modos de subverter, transgredir e libertar os indivíduos de determinadas agruras da vida (GUCHT 2014, p. 38)⁵. Assim, dois anos depois, o artista retornava à Colômbia para elaborar o projeto poético, e ao concluí-lo voltava a atravessar a floresta, viajando, ironicamente, pela rodovia Transamazônica, para propor à Pinacoteca do Estado de São Paulo a realização de *Amazonia Report* (1976).

A Potência Poética das propostas

O Relatório de Casement deu título à mostra, montada com um conjunto heteróclito de trabalhos, em suportes, processos e materiais diversificados: cópias eletrostáticas de imagens de livros e revistas, desenhos, colagens, textos, palavras, fotografias, postais, objetos, instalações tecnológicas, em que Marín mesclou tempos heterogêneos e anacrônicos. Interferiu sobre as fotocópias com signos (setas, círculos, palavras), recorrendo a grafite, lápis de cor, tinta, colagem de penas de aves.... Se algumas dessas imagens referem-se à miscigenação entre povos e culturas, ao queimar as bordas dos papéis das fotocópias, o artista remete à insensata destruição da floresta, que ele diz ter “encontrado queimada por todas as partes” por onde passou (MARIN, In BADAWI, 2016). (Fig. 1) Produziu, ainda, listas de palavras e frases extraídas de livros da referida biblioteca parisiense: nomes de rios, plantas e animais da Amazônia ameaçados de destruição por queimadas, contaminação e desmatamento, que talvez possam ser entendidas como “imagens de crises”, expressão apropriada de Didi-Huberman (2008, p. 53).



Figura 1. Jonier Marín, *Sem Título*, 1975. Fotocópia com interferência a lápis de cor. Disponível em: <https://artenexus.com.es/magazines/article-magazine-jonier-marin>. Acesso em: 16 abril 2022.

5 Após as investigações, Casement entregou às autoridades locais e internacionais mais de 250 culpados pela exploração, morte e mutilação de indígenas, porém, apenas indivíduos pouco influentes foram presos. Os poderosos genocidas, a exemplo do rico comerciante Julio Araña, além de não ter sido julgado e preso, ainda exerceria elevados cargos políticos. Os episódios inspiraram a novela *La Vorágine*, do colombiano José Eustasio Rivera (1924), clássico da literatura latino-americana. O Relatório de Casement denunciando a escravização de populações nativas no Congo e na Amazônia também serviram de referência para a novela *El Sueño del Celta* (2010), de autoria de Mario Vargas Llosa. Acusado de traição, por ter participado do *Levante da Páscoa*, que visava tornar o Congo independente do Reino Unido, Casement foi condenado à morte e executado na prisão de Pentonville (Londres), em 1916.

A análise conjunta desse vasto material ao mesmo tempo que enfatiza que a travessia da Amazônia tocou profundamente a sensibilidade da artista, outras ações propositivas põem em questão problemas similares ocorridos antes em outras localidades brasileiras que ele visitou, ou resultaram de pesquisas desenvolvidas na Europa. Assim, a série *Arranha-céus -Agressão Verde (Projeto São Paulo, 1976)*, mostra interferências com tinta verde sobre fotografias em branco e preto, que Marín diz ser “seiva verde”. A tinta parece jorrar do topo dos edifícios do centro de São Paulo, numa referência às árvores da mata Atlântica derrubadas para dar lugar àqueles arranha-céus (Fig. 2).



Figura 2. Jonier Marín, *Arranha-céus/seiva verde (Projeto São Paulo)*, 1976. Interferência sobre impressão fotográfica, gelatina de prata. Fonte: Henrique Faria, Nova York. Disponível em: http://caac.es/prensa/imag-amaz21/frameimagns_amazonia.htm. Acesso em: 01 fev.2023.

Em outra imagem fotográfica, em que a cobertura verde da floresta parece ainda intocada, dois indígenas resistem, abraçados, à devastação da vegetação da floresta, cujos corpos são soterrados pela construção da Transamazônica, representada por uma faixa de tons terrosos que o artista desenha a pastel, atravessando todo o campo fotográfico (Fig. 3).



Figura 3. Jonier Marín. Sem Título (*Amazônia*), 1975. Impressão fotográfica com intervenção a lápis de cor e pastel. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2016/10/20/jonier-marin-amazonia-report-1976>. Acesso em 16 abril 2022.

Mas as obras nucleares da exposição foram duas instalações, em que o artista agrega diversos processos, suportes e materiais orgânicos, industriais e a dispositivos tecnológicos, então disponíveis. Marín foi um dos pioneiros na América Latina a recorrer à tecnologia em sua praxe. Uma delas, denominada *Hylea (espaço-poema)* (1976), título que o autor emprestou de Humboldt, alemão que esteve na Amazônia no início do século XIX, quando usou o termo criado por Heródoto, para caracterizar a principal singularidade da região: organismo vivo, constituído pela vegetação, pelos animais e pelos povos indígenas (BOLLE, 2022, p. 22).

Hylea foi montada sobre uma base de cimento, coberta de terra vegetal da Amazônia, contendo impressas marcas de pneus, embalagens e utensílios industrializados, abandonados na região pelo “homem civilizado”: uma lata de óleo automotivo, usado para lubrificar os tratores que rasgavam a floresta para dar lugar à rodovia; um rádio de pilha, penas de arara, um rolo de arame farpado, traspassado por flechas indígenas de taquara e um tubo de neon verde, numa referência à aculturação dos povos nativos e à destruição da vegetação e dos animais. De uma velha jarra presa ao teto caem sobre a terra gotículas de água, remetendo à importância da floresta para a purificação do ar, do clima, da água e a regeneração da vida na floresta. Tangenciando a *Hylea* foram instalados outros objetos, entre eles *Árvore Cubificada*, escultura em madeira,

apoiada sobre um tronco bruto (Fig.4), alusão à transformação do meio-ambiente e à aculturação dos povos originais.



Figura 4. Jonier Marín. *Hylea e Árvore Cubificada*, 1976-2016. Instalação Cimento, terra, objetos industriais, penas de aves, tubo de néon, madeira. Escultura em madeira. Dimensões variadas. Fonte: <https://artishockrevista.com/2016/10/20/jonier-marin-amazonia-report-1976>. Acesso em: 16 abril 2022.

Na instalação *Extravídeo*, posicionou um vaso contendo uma planta viva sobre a caixa de um monitor de vídeo, sendo que a tela do monitor projeta a imagem hipotética e incoerente de raízes, que supostamente seriam da planta, flutuando na água, como se o autor nos alertasse que embora ocultas na terra, no interior do vaso, as raízes que sustentam a planta não sobrevivem sem água (Fig.5).



Figura 5. Jonier Marín. *Extravídeo* (Obra Ativa), 1976. Vaso de planta e monitor de vídeo. Dimensões variadas. Fotografia: Artura Sanchez. Disponível em: <https://artenexus.com.es/magazines/article-magazine-jonier-marin>. Acesso em: 16 abril 2022.

Reafirmando o interesse precoce do artista pela tecnologia constou, ainda, da mostra a obra denominada *Videopost*, em que um monitor de vídeo mostrava o fluxo de trabalhos de arte postal, processo experimental ou alternativo do qual o artista foi um dos pioneiros na América Latina.

Considerações finais

Se concordarmos com Deleuze (1987) que “ existe sempre uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência”, a premissa parece contradizer a fala do artista, que anos depois da realização de *Amazonia Report* (1976), afirmava que não teve o propósito de atribuir à mostra um caráter de resistência ou de denúncia, mas, através de um mostruário livre de fatos trágicos ocorridos na *Amazônia* levantados por ele em Paris, alertar para o processo de aculturação dos povos originários (MARÍN In: BADAWI, 2016), o que, obviamente, não isenta a exposição de evidente viés político. Embora o artista parecesse certo de que o propósito da mostra de desvelar uma realidade que não se restringia ao passado, mas que se mantém no presente e continua a ser ocultada e silenciada por aqueles a quem compete cuidar da preservação dessa floresta tropical, da proteção e do bem-estar dos povos originários, não gerou a devida compreensão, a causa não pode ser atribuída aos objetos expostos. Deveu-se à falta de consciência ecológica e ao baixo nível de informação sobre os problemas do país, em um período político nada favorável à denúncia e à crítica, nem a grandes arroubos reflexivos. Somava-se a isso o caráter inusitado, precário ou efêmero das propostas conceitualistas que integraram a mostra, não familiares ao público, aos órgãos de repressão militar e também à crítica tradicionalista, pois esta não publicou na imprensa textos que aprofundassem o significado da mostra e estimulassem o debate sobre problemas tão graves e prementes, que não diziam respeito apenas à Amazônia, mas ao país e ao mundo. A indiferença ao assunto continua a refletir-se na falta de consciência crítica ao processo de degradação da floresta tropical, pondo em risco todo o ecossistema, e contribui para que a sanha destruidora se perpetue, de maneira insensível e irresponsável. Assim, as mazelas políticas e as atrocidades praticadas contra os indígenas, além de continuarem a ser silenciadas, os culpados agem livremente sem serem punidos, como revela o premeditado genocídio dos Yanomami, nos últimos anos, que não é, obviamente, caso único ou isolado. Deleuze tem razão, quando indaga: “Que misterioso laço pode existir entre uma obra de arte e um ato de resistência, se os homens que resistem não têm nem tempo nem, muitas vezes, a cultura necessária para estabelecer uma mínima relação com a arte? (DELEUZE, 1987).

Se a mostra não recebeu aqui a devida atenção, após transferir-se para Paris em 1989, o artista passou a reeditar e a fazer circular parte das obras efêmeras que integraram

Amazonia Report, em exposições realizadas em diferentes latitudes, o que faz com que o tema repercute no meio internacional. Segundo o autor, não se trata de mera repetição, pois a cada mostra procura fazer novas incursões reflexivas, combinações e reestruturação das propostas e das imagens, ativando, assim, novos diálogos e leituras reveladoras de “competência e implicação”, de interlocutores afetados pelo assunto, que obviamente não se posicionam como se estivessem diante de “formas cegas”, tal como propõe Didi-Huberman (2008, p. 41). Para o teórico, se a arte não tem o poder de transformar a realidade, os “antagonismos da realidade não resolvidos são reproduzidos nas obras de arte como problemas imanentes a sua forma (...) e é isso que define a relação da arte com a sociedade” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 53).

Referências

AMARAL, Aracy. “Amazonia Report”, texto do catálogo da mostra. São Paulo: *Pinacoteca do Estado/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo*, 30 de set. a 30 de out. de 1976.

BADAWI, Halim. “Jonier Marin: artista exiliado y conceptualista amazônico”. *Revista Arcadia*, 21 set; 2016 (Entrevista concedida pelo artista). Disponível em: <http://www.revistaaradia.com/arte/articulo/jonier-marin-arte-artista-conceptual-colombia-paris-exilio-amazonas/54147/>. Acessos em 25 jun. 2021 e 14 dez.2022.

BOLLE, Willi. “O Caráter exemplar da obra de Alexander von Humboldt”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 81, p. 18-41, abr. 2022. Disponível em: <https://search.scielo.org/?/long=pt&q=au:Bolle,%20Willi>. Acesso em 23 dez. 2022.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palstra proferida em 1987, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, 27 de jun. 1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 09.02.2023.

DIDI-Huberman, G. La emoción no disse “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética In: VALLEJO, C (Prefácio e edição). *Alfredp Jaar. La Política de las imágenes*. Santiago (Chile), 2008, p. 39-67.

GUCHT, Daniel V. (2014). *L´Expérience Politique de L´Art: retour sur la définition de l´art engagé*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.

IZARA, Laura P. Z. e BOLFARINE, Mariana (Org.), (2016) *Diário da Amazônia de Roger Casement*. Introd. e Seleção: Angus Mitchell. São Paulo: EDUSP.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). *Tristes Trópicos*. Prólogo Manuel D. Ruiz. Trad. Noelia Bastard. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1988.

RESTANY, P. (1979). Jonier Marín para 4° de Latitude Sul e 70 graus de Longitude Ouest,. Texto catálogo da exposição ICC, Anvers, Bélgica.

ROCA, José (Curador), "Jonier Marin: Amazonia Report (1976)". Exposição realizada no espaço cultural Flora, Ars+ Natura, 2016. Disponível em: <http://arteflora.org/2016/09/jonier-marin-amazonia-deport-1976>. Acesso em 14 dez. 2022.

VELHO, Otávio G. (2009). "A Rodovia Transamazônica: desenvolvimento e debates paralelos". In: *Capitalismo autoritário e campesinato: um estudo comparativo a partir da fronteira em movimento*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009 p. 197-202. Disponível em: <http://books.scielo.org-velho-97885996622>. Acesso em 12 dez. 2022.

Como citar:

LOPES, Almerinda da Silva. Jonier Marín e a Exposição Amazonia Report. *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. 1247-1258, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.101>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>