



O SUBLIME CONTAMINADO NAS PAISAGENS DE *FANTÔME CRÉOLE* E A DESCOLONIZAÇÃO ESTÉTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

Francielly Rocha Dossin. UFSC

RESUMO: Isaac Julien, cineasta e artista visual, apresentou no SESC-Pompeia em São Paulo (2012) a vídeo-instalação *Fantôme Créole* (2005), que constituiu-se na junção de duas séries anteriores: *True North* (2004) e *Fantôme Afrique* (2005). Podemos observar uma abundante utilização de paisagens nos vídeos da mostra. Em *Fantôme Créole*, Julien conjuga paisagens antagônicas, do norte ártico e do sul árido, criando uma ponte através de um repertório que se alinha com as discussões pós-coloniais sobre “crioulização” e políticas representacionais. O objetivo deste artigo é compreender como se dá, o que Julien chama de “sublime contaminado”, na obra *Fantôme Créole* e como os recursos utilizados pelo artista conjugam com uma parte da produção artística contemporânea no eminente esforço de questionamento da historiografia da arte e de descolonização estética da História.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Paisagem. Isaac Julien. “Sublime contaminado”.

ABSTRACT: *Isaac Julien, filmmaker and visual artist, presented at SESC- Pompeia, in São Paulo (2012) the video installation Fantôme Créole (2005), which is constituted by the junction of two previous series: True North (2004) and Fantôme Afrique (2005). We can observe an abundant use of landscapes on exhibited videos. In Fantôme Créole, Julien combines antagonistic landscapes, northern arctic and arid south, creating a bridge through a repertoire that aligns with the discussions on post-colonial "creolization" and representational politics. The purpose of this article is to understand how, what Julien calls "sublime contaminated", appears in Fantôme Créole and how his artistic strategies are converging with part of contemporary artistic production in an eminent effort of questioning the historiography of art and decolonization of history's aesthetic.*

Key words: Contemporary art. Landscape. Isaac Julien. “Contaminated sublime”.

Introdução

De 3 de setembro a 16 de dezembro de 2012 o SESC-Pompeia abrigou a primeira exposição individual do artista britânico Isaac Julien na América Latina. Com curadoria de Solange Farkas, *Geopoéticas* foi uma parceria da Associação Cultural VideoBrasil com o SESC-SP e apresentou quatro instalações em múltiplas telas criadas ao longo da última década. Houve também uma exibição paralela de alguns destaques da filmografia de Julien pelo SESCTV, além de seminários e palestras desenvolvidos pela ação educativa que contou com a presença do próprio artista.

Suas obras são marcadas por questões do debate pós-colonial, como as várias conexões entre narrativas relativas à nacionalidade, identidade, modernidade, colonialismo, masculinidade, progresso científico e suas construções estéticas (BLOMM, 2012, *online*); essas questões dialogam na poética de Julien com duas outras fortes características de seu trabalho: as novas tecnologias para criação e suporte das imagens e a presença recorrente da paisagem.

As obras apresentadas na ocasião foram *Ten Thousand waves*¹ (49', 35mm, cor, nove telas, som surround 9.2, 2010); *The Leopard*² (20', 35mm, cor, 2007); *Paradise Omeros*³ (20', 16mm, preto e branco/cor, três telas, 2002) e *Fantôme Créole* (23', 16mm, cor, quatro telas, 2005). Elementos que propõem a presença da paisagem como recurso visual encontram-se já nos títulos com referências a componentes da natureza como “*waves*”, “*leopard*”, e principalmente o título da exposição que nos remete a uma poética geográfica. A evidência do protagonismo da paisagem em sua poética é considerada pelo próprio artista; ao ser interrogado sobre essa presença Julien responde:

Talvez se possa partir desse princípio. Sempre penso no sentido simbólico das locações e da paisagem. [...]. Gosto da ideia de deslocamento, e os lugares me ajudam a retratar esse tipo de relação.

Paradise Omero, por exemplo, é uma obra que usa bastante a paisagem como protagonista, ligada à biografia do personagem. Ao mesmo tempo, ela questiona a relação entre natureza e beleza, e nosso conceito de lugares “exóticos”. De alguma forma, portanto, estou tentando “problematizar” a paisagem. *The Leopard* é muito bonito e pitoresco, e, ao mesmo tempo, somos perturbados pela imagem de cadáveres envoltos em papel-alumínio na praia, e nos perguntamos o que estão fazendo ali. A tentativa de repensar a paisagem envolve todos esses aspectos. (JULIEN, 2012, p. 23)

É comum observarmos confusões em torno das idéias de natureza, espaço, ambiente, representação e paisagem, tratando-as muitas vezes como sinônimos, e embora mantenham relações intrínsecas, não são exatamente o mesmo. A paisagem, como defende o historiador Ulpiano Meneses (2002), é um fato cultural e também uma prática cultural. Como constata Meneses, o surgimento da representação da paisagem no Ocidente é concomitante a “emergência da paisagem como fenômeno social, percebido e operado pela sociedade”. Isso se dá juntamente ao desenvolvimento da perspectiva –

[...] que impõe recuo, ponto de vista, visão objetiva, isto é, separação do sujeito e do objeto. É, na verdade, a mesma objetivação do mundo que a da revolução copernicana, denotando a instituição incipiente do sujeito moderno. Mas também se reafirma a dicotomia que separa o homem da natureza, a sociedade da paisagem. (MENESES, 2002, p. 35).

Simultaneamente à perspectiva, surge o cavalete, a tinta à óleo e a moldura que lhes dá suporte. O *mise-en-scène* da pintura de cavalete conjuga com o intuito representacional da perspectiva concentrando e objetivando o olhar como as margens de uma janela. Segundo o autor, em consonância com Alain Roger, o surgimento da paisagem percebida histórica e imagetivamente no ocidente, teria sido possibilitado pela laicização dos elementos naturais e a organização desses elementos em grupos autônomos e coerentes. Temos então o desenvolvimento progressivo de novas sensibilidades e percepções que, mais que coincidir, são correlatas aos fenômenos sociais, políticos e econômicos iniciados no século XV: formação dos Estados Nacionais, mercantilismo, expansões ultramarinas, imperialismo, colonialismo e escravidão. Outrora sagrada, a natureza, e também seus elementos isoladamente, fadam-se na paisagem, desde então, em valores ideológicos e espirituais.

True North e Fantome Afrique: o entre-lugar

A série *True North* foi inspirado na leitura que o artista realizou do livro “*Gender on Ice: American Ideology of Polar Expeditions*” (1993) da pesquisadora Lisa E. Bloom. O livro constitui-se num estudo sobre as narrativas de exploração na “Era heróica da exploração do Ártico e da Antártica (1895-1914)”, últimos cantões na terra ainda inexplorados que se transformaram em lugares privilegiados para os desejos e as fantasias colonizadoras, como se refere Bloom. Na obra, a estadunidense articula criticamente as narrativas dos exploradores com os discursos e idéias de nacionalidade, masculinidade e progresso científico, endossados pelo discurso imagético da revista *National Geographic*. A atenção se volta para os exploradores Robert Perry e Robert Falcon Scott e seus esforços de construir uma narrativa heróica protagonizada pelo conquistador branco, que luta contra as intempéries e adversidade do lugar a ser desbravado, conquistando e domando a natureza da região inóspita e até então inalcançável. Foram considerados heróis no início do século XX, a despeito de evidências que davam conta dos fracassos de ambas as expedições.

É também de autoria de Lisa E. Bloom o texto referente ao trabalho *Fantôme Créole* para o catálogo da exposição. Neste texto, Bloom faz uma análise da obra, além de relacioná-la com seu livro, do qual faz uma apresentação:

O livro articula uma atitude altamente crítica, de revisão histórica, em relação aos exploradores e seus escritos, enfatizando quais narrativas, vidas e sacrifícios foram levados em conta e quais não foram. É bastante significativo que privilegie a cultura visual e avalie essas narrativas heróicas especificadamente pelo modo como foram representadas na revista *National Geographic*, uma nova publicação de cultura visual que se ligava à imagem nacional dos Estados Unidos na década de 1890, e que usou os polos como metáfora de modernidade e progresso (BLOOM, 2012, p. 93).

O livro é, como apresenta a autora, uma crítica a conceitos como o de heroísmo e tentou incluir os “Outros”, representados aqui como as mulheres e os não-brancos, que foram excluídos dessa história. É destacada a exclusão de Matthew Henson dos relatos heróicos do explorador Robert Peary e a forma que lhe foi negada a presença na representação da exploração do Polo Norte. Matthew Henson foi um explorador estadunidense negro que teve um importante papel durante as expedições.

Além de *Gender on Ice*, Isaac Julien se inspirou também em *Nanook*, o *esquimó*⁴ de Robert Flaherty⁵ e *Nanook revisited* (documentário de um coletivo canadense realizado em 1999). Mas a ênfase recai no personagem Matthew Henson. Na série *True North* não se observa a relação violenta entre Henson e seu empregador Peary. Desta vez a ausência é de Peary, enquanto os “outros” marcam presença, e é talvez na relação com a paisagem que uma relação violenta é reativada, pois é a paisagem que “encarna” os valores ideológicos e históricos a partir do nosso próprio olhar. Ou ainda, a paisagem é onde reside latente, como denomina Bloom, o “apelo estético” que é “[...] crucial para as primeiras narrativas de exploração”. Dessa forma, Julien busca pensar a relação entre política e representações históricas realçando seus contornos estéticos, de onde o olhar colonial, que criou e estabeleceu ontologicamente a imagem do outro; excede a representação das narrativas de exploração, para além de sua instrumentalidade. O próprio Julien afirma, “minhas obras olham muito para a pintura histórica” (2012, p.21).

No vídeo, Henson é performado pela modelo Vanessa Myrie, feminilizando⁶ a estética do Polo, e mostrando como a reformulação de Julien pressupõe a manipulação de uma imagem que é irônica, artificial e parcial. Como pontua Bloom, a forma com que o artista trata da questão envolve o observador e impacta criticamente a tradição de representações artísticas e fotográficas de sujeitos não-brancos; a própria presença de Vanessa Myrie tem esse papel crítico:

Julien ressalta a natureza moldada e representada do discurso autoritário original das narrativas de exploração, no qual se inspira, e evidencia o que acontece quando a empreitada colonialista é ameaçada pelo olhar deslocado de seu duplo – neste caso, Matthew Henson/Myrie (BLOOM, 2012, p. 97).

O passado colonialista é ainda mais forte em *Fantôme Afrique*. Rodado em Burkina Faso traz o dançarino Stephen Galloway e novamente a modelo Vanessa Myrie como personagens que vagam entre imagens contemporâneas de cidades, vilarejos, construções coloniais e recentes, e paisagens desérticas; que são intercaladas com imagens de arquivo de expedições coloniais (BLOOM, 2012). A relação entre o passado colonial e o presente pós-coloniais é aqui explicitado em imagens que fazem referência ao cinema, estrangeiro e nacional, mostra, por exemplo, referências ao “Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Uagadugstu”, um dos primeiros pólos da indústria cinematográfica no continente africano e ícone de independência estética no continente.

A justaposição que Julien faz dos filmes, e a forma como inclui imagens do Ártico em uma obra sobre a África Ocidental, alinham-se às discussões pós-coloniais contemporâneas sobre paisagens extremas. Suas instalações não se prestam a contemplar os extremos da natureza que anteriormente tipificavam as fantasias coloniais predominantes, com frequência associadas a essas regiões. [O objetivo do artista é], [...] conectar uma região à outra, criando formas que permitam entender ambas para além dos padrões antigos e repetidos do colonialismo, ou do âmbito do gesto heróico da conquista colonial e da natureza (BLOOM, 2012, p. 103).

É justamente a aparente inadequação entre as paisagens e os personagens fantásticos que as habitam que produz a sensação de estranhamento, pois as imagens parecem surrealisticamente incongruentes. O artista usa como recurso, elementos que nos são familiares, devido às representações históricas produzidas e reproduzidas pelas narrativas coloniais. Esses elementos reorganizados fora da ordenação conhecida e naturalizada faz com que as coisas reapareçam “fora do lugar” ou em um “entre-lugar” (SANTIAGO, 1979; BHABHA, 1998), que possibilita o

descentramento, a dispersão e a desconstrução. A presença fantasmática dos personagens desafia noções de pureza, cuja a tradição da representação da paisagem corrobora, mostrando que não há “idéias fora do lugar”, mas uma contínua e intensa relação entre lugares, idéias e seus usos; embora o olhar moderno tenha conferido e fixado cada idéia em seu lugar. A justaposição dos filmes na vídeo-instalação enfatiza essa reorganização, que no discurso do artista, parece ir ao encontro da sua intenção de “crioulização”, termo bastante utilizado pela literatura anglófona dos estudos pós-coloniais. Embora “crioulização”, assim como o termo “híbrido”, acabe sugerindo “a mistura a partir de partes puras”, podemos observar que as imagens de Julien almejam justamente demonstrar “as impurezas” das idéias essencialistas, apontando para os significados dos usos, como afirma Spricigo (2012, p. 131), Julien acaba adotando um método antropofágico, ou seja, “para além da identidade e da diferença”.

Santiago (1979) estabelece a idéia de “entre-lugar” para mostrar a impossibilidade de articular uma representação pura, inocente e imune. Para ele é preciso operar e transformar o discurso em seus elementos aparentemente fixos e imutáveis. Essa operação procura por uma desconstrução das noções e celebrações de representações heróicas e triunfalistas, sem desconsiderar a desigualdade nas relações de força. Bhabha também pensa o “entre-lugar” como *jogos de diferenças*, sempre híbridos. O “entre-lugar”, como a fronteira, é onde —*algo começa a se fazer presente* (BHABHA, 1998, p. 24). É aquele lugar do meio, a zona de contato, a justaposição, a conexão e adição através do —e. O “entre-lugar” é entendido como algo processual e híbrido. Bhabha, depois de citar os trabalhos dos artistas Guillermo Gomez-Peña e Renée Green, conclui,

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com —o novo, que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um —entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O —passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Fantôme Créole e a contaminação do Sublime

Os “entre-lugares” seriam espaços enunciativos fora das polaridades habituais que servem como pressupostos para compreensão de um espaço onde se

criam novas articulações e possibilidades criativas, auxiliando na compreensão de estratégias artísticas contemporâneas como as de Julien.

Essas noções se presentificam inclusive na técnica, Julien responde ao ser perguntado sobre sua composição pictórica e utilização de cores: “aplicar as idéias de cor, composição e limite à imagem é considerar que o espaço entre os objetos retratados é tão importante quanto os próprios objetos” (JULIEN, 2012, p. 21). Não só os espaços “entre” são considerados, mas também o “e” que liga temporalidades diversas. A “crioulidade” a que Julien chama atenção é associada às questões da diáspora, da qual o próprio artista é fruto. As condições de hibridização cultural da qual resulta a “crioulidade” é ligado aos processos de colonização e desterritorialização. Por isso Costa (2006) afirma, junto a outros teóricos pós-coloniais, que pensar a diáspora é pensar em territorialidades e temporalidades diversas.

Julien, ao falar da importância das imagens de arquivos em seu trabalho, explica: “em *Ten Thousand Waves*, estou querendo fazer com que o passado e futuro olhem um para o outro”. Julien articula imagens variadas em tempo e lugar provocando um diálogo estético que é ao mesmo tempo, eminentemente político. A ave mitológica ganense Sankofa nomeou o coletivo cinematográfico que Julien participou, o *Sankofa Film and Video Collective*. Sankofa é uma ave que voa para frente, mas com a cabeça para trás, nos lembra o “anjo da história” de Walter Benjamin que a partir da obra *Angelus Novus* de Paul Klee, afirmou:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se a suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1985, p. 226).

São espaços e tempos diversos que Julien articula e preenche de “agoras” as imagens de arquivos, ao mesmo tempo que nos expões os “agoras” que essas

imagens continham de modo a expor a historicidade das sensibilidades, das percepções e dos olhares.

Tecnicamente, o artista trata a questão a partir das vídeo-instalações que possibilitam explicitar o olhar como aquele que edita, seleciona e significa. Esse processo é descortinado pela forma como a instalação é feita: múltiplas telas criam um ambiente que possibilita ao observador imergir nas imagens, mas ao mesmo tempo, o observador é ininterruptamente obrigado a decidir conscientemente o que olhar, em qual ordem olhar, e como significar as relações dessas imagens intencionalmente distintas e ritmadas. Não obstante, em *Ten Thousand waves*, por exemplo, a processo de filmagem do vôo de Mazu, divindade dos mares interpretada pela atriz chinesa Maggie Cheung, é exposto ao observador. Desvela-se o cenário, os movimentos da atriz alçada, junto aos dos operadores de câmera e do fundo verde para posterior utilização do *Chroma key*. Demonstrando a artificialidade da imagem⁷. Essa flagrante mediação nos vídeos de Julien vai ao encontro de seu conceito de “contaminação do sublime” e sua presença em *Fantôme Créole*:

[...] o uso que Julien faz da estética nos dois filmes [*True North* e *Fantôme Afrique*] oferece uma abordagem muito diferente, que desafia parte das hipóteses fundamentais do sublime como algo esmagador e subjugante, já que não nos oferece um olhar sem mediações do Ártico, mas uma visão altamente artificial e tecnologizada (BLOOM, 2012, p. 97).

Difícil não pensar a categoria estética do Sublime sem remetermo-nos a Kant. É verdade que o Sublime já havia sido sugerido ao menos desde Aristóteles, que diferentemente do Belo, entendia-o se constituindo na ordem daquilo que é grandioso. Assim como a categoria do trágico, seu correspondente nas artes de ação, o sublime despertaria “o terror e a piedade” através de sua grandiosidade. No entanto, Kant é quem dá especial atenção à categoria do Sublime. Considerando a beleza, Kant distingue o Belo do Sublime. Enquanto o Belo seria aquela sensação desinteressada e pura, o Sublime seria algo além das sensações agradáveis indo contra o interesse dos sentidos (SUASSUNA, 1979). O Sublime sugere uma comoção como experiência de limites, relaciona-se a uma representação (de um objeto da natureza) que aponta para a inacessibilidade da natureza por idéias, é, portanto, uma sensação que se liga de alguma forma à razão, mas que lhe escapa.

Apesar das sensações opostas de dor/prazer, horror/júbilo, destina-se sempre a um sentimento de exaltação, através de idéias de excesso.

É importante notar que Kant ao escrever sobre estética, se refere à natureza, mais que à arte, o que nos leva novamente à idéia de paisagem e aos valores ideológicos e espirituais que ela passa a encarnar na modernidade, pois é principalmente a paisagem que dará vazão à noção de uma beleza tão intensa a ponto de desencadear uma experiência interior, espiritual ou intelectual, que tange à transcendência.

Não obstante, a historicidade da paisagem reside em seus usos. Como defende Meneses, “nos usos é que se concentram os significados mais profundos da paisagem” (2002, p. 40). Dessa forma, a história da paisagem não está desvinculada com as histórias de colonização e de construção da noção do outro:

O olhar do colonizador, do naturalista ou do visitante constrói múltiplas paisagens. As mais variadas concepções de natureza domesticada pela razão, ou inverso, como modelo para guiar a razão insuficiente se expressam nos jardins, cuja história está imbrincada na história do todo social – e impõem códigos de leituras determinadas (MENESES, 2002, p. 40)

No campo das identidades, a paisagem desempenhou um importante papel ao fortalecer uma imagem de união nacional através da simbolização da natureza e seus elementos, que metaforizados em identidades nacionais sugeriam continuidade, tradição e fixavam significados (o que Meneses chamou de Paisagem-nação).

Estimulados fortemente por noções de progresso científico, os diversos tipos de exploradores auxiliaram nos projetos coloniais e no processo de representação do Outro imbuídos ideologicamente. Meneses (2002, p. 46) afirma, “[...] fica patente que o olhar dos naturalistas e viajantes que percorreram e registraram em palavras e figuras as paisagens das nações que a Europa colonizou está impregnado da ideologia e dos interesses dos projetos coloniais [...]”. Naturalistas, viajantes e colonizadores, incitados pelo imperativo “mostrar o que se vê”⁸ desenvolveram representações ainda ativas, as quais Julien busca problematizar.

De ascendência afro-caribenha, Isaac Julian nasceu e se formou na Inglaterra, país que estabeleceu fortes relações da paisagem à identidade nacional, “a Inglaterra, aliás, é um dos países em que a vinculação da paisagem à identidade tem sido, há séculos, das mais fortes – mas sem excluir tensões.” (MENEZES, 2002, p.42).

Julien se utiliza da paisagem para materializar os usos de conceitos estéticos como o de Sublime, rompendo sua harmonização e pureza com as relações de força que “contaminam” as noções naturalizadas que balizaram o debate sobre a beleza. O artista busca um Sublime que fuja à sensação de exaltação. Se a percepção da paisagem baseia-se em algo harmônico “[...] que é algo de individual, coeso, pacífico em si, e permanece vinculada, sem contradição, ao todo da natureza e à sua unidade” (SIMMEL, 2009, p.8), Julien almeja através das paisagens de *Fantôme Créole* explorar os conflitos e heterogeneidades que nelas residem.

Como argumenta a curadora da exposição Solange Farkas (2012, p. 15), um dos fundamentos particularmente interessante da poética de Julian é sua busca por “[...] potencializar a experiência do que o artista define como “sublime contaminado”, que é ao mesmo tempo “a subversão da ideia de que a beleza, mesmo quando extrema, deve limitar-se a si mesma; [e] a capacidade de criar representações visuais e poéticas absolutamente sedutoras para as complexas, e muitas vezes áridas, questões do mundo pós-colonial”. Nas palavras do próprio artista:

Em minha cabeça, o conceito é de um ‘sublime contaminado’. Trabalhar com belas imagens pictóricas – e, ao mesmo tempo, tentar retratar um certo **trauma** no âmbito da cena supostamente bela – talvez seja um jeito de desestabilizar a ideia de prazer que derivamos da beleza. De mostrar que a beleza pode ter uma ressonância mais perturbadora. Essa é uma das coisas que podem causar um certo conflito no espectador da obra; mas, ao mesmo tempo, ele se sente atraído por ela. Interessa-me muito esse movimento de tentar atrair o público mas, ao mesmo tempo, colocar essa questão de identidade no centro da obra. (JULIEN, 2012, p. 27, *grifo nosso*)



Imagem 1. *Fantôme Créole* (2005)⁹. Isaac Julien - *Fantôme Créole* (2005) - Vista da instalação em Kunsternes Hus, Oslo. Filme de 16mm, colorido, som, 23' 00". A primeira tela mostra Vanessa Myrie, e as três seguintes imagens da série *True North* (2004).



Imagem 2. *Fantôme Créole* (2005). Isaac Julien - *Fantôme Créole* (2005) - Vista da instalação em Kunsternes Hus, Oslo. Filme de 16mm, colorido, som, 23' 00". Imagens da video-instalação *Fantôme Créole* originais da série *Fantôme Afrique*. A terceira tela mostra o dançarino Stephen Galloway

São diversos os traumas que residem em *Fantôme Créole*, tanto nos trópicos dos perigos, da barbárie ou da pureza originária (ambas emanados da visão de um primitivismo que necessita ser tutelado, pois não logra se governar por si), ou seja, a África como o local da *falta*, como no Polo heróico dos excessos. Em *Fantôme Afrique* a personagem de Vanessa Myrie vaga pelas paisagens de Burkina Faso,

mas parece não pertencer à ela, enquanto Stephen Galloway dança em construções e coreógrafa uma luz no primeiro plano da imagem captada em pleno centro urbano¹⁰.

A presença de Galloway é fantasmagórica, ele parece pertencer ao lugar, mas não parece “estar” materialmente nele. *Fantôme Créole* não é realista como um documentário, a montagem das imagens sugerem mais um método surrealista, filiação a qual o próprio artista comenta. Julien afirma ter influências do surrealismo etnográfico de André Guide e Michel Leiris (autor de *L'Afrique fantôme*), escritores cujos interesses pelo exótico os levaram ao posicionamento anticolonial e às experiências contraditórias que essas múltiplas filiações podem suscitar. Não obstante, o surrealismo buscou nas artes não-ocidentais uma forma de negar a racionalidade ocidental e sua pretensão de representação objetiva da realidade propondo novas relações com as imagens. Podemos observar, que muitas vezes, o interesse pelo exótico, está, mesmo que camuflado, presente na inserção de artistas de origens diversas às européias e estadunidenses no circuito da arte contemporânea. No entanto, parte desses artistas se aproveitam desse interesse para comentar essas relações entre “centro e periferia”.

Quando Julien aponta para a contaminação do sublime, baseado no desejo de desconstruir noções estéticas que possibilitaram a formação do olhar ocidental e suas representações históricas, ele comenta as relações coloniais através do trauma. A questão do trauma pode nos remeter ao pensamento lacaneano sobre o Real e a análise sobre arte contemporânea feita por Hal Foster. Entretanto, o interessante é perceber como artistas como Julien estendem esse questionamento para uma descentralização estética do discurso histórico e não apenas da história da arte.

Podemos observar essa ampliação claramente na produção de artistas advindos das diásporas africanas. Dispersos no “Atlântico Negro” (GILROY, 2001), artistas como Ynka Shonibari, Barthélémy Toguo, Rosana Paulino, Renée Cox, nascidos a maioria da década de 1960, década em que se dá grande parte da descolonização africana e do auge das irradiações de movimentos por direitos civis, expõe o dublo da narrativa histórica da modernidade, comentando o mundo do colonizador através de fissuras instauradas nas formas de representação e de seus

usos, nas promessas incompletas do iluminismo, e na relação intrínseca entre estética e política. As evidências visuais utilizadas na criação de representações originais são deslindadas e questionadas na expectativa de se criar novas relações com a imagem, com a arte, e com suas histórias. Busca-se, além de um *desengendramento das imagens* que nortearam a história da arte uma *descolonização estética* da história através de imagens que pautaram noções de progresso científico, nacionalidade e identidades. Como afirma Spricigo (2012, p. 135/137), “[...] agora a historicidade está sendo devorada por meio de um processo de descolonização das imagens”. Para tanto, “o procedimento usado é o da inversão do processo de colonização das imagens por meio do uso e manipulação de arquivos históricos e da operação da “montagem”, aqui entendida como desconstrução de uma linearidade histórica”.

NOTAS

¹ *Ten Thousand Waves* foi inspirado em uma tragédia ocorrida na baía de Morecambe, Inglaterra, em 2004 quando 23 catadores chineses de mariscos morreram afogados depois de atingidos por uma imprevista maré. Filmado na China, o trabalho foi “concebido e realizado ao longo de quatro anos, TTW resulta da colaboração entre Isaac Julien e algumas das principais vozes artísticas da China, como Maggie Cheung, lendária sereia do cinema chinês; o cineasta Zhao Tao, estrela em ascensão; o poeta Wang Ping; o mestre de caligrafia Gong Fagen; o artista Yang Fudong; o celebrado diretor de fotografia Zhao Xiaoshi; e uma equipe de cem pessoas, entre atores e técnicos. A trilha sonora original foi criada pelo inglês Jah Wobble, a Chinese Dub Orchestra e a compositora contemporânea erudita Maria de Alvear”. (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p.31).

² Inspirado em *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) de Luchino Visconti. Na obra, “Vanessa Myrie vagueia perdida pelas salas do Palazzo Gangi. Os interiores, antes opulentos e luxuosos, estão agora abandonados; por eles, ecoam os fantasmas da decadência e da grandeza e ressoam histórias de imigração na Sicília, que nos anos 2000 tornou-se destino de líbios fugidos da guerra e da fome.” (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p. 107).

³ Inspirado em *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963) de Luchino Visconti. Na obra, “Vanessa Myrie vagueia perdida pelas salas do Palazzo Gangi. Os interiores, antes opulentos e luxuosos, estão agora abandonados; por eles, ecoam os fantasmas da decadência e da grandeza e ressoam histórias de imigração na Sicília, que nos anos 2000 tornou-se destino de líbios fugidos da guerra e da fome.” (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p. 107).

⁴ *Paradise Omeros* trata mais especificamente do que Julien chama de “crioulidade”. “Ambientada em Londres, na década de 1960, e na ilha caribenha de Santa Lucia, nos dias de hoje, a obra baseia-se livremente em poemas da obra *Omeros* (1990), do poeta caribenho Derek Walcott, premiado com o Nobel de literatura. Walcott e o compositor Paul Gladstone Reid colaboram no texto e na trilha sonora. O roteiro foi coescrito por Julien e Grisca Duncker”. (SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2012, p. 145).

⁵ *Nanook of the North*, de 1922. É considerado o primeiro documentário de longa-metragem.

⁶ Cineasta estadunidense dedicada ao gênero do documentário, conhecido por ter sido um dos primeiros desenvolver cinematograficamente o conceito de antropologia visual.

⁷ A leitura de Bloom é esclarecedora a esse respeito: “Peary aceitava amantes inuítes em sua expedição, para evitar algo que era considerado potencialmente muito mais perigoso: a relação entre homens brancos. O filme de Julien subversivamente enfatiza as relações homosociais e raciais entre Peary e Henson, ainda que de maneiras inesperadas. No enfoque de Julien, isso se materializa na figura da modelo negra Vanessa Myrie, que personifica Matthew Henson vestida de alta-costura; e também no uso da estética da fotografia de moda, que faz o Ártico parecer uma passarela” (BLOMM, 2012, p. 97)

⁷ É difícil descrever os dois filmes, a não ser que se peça ao artista para ver ambos separadamente e continuamente. Mas sua proposta expositiva não é essa, vê-se os dois ao mesmo tempo, em diversos ritmos, e o espectador tem que escolher, a cada momento, o que irá ver. Isso torna a tarefa de descrever os vídeos ao leitor uma tarefa difícil, uma vez que cada um tem uma experiência, cada um tem lacer de ausências próprios (aquela tela que você não viu naquele momento em que optava olhar para outra) e assim por diante.

⁸ “Seria preciso pensar o momento de uma questão da pintura como uma inversão de prioridades. De repente, dá-se o seguinte: o “mostrar o que se vê” toma a dianteira da representação de uma idéia de mundo. Mostrar o que se vê, esse é o novo imperativo que vai abalar as relações entre realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordenação. Parece que existe uma ordem da visão, distinta das construções mentais pelas quais estaríamos certos até mesmo da realidade” (CAUQUELIN, 2007, p. 81).

⁹ Fontes das imagens: imagens cedidas pelo artista e pela galeria londrina *Victoria Miro Gallery* para divulgação na imprensa do exposição *Geopoéticas*. Disponível em: <<http://www.videobrasil.org.br/isaacjulien/#!sec=7>> Acessado em: 20/01/2013.

¹⁰ No primeiro plano Stephen Galloway aparece e desaparece com uma luz em sua mão, sua imagem muitas vezes não é nítida, levando-nos a relacioná-lo com o *Fantôme* que titula a obra. Ao fundo vemos o que parece uma praça ou pequeno centro de uma cidade, onde pessoas circulam levando suas vidas normalmente.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. I. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLOOM, Lisa E. **Fantasia polares e estética na obra de Isaac Julien**. Palestra proferida em 20/10/12 Teatro SESC Pompeia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8DYXP16D4FE&feature=youtu.be>. Acesso em 11/12/12

BLOOM, Lisa E. **Fantasia Polares e estética na obra de Isaac Julien**: True North e Fantôme Afrique. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FARKAS, Solange. **Isaac Julien: Geopoéticas**. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. In: **Concinnitas** Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ano 6, v.1, n.8, julho 2005, p. 158-186.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 2001.

JULIEN, Isaac. **Entrevista**: O sublime contaminado. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

JULIEN, Isaac. **Fala do artista**. Palestra proferida em 02/09/12 Teatro SESC Pompeia. Disponível em (abertura da exposição de Issac Julien: Geopoéticas no Sesc Pompéia) : http://iptv.usp.br/portal/home.jsp?tipo=0&_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=usphQB4jJMUI-i_Hvtb1nJYO07oZ3ORWO14OUIaob8Lo-g.&idRepositorio=0&modelo=0 . Acesso em 11/12/12.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A paisagem como fato cultural**. in YÁZIGI, Eduardo (org). Turismo e Paisagem. São Paulo: Contexto, 2002, p. 65-82.

PRESS KIT. **Geopoéticas**: Isaac Julien. Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/isaacjulien/press/IsaacJulien_PRESSINFO_p.pdf> Acesso em 15/01/2013.

SANTIAGO, S. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. In: Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-28.

SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Isaac Julien**: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da Paisagem**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SPRICIGO, Vinicius. **A história imaginada**. In: SESC SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Recife: UFPE, 1979.

Francielly Rocha Dossin

Bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, na linha de pesquisa “Arte, Memória e Patrimônio” . Integra o grupo de pesquisa “História e Arte” coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores, orientadora também da pesquisa de doutorado.