



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS

VICTOR GUILHERME MOTA JOSINO

**ARTE PALESTINA: FRAGMENTAÇÃO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA PRODUÇÃO
ARTÍSTICA DE SLIMAN MANSOUR, MONA HATOUM E KAMAL BOULLATA.**

BRASÍLIA - DF
2021

VICTOR GUILHERME MOTA JOSINO

**ARTE PALESTINA: FRAGMENTAÇÃO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA PRODUÇÃO
ARTÍSTICA DE SLIMAN MANSOUR, MONA HATOUM E KAMAL BOULLATA.**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado
em Teoria, Crítica e História da Arte, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Antonioevna
Dunaeva

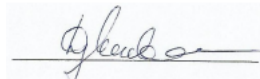
BRASÍLIA - DF
2021

VICTOR GUILHERME MOTA JOSINO

**ARTE PALESTINA: FRAGMENTAÇÃO, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA PRODUÇÃO
ARTÍSTICA DE SLIMAN MANSOUR, MONA HATOUM E KAMAL BOULLATA.**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em Brasília, 28/05/2021

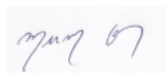
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr^a Cristina Antonioevna Dunaeva – Orientadora



Prof. Dr^a Adriana Mattos Clen Macedo



Prof. Dr^a Muna Omran

À memória de Rachel Corrie, que nos mostrou que a solidariedade e a luta pela dignidade humana tem o dever de ultrapassar fronteiras e oceanos

À Ahed Tamimi, por demonstrar a força da juventude na transformação do mundo e por despertar minha atenção para a luta palestina, tão distante e tão próxima dos desafios da sociedade brasileira.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha família, amigos e namorado pelo amor e suporte oferecidos durante minha graduação e por despertarem minha atenção sempre que julgaram necessário. A minha mãe, Maria das Graças, obrigado por me oferecer sempre o básico e o extraordinário, até mesmo quando você não tinha condições. Ao meu pai, Eugênio, obrigado por ser tão afetuoso e por sempre ter visto em mim mais do que eu mesmo fui capaz. Tobias, sou grato pelo seu companheirismo e apoio em tempos tão difíceis.

Agradeço a todos os servidores, professores, trabalhadores terceirizados, movimentos sociais e estudantis que constroem a Universidade de Brasília diariamente. Reconheço que a qualidade de nossa universidade não seria a mesma se não fosse pela defesa incontestável de sua autonomia e de seu caráter público e popular.

Ao Departamento de Artes Visuais e a todos os seus professores e professoras, especialmente, Adriana Clen e Átila Regiani, por me mostrarem que outra relação entre estudante e docente era possível, para além da típica rigidez que me imobilizou por boa parte da graduação.

À minha orientadora, Cristina Dunaeva, por ter acreditado no meu projeto de monografia e por investir seu tempo em me orientar da melhor forma que uma pandemia poderia permitir. Obrigado por ter sido tão compreensiva num momento tão delicado e por ter mantido minha motivação em continuar escrevendo.

À comunidade científica e acadêmica brasileira, por promover o avanço da sociedade, da saúde pública e do conhecimento, mesmo sob condições desfavoráveis de financiamento e apoio.

À minha amiga de curso Andressa Liz por ter suportado meus choros nos dias de longas jornadas de trabalho e aulas e pela amizade e carinho.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso visa traçar uma história da arte palestina intra e extraterritorial a partir de 1948, ano em que se dá início ao processo de fundação do Estado de Israel e ao problema da diáspora palestina, decorrente da tomada e controle dos territórios outrora ocupados predominantemente por árabes nativos. Para isso, apresento o trabalho de três artistas: Sliman Mansour (1947), Mona Hatoum (1952) e Kamal Boullata (1942 - 2019), palestinos que viveram distintas experiências como refugiados e/ou residentes da Palestina e Israel. Fazendo uma interlocução entre arte, política e história, busco analisar e refletir sobre a maneira como cada artista lida com a questão palestina em suas particularidades estéticas e discursivas, levando também em consideração a realidade histórica e colonial da Palestina, a produção artística anterior a 1948 e os possíveis encontros e desencontros desses artistas com um exercício comum da memória e a construção de uma identidade palestina.

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

ABSTRACT

This research aims to trace a history of palestinian art, made inside and out the territorials of Palestine since 1948, the year in which the process of founding the State of Israel and the problem of the palestinian diaspora took place, resulting from the seizure and control of the territories formerly occupied predominantly by native arabs. To do so, I introduce the work of three artists: Sliman Mansour (1947), Mona Hatoum (1952) and Kamal Boullata (1942 - 2019), palestinians who have had different experiences as refugees and/or residents of Palestine and Israel. Making bonds between art, politics and history, I seek to analyze and reflect on the way in which each artist deals with the palestinian issue in their aesthetic and discursive particularities, also taking into account the historical and colonial reality of Palestine, the artistic production prior to 1948 and the possible encounters and mismatches among these artists, regarding a common exercise of memory and construction of a palestinian identity.

KEYWORDS: Palestinian Art; Kamal Boullata; Mona Hatoum; Sliman Mansour; Nakba.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Capa frontal da edição de 7 Julho de 1933 do periódico Falastin. Fonte: TIBI, Laura. "The Roots for a Palestinian Nahda".

Figura 2. Zulfa al-Sa'di, "Sharif Husayn," 1931, óleo sobre tela, 70 x 50 cm. Coleção particular de Ishmaill Shammout. Fonte: TIBI, Laura. "The Roots for a Palestinian Nahda".

Figura 3. Hanna al-Quds. Nascimento de Jesus, século 19. Acervo Mucem. Fonte: Site Palestinian Journeys.

Figura 4. Nicola Saig. Sem título. 1920. Óleo sobre madeira. 28.5 x 38cm Fonte: Site Mutual Art.

Figura 5. Mubarak Sa'ed, Celebração da entrada triunfal de Saladin em Jerusalém, 1945. Óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Fonte: BOULLATA(2009) e site Birzeit Museum.

Figura 6. Sliman Mansour. Retrato de meu avô, 1965. Óleo sobre tela. 70cm x 50cm. Fonte: Site Institute for Palestine Studies.

Figura 7. Sliman Mansour, Salma. 1988. Fonte: The Palestinian Poster Project Archives.

Figura 8. Eu, Ismael, 1997. Argila sobre madeira, 190cm x 80cm. Fonte: Site Birzeit Museum.

Figura 9. Sliman Mansour, Manhã Tranquila, 2009. Óleo sobre tela. 114cm x 110cm. Fonte: Site Barjeel Art Foundation.

Figura 10. Mona Hatoum. Measures of Distance. 1988. Vídeo(cores, som).13min26seg. Fonte: Site MoMa.

Figura 11. Mona Hatoum. Negotiating Table. 1983. Performance. 3 Horas de duração. Foto de Eric Metcalfe. Fonte: Birzeit Museum.

Figura 12. Mona Hatoum. So Much I Want to Say. 1983. Vídeo(sem cores, som). 5min. Fonte: Site Lux Uk.

Figura 13. Mona Hatoum. Daybed. 2008. Aço. 31.5cm x 219cm x 98cm. Foto: Jörg von Bruchhausen/Galeria Max Hetzler, Berlin. Fonte: Site Art Basel.

Figura 14. Mona Hatoum. Greater Divide. 2002. Aço patinável. Medidas variáveis. Medidas gerais(aberto): 203.2cmx193cm. Fonte: Site Tate Modern e Site Museum of Fine Arts Boston.

Figura 15. Mona Hatoum. Present Tense, 1996. Sabão e contas de vidro. 4.5cmx299cmx241cm. Acervo Galeria Anadiel. Fonte: Site Galeria Anadiel.

Figura 16. Mona Hatoum. + and -, 1994 - 2004. Areia, aço, alumínio e motor elétrico. 27cmx400cm(altura x diâmetro). Fonte: Site Moma.

Figura 17. Kamal Boullata. Sem Título, 1962. Guache sobre papel. 42cmx33cm. Fonte: Site Meem Gallery.

Figura 18. Kamal Boullata. Nur ala Nur(Luz sobre Luz), 1983. Serigrafia. 43cmx43cm. Fonte: Site Meem Gallery.

Figura 19. Kamal Boullata. Ana Al-Haqq(Al-Hallaj), 1983. Serigrafia. 49cmx49cm. Fonte: Site Meem Gallery.

Figura 20. Kamal Boullata. Revolution(Revolução), 1983. Serigrafia. 49cmx49cm. Fonte: Site Artmejo.

Figura 21. Kamal Boullata. Angelus II-2, 2017. Acrílica sobre tela. 100cmx100cm. Fonte: Site Meem Gallery.

Figura 22. Kamal Boullata. Suite 6, 2016. Aquarela sobre tela. 28cmx76cm. Fonte: Site Meem Gallery.

SUMÁRIO

Introdução: Sobre a Palestina.....	P. 11
1. Sobre a Identidade Nacional Palestina.....	P. 18
2. Arte Pré e Pós-Nakba.....	P. 24
3. Sliman Mansour.....	P. 35
4. Mona Hatoum.....	P. 41
5. Kamal Boullata.....	P. 51
Considerações Finais.....	P. 59
Referências Bibliográficas.....	P. 61
Audiovisuais.....	P. 65

INTRODUÇÃO: SOBRE A PALESTINA

Há um desafio muito grande na tarefa de reconstituir algo que, sob o efeito de um incansável trabalho de negação sistemática e reescrita omissa da história, sequer existiu para boa parte da opinião pública. Além da dificuldade de remontar as memórias e os fatos, estilhaçados pelos movimentos do tempo e da história, há uma necessária e impetuosa tarefa de se atestar perante aqueles que, seja sob o cinismo de vontades colonialistas ou por desconhecimento completo, ancorados numa narrativa falsamente consolidada, negam sistematicamente, por longos anos e contando, algumas verdades incontornáveis: os palestinos e palestinianas existiram e continuam a existir. Ao mesmo tempo mobilizadora de nações e nacionalismos, e entretanto soterrada sob a experiência satisfatória do Estado de Israel em se firmar como polo de influência geopolítica no Oriente Médio, a questão palestina ainda é um assunto sensível, complexo, sem resolução fácil e acima de tudo urgente. Em 1948, deu-se início ao que ficou conhecido como Al-Nakba, com a Guerra Árabe-Israelense, também conhecida como Guerra da Independência na contrapartida de Israel, e sua consequente diáspora palestina. Desde então, a crise humanitária no território da Palestina histórica perdura com uma gravidade que vai além dos termos que comumente são usados para descrever o horror que se abate sobre aquela terra. “Violações de direitos”, “desigualdades” e outros termos condescendentes estão aquém daquilo que realmente caracteriza a violência fundante do Apartheid em Israel: é uma catástrofe¹. Indo mais a fundo, é também uma experiência colonial que opera de maneira inovadora e sofisticada em sua manutenção de poder e na capacidade de fragilizar, fragmentar e apagar famílias e comunidades.

Mesmo sob o lastro de uma maneira consensual de pensar e agir de potências ocidentais europeias, a ofensiva israelense se coloca como inovação por conseguir construir uma hegemonia política e ideológica que se beneficiou da necessidade de reparação histórica aos judeus no pós Segunda Guerra, ao mesmo tempo em que executa no Oriente Médio uma ação de total desprezo pelas vidas árabe-palestinianas. Para promover um êxodo que abrisse caminho ao estabelecimento da ocupação de Israel, um grande esforço conjunto foi realizado entre as lideranças políticas e intelectuais, sob o

¹ Em seu artigo de opinião “Redwashing: discursos de esquerda para limpar os crimes do Estado de Israel” a autora Berenice Bento aponta as incongruências do “sionismo de esquerda” que faz uso de um “ilusionismo retórico” que equivocadamente equilibra as forças do conflito árabe-israelense. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/opiniaio/46262/redwashing-discursos-de-esquerda-para-limpar-os-crimes-do-estado-de-israel>.

lobby sionista nas potências ocidentais dispostas a ceder espaço territorial e político para Israel e um domínio completo da história oficial e da impossibilidade dos árabes-palestinos de falarem por si mesmos. Não é à toa que aqueles que vivem dentro ou fora da região de Israel e da Palestina fazem questão de lembrar, todos os anos, o dia 15 de Maio² com tristeza e obstinação. Ao lembrar a Nakba, termo literalmente traduzido como tragédia e que faz referência aos eventos de 1948 que deram início à implementação do Estado de Israel, os palestinos estão mais do que revisitando o passado, estão afirmando suas existências para a continuidade de suas demandas. Mas o que é a experiência palestina senão o resultado de uma sequência de eventos dolorosos do passado que tem na Nakba — cujos resultados foram ainda mais alargadas na posterior Guerra de 1967 — um marco decisivo para a atual fragilização do Estado Nacional Palestino? Uma das consequências é uma crise permanente no modo como os palestinos, diante de uma opressiva negação de suas raízes, passam a lidar com a sua própria necessidade de auto-organização e com a busca de sua autonomia e identidade.

Os eventos dramáticos de 1948 — que incluem a criação de uma massa expressiva de refugiados, a retirada de suas terras e moradias, a destruição de vilas e o massacre de nativos por grupos paramilitares³ — marcaram o início da formação do estado nação de Israel, após um longo e prévio trabalho de base ideológico, corolário de uma tradição nacionalista judaica que fincou as possibilidades para o surgimento do país. O sionismo, um movimento nacionalista moderno que se expressa por uma série de ações políticas e culturais, incluindo o início do povoamento judeu no território da

2 Também conhecido como Dia da Nakba, 15 de maio é comemorado anualmente por palestinos em todo mundo, um dia após a comemoração da Independência de Israel, para lembrar a Nakba e reafirmar as demandas principais do povo palestino. Desde 2011, o parlamento israelense promove a coibição de manifestações contrárias ao processo de fundação do Estado de Israel. Ver mais em: <<https://www.middleeastmonitor.com/20200519-why-israel-fears-the-nakba-how-memory-became-palestines-greatest-weapon/>>. Acesso em: 04/05/2021.

3 Munido de documentos oficiais israelenses, relatórios, cartas pessoais e testemunhos oculares de palestinos, Ilan Pappé, historiador israelense, descreve o processo de limpeza étnica que fundamentou a implementação do Estado de Israel: “Uma vez que a decisão[de realizar uma limpeza étnica na Palestina]foi tomada, levou seis meses para completar a missão. Ao seu fim, mais da metade da população nativa da Palestina, cerca de 800 mil pessoas, foram expulsas, 531 vilas foram destruídas e 11 bairros urbanos esvaziados de seus habitantes” (PAPPÉ, 2006: XIII). Entre as práticas que foram ordenadas por militares: “As ordens vieram com detalhadas descrições dos métodos a serem empregados para forçar o despejo das pessoas: intimidações em larga escala; sitiar e bombardear vilas e centros populacionais; atear fogo em casas, propriedades e pertences; expulsão; demolição; e, finalmente, plantar minas entre os escombros para evitar que os palestinos expulsos retornassem.”(PAPPÉ, 2006: XII). O Instituto de Compreensão do Oriente Médio(IMEU) estima que entre 750 mil e 1 milhão de palestinos foram expulsos e colocados em situação de refúgio por forças paramilitares e oficiais de Israel, durante o período de 1947 a 1949. Ainda de acordo com o Instituto, em 2009 o número de refugiados e pessoas despejadas, incluindo sobreviventes da Nakba e seus descendentes, era de 7,1 milhões. Ver mais em< <https://imeu.org/article/quick-facts-the-palestinian-nakba>>. Acesso em: 04/05/2021.

palestina no final do século XIX, é a base de toda a orientação militar e nacionalista do Estado de Israel e tem múltiplas funções na sua responsabilidade de construir uma nação para os judeus. Uma das principais, certamente, é a de fomentar e cancelar a ideia de que a Palestina era uma terra sem gente para uma gente sem terra⁴. A forma como a ideologia sionista atuou para pavimentar a realização do sonho judeu diz muito sobre o caráter, já mencionado aqui, “inovador” da ocupação colonialista na Palestina, ainda que submersa numa lógica colonialista do passado. Primeiramente, pelo modo como inseriu a noção de que os árabes-palestinos eram um detalhe. Nesse sentido, o povo que ali vivia era frequentemente ignorado, como se a terra fosse apenas um oásis à espera da ocupação que traria a glória e o progresso. Mesmo na insatisfação dos sionistas com a Grã-Bretanha, ao reivindicarem uma maior facilitação de sua ocupação, o que de modo algum representou um grave empecilho para seu avanço, os nativos não pareciam ser parte da equação (SAID, 1992: 26-27). Quando muito, eram abertamente mencionados, em discursos, escritos e correspondências oficiais, porém tratados como um problema a ser resolvido de forma pragmática, negando-os qualquer traço de humanidade. Sob forte influência do pensamento colonialista e conquistador da Europa, cuja tradição era tratar aqueles que subjuguava por uma ótica essencialista, que os colocava como seres humanos intelectualmente inferiores, o sionismo também se revestiu de um cinismo por vezes biologizante para caracterizar os árabes como incapazes, por seu temperamento, comportamento, capacidade de suscitar pouca confiança etc. Assim, se valeu de um imaginário que colocava o Ocidente numa posição de responsável moral e benevolente para levar ao “atrasado” Oriente a espada do progresso. E foi dessa forma que Israel se auto proclamou como uma ponte entre o Ocidente e o Oriente e se estabeleceu com a anuência da hegemonia liberal.

Muitos são os fatores que levaram a Palestina e seu povo à tragédia que até hoje os definem como comunidade internacional apartada, entre eles a ausência de uma unidade política suficientemente robusta e orientada para barrar o avanço da ocupação sionista, os conflitos internos entre as lideranças políticas palestinas durante o mandato britânico e o decisivo contexto histórico que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, colocando em

4 Muito embora admitissem publicamente, em diversas ocasiões, a existência de nativos no território que pretendiam ocupar, divergindo somente na maneira como lidariam com sua remoção, essa frase ficou bastante conhecida e associada ao movimento sionista. Entretanto, há muita disputa e pouco consenso em relação a sua origem e uso ao longo da história. Ver mais em: MUIR, Diana. “A Land Without People for a People Without Land”. 2008. Disponível em: <<https://www.meforum.org/1877/a-land-without-a-people-for-a-people-without>>. Acesso em 02/05/2021.

evidência e vantagem o projeto sionista de fundar um Estado para os judeus. Apesar da fragilização da organização política palestina à época da Nakba, suas ações de autodeterminação, inclusive com conquistas notáveis, merecem ser destacadas. A greve geral dos palestinos de 1936, de acordo com Khalidi (2006: 106) “a mais longa greve anticolonial até aquele momento na história” conseguiu mobilizar durante seis meses interrupções de trabalho e boicote às economias britânica e sionista. Em 1937, palestinos se revoltam e se armam contra uma recomendação de divisão da Palestina e criação do Estado Judeu, proposta por uma comissão Britânica. Mesmo considerando a política e as escolhas internas dos Palestinos, a tentativa de negar o povo palestino configura parte basilar do êxito do projeto sionista e da inovação colonial que o Estado de Israel passa a promover a partir de 1948.

Para os palestinos, essa linha divisória temporal representada pela Nakba é decisória na medida em que reverbera na extensão de sua tragédia, definindo os rumos de sua trajetória pós-1948 e estabelecendo o apartheid em território ocupado bem como a crise migratória intensificada e um despertar da organização da sociedade civil, militar e política palestina. Mas não é razoável desconsiderar que o território palestino por longos períodos se manteve em disputa. O fato de ainda ser um território de grande importância para os rumos da geopolítica regional, criando conflitos, alianças e tensões até mesmo entre países árabes, diz muito sobre o acúmulo de interesses orbitantes que a história da Palestina carrega. Do Império Otomano, passando pelo Mandato Britânico, a comunidade palestina esteve à mercê de uma realidade colonial, marcada por interesses externos e por violências distintas, sendo uma delas a barganha política, intensificada de maneira significativa a partir do desenvolvimento e expansão do sionismo. Uma barganha que se traduzia pelo avanço predatório na ocupação colonial de judeus, investidos de uma missão moral em prover seu povo da garantia de uma terra que, segundo o ideário sionista e uma idílica e espiritual noção de predestinação, estava apenas aguardando o retorno daqueles que viveram por lá em tempos imemoriais. O ponto alto dessas negociações, que a todo momento excluiu os nativos, foi a Declaração de Balfour. Uma correspondência entre autoridades britânicas e sionistas, feita em 1917, antes mesmo do fim do Império Otomano e início do Mandato Britânico, que declarava apoio às aspirações do movimento nacionalista judeu e deixava expressa a inclinação do governo britânico em permitir a fundação de um “Lar Nacional Judeu”.

A grande ironia em torno da questão palestina é justamente o caráter autoritário que a fundação de Israel — uma resposta aos horrores vividos pelos judeus com o

antissemitismo durante o período do nazifascismo — assumiu em relação aos árabes-palestinos. Obviamente que o uso político da compensação histórica se faria oportuno, visto que não seria proporcional ignorar uma população inteira composta majoritariamente de árabes-muçulmanos. Em 1922, a população da Palestina era de 590.890 muçulmanos, 73.024 cristãos e 83.794 de judeus (SAID 1992: 20). Muitos destes últimos também não foram consultados acerca do destino iminente daquele território, pois o sionismo, honrando o legado colonialista ocidental do qual é sequela, foi em maior medida uma movimentação externa, ocorrida nos países do centro capitalista.

Uma vez em que se fincou a partir da comoção e reação mundial ao antissemitismo, qualquer antagonismo à ocupação não tinha a possibilidade de surgir num contexto em que o padrão moral era o sionismo. A partir daí, sufoca-se qualquer reação organizada ou mobilização que pudessem chamar a atenção ou frear a escalada de violência que invadiu a Palestina e a vida de seus nativos. Da mesma forma que, anos mais tarde à Nakba, o nacionalismo Palestino se intensifica como reação, o sionismo também se define a partir de sua relação com aqueles que mantém sob domínio. Essa relação é marcada por profundas noções que o ocidente tem sobre os povos e países do Oriente. Mas isso não é novidade do sionismo. Dada a atuação e presença desses dois países na experiência colonial do século XIX e XX, as ingerências francesas e britânicas tem papel predominante num movimento cultural conhecido como Orientalismo, definido por Edward Said (1935 – 2003), intelectual palestino, como um leque de ações do campo teórico e prático com consequências materiais para a história da Europa. Na base do Orientalismo há o agenciamento, pelas potências coloniais europeias, e mais tarde também pelos Estados Unidos, da imagem que melhor se encaixa aos propósitos do Ocidente para os territórios dominados no Oriente. É uma ideologia que se consolida como conhecimento válido por diferentes estratégias, interdependentes (SAID, 2007: 35). Seja pelo domínio da representação ou pela apropriação material empreendida a esses povos, um objetivo maior que aglutina todas as frentes do Orientalismo é o desejo de se impor como padrão universal civilizatório enquanto configura o Oriente como reduto do atraso, associado aos seus povos, costumes e valores. Negando-lhes qualquer autonomia sobre a sua própria realidade, o Orientalismo é mais um reflexo do próprio Ocidente, enquanto sistema de crenças racistas e dominantes, do que uma verdade indubitável sobre o Oriente.

As imagens de controle sobre o Oriente, e mais especificamente sobre o Oriente Médio, foram de grande importância para fundamentar a supremacia ocidental-européia-

branca, mantendo uma relação de mútua reciprocidade com outras formas de controle na região. “Terroristas”, “bárbaros”, “suspeitos”, “agressivos”, “mulheres submissas”, “religiosos autoritários”, “antidemocráticos”...O imaginário que se perpetua para os árabes é amplificado por setores da sociedade capazes de construir um consenso nas camadas civis. O Orientalismo é, portanto, também um pacto selado entre os que ocupam lugares na sociedade política e aqueles da sociedade civil, a partir de algo que Gramsci categorizou como Hegemonia Cultural (SAID, 2007: 34). Essa intervenção da dimensão político-ideológica na vida civil é útil para refletirmos sobre a predominância de uma visão abertamente discriminatória até mesmo entre intelectuais e literatos ditos progressistas. No caso da Palestina, não foi de grande dificuldade emplacar a narrativa de que nunca houve tal comunidade pois nos discursos oficiais e militares, associada ao status de grande missão dada ao sionismo como movimento cultural, a presença do povo palestino era tida apenas como um incômodo contornável. Portanto, a extensão do estrago perpetrado pela ocupação se mede tanto pelo impacto na destruição patrimonial, restringindo o acesso a recursos básicos, quanto também pelo modo como violou laços, subtraiu vidas e tenta eliminar continuamente os vestígios de que ali existiram milhares de pessoas que compartilhavam entre si hábitos, cultura, valores e uma história em comum. Não há como negar que a grande complexidade da questão palestina reside exatamente no lugar ocupado pelo sionismo e por sua vez o lugar que se reserva aos palestinos. O Estado de Israel somente se legitima enquanto experiência democrática no Oriente Médio na medida em que a luta Palestina é enfaticamente negada, boicotada e difamada. Em que pese erros que possam ser atribuídos às ações coletivas e individuais de palestinos, que tenham resultado em perdas e saldos violentos, além da antipatia tanto de judeus quando de palestinos, Said afirma (1992: 33):

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

Um efeito pernicioso da depreciação da imagem árabe-palestina é o monopólio da história oficial, fazendo com que o reconhecimento externo de que havia uma luta empreendida naquela região por uma comunidade de tamanho considerável acontecesse tardiamente, em meados da década de 1960. Somada a isso, a

fragmentação geográfica de uma população inteira, que se dividiu entre refugiados, residentes em Israel e aqueles que resistem em territórios sob a autoridade Palestina, dificultou aglutinar a percepção entre os próprios palestinos de que uma unidade política e identitária era necessária.

1. SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL PALESTINA

Em 1970, a então Primeira Ministra de Israel, Golda Meir (1898 – 1978) concedeu uma entrevista para o canal britânico Thames Television. Entre várias declarações, em que defende o projeto de assentamento como reivindicação legítima do nacionalismo judeu, apoiado em uma retórica bíblica milenar, Meir afirma categoricamente que “nunca existiu tal coisa como um povo palestino”. Essa entrevista, e destacadamente esta mais famosa declaração, é emblemática para a percepção do mecanismo orientalista que abordei anteriormente. Durante toda entrevista, é notório o foco que a Primeira Ministra dedica à inflexibilidade dos árabes em negociar com os judeus. Para ela, o processo de paz depende única e exclusivamente da necessidade do lado árabe de se dispor a sentar e negociar “sem pré-condições” e atribui a eles não somente uma face antidiplomática mas o suposto privilégio de ter sua autodeterminação apoiada, ao contrário dos judeus. Em outro momento, ela diz que na Palestina existiam somente judeus e árabes, antes de 1948. Desconhece, portanto, a existência de um povo palestino, ainda que os árabes fossem majoritariamente mais numerosos⁵.

Nessa mesma época, o mundo testemunhava o crescimento de um movimento de autodeterminação Palestina e isso fica evidente em provocações do próprio jornalista que conduzia a entrevista, em relação às demandas e pontos de vista do lado árabe. Embora a experiência palestina a partir da década de 60 contasse com a formação e organização de instituições e partidos a favor da libertação palestina, tais como a OLP (Organização para a Libertação da Palestina), e o partido Usratr al-Ard⁶ - uma iniciativa de remanescentes do território ocupado que agia na jurisdição de Israel - a Causa Palestina ainda era refém de uma estrutura que não permitia a eles ecoarem suas próprias vozes. Quando Meir sugere que na região em disputa não havia palestinos, somente uma massa amorfa de árabes dispersos, ignora qualquer possibilidade de laços

5 “Segundo fontes Israelenses, não havia mais do que 24 mil judeus na Palestina em 1822, menos de 10% da população total, majoritariamente árabe” (SAID, 1992: 10). Em 1922, de acordo com o Censo Britânico realizado na Palestina, o total da população era de 757,182 mil, que se dividia em: 78% de muçulmanos, 11% de Judeus e 9,6% de cristãos. No período de 1924 a 1928, 67 mil imigrantes sionistas desembarcaram na Palestina, aumentando a população judia para 16%, os quais possuíam 4% das terras (PAPPÉ, 2006: 283).

6 Somado a outras organizações como a OLP e a UNRWA (Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Oriente Próximo), que atuaram para lidar com os palestinos em suas distintas situações e demandas, o Usratr al-Ard (em árabe, “família da terra”) foi uma iniciativa partidária de administrar a situação específica de palestinos residentes no Estado de Israel. Sua atuação, entretanto, foi menos ligada à busca por libertação nacional dos palestinos do que uma presença política dentro do território de Israel, que foi prontamente coagida e perseguida (SAID, 1992: 149).

culturais e políticos entre aqueles indivíduos. Além disso, sustentar a ideia de que os árabes deveriam negociar sem “pré-condições” também ignora que Israel já havia estabelecido, por sua parte, pré-condições aos palestinos, tratados como cidadãos de segunda classe nos territórios ocupados. Assim, pressionam as forças árabes a se submeter a um campo de negociação neutro, correndo o risco de serem tidos como inflexíveis e avessos à promoção da paz. Mas a manipulação da imagem do árabe perante a opinião pública expõe uma fragilidade própria do sionismo, que agora teria que gerenciar a sua própria crise, principalmente após a Guerra de 1967, que gerou uma insatisfação ainda maior entre palestinos e uma exposição crescente das violações do Estado de Israel. Meir já não conseguia conter uma reação disposta a reconhecer a complexidade da questão palestina e a necessidade de organização.

A autoconsciência palestina pode ser encarada como um efeito rebote dos processos históricos experienciados na região. Embora o sentimento de pertencer a uma realidade árabe já fosse cara aos nativos, a ideia da Palestina como nação teve que ser ao mesmo tempo reivindicada e construída, na medida em que seu povo sofria desmandos de uma ocupação colonial, tinha negado seu direito de permanecer na terra em que sedimentaram suas raízes e buscavam dar lugar às suas vozes sufocadas. Curiosamente, a dispersão palestina provocada pela Nakba, e o próprio evento trágico coletivo da Nakba em si, configuram uma parte responsável do aguçamento nacionalista entre os palestinos. A ordenação da luta política palestina encontrou na fragmentação de seu povo uma dificuldade inicial muito grande. Os palestinos eram reacomodados a realidades distintas, às quais foram submetidos após a catástrofe de 1948. Um palestino que ficou em território ocupado não teria a mesma trajetória de outro que viveu como refugiado em países árabes. Essa diferença atravessa as políticas de cada país e a maneira como eles lidam com os refugiados de acordo com seus interesses. Mesmo que, aparentemente, um refugiado pudesse estar em uma situação mais confortável dentro de um país árabe, nem sempre isso se confirmou como verdade. Há um imperativo da alienação territorial que se coloca como regra para todo palestino espalhado pelo globo. Coube à OLP o êxito de ter conseguido acolher a diversidade e os desafios impostos e ter se estabelecido como instituição política capaz de condensar os sentimentos nacionalistas e mediar no campo político e internacional uma autonomia palestina,

permanentemente boicotada por forças políticas ocidentais capazes de determinar quem pode ou não representar os árabes e os palestinos⁷.

Essa força política institucional representada especialmente pela OLP foi muito importante como uma tentativa de agregar todas as comunidades palestinas não-contíguas e decerto se tornou um referencial mais direcionado para elas, considerando as suas demandas e anseios. Mas um tipo específico de força política e cultural parece penetrar com muita capilaridade entre os palestinos e as palestinas. Nenhum movimento de libertação nacional conseguiria manter-se sem o estímulo da memória coletiva compartilhada entre os integrantes dessa sociedade. A *Sumud* — termo árabe que não possui tradução direta mas pode ser entendido como resiliência — surge como um aparato simbólico de resistência no seio dessa comunidade, ajudando a cristalizar seus traumas e memórias. A expressão e seu sentido remonta ao mandato britânico, mas é no período pós-Nakba, e mais intensamente após o revigoramento da consciência nacional palestina durante a década de 60 e o processo de consolidação da Organização da Libertação da Palestina e também a partir da experiência dos palestinos nos campos de refugiados da Jordânia e do Líbano até a década de 80⁸, que ela emerge como um acordo silencioso entre eles, traduzindo um desejo comunitário de buscar a permanência da *palestinidade*, apesar das adversidades, e moldar uma identidade nacional distinta. Entre a negação de sua soberania advogada pelo sionismo e o deslocamento e tensão vivenciados nos países árabes e do Ocidente, os palestinos exilados ou remanescentes encaram a *Sumud* como uma prática que atravessa sua articulação diária, familiar, comunitária e política para afirmar positivamente suas vidas. A culinária, poesia, cultura, arte e salvaguarda da memória são diretamente acolhidos por esse acordo comunitário (quase sempre) silencioso. As relações geracionais entre palestinos, bem como táticas

7 Ao se referir ao papel de suposto mediador neutro da imprensa estadunidense durante a guerra de 1973 Said(1992: 46) escreve: “Quando se dá voz a um árabe, isso é feito de modo que cause uma impressão ínfima, ou, como eu disse anteriormente, quando se apresenta uma visão árabe representativa, isso é feito por um especialista ocidental ou é uma ‘declaração’ árabe quase oficial.”

8 Teeffelen e Rikje(2014), no artigo To exist is to resist: sumud, heroism and the everyday, oferecem uma concisa trajetória do termo e seus sentidos dentro da luta palestina. O termo esteve intimamente ligado à história da Palestina e suas dinâmicas políticas e históricas internas. Seja como um meio de externalizar e divulgar a luta palestina, seja como um mecanismo simbólico de luta ativa durante as Intifadas, o que prevalece como noção mais difundida entre os palestinos é a de uma filosofia que fortalece os laços interpessoais baseados na resistência e na insistência de manterem-se em suas terras originárias e defender sua autonomia, coletividade e identidades. De acordo com Gannit Ankori(2013) a Sumud deriva do princípio de não agressão preconizado por Gandhi e seu uso foi refletido pelo escritor palestino Raja Shehadeh, o poeta Mahmoud Darwish e o político Tawfik Zayyad.

de sobrevivência às realidades que pressionam suas existências, também são impactadas por essa filosofia.

Embora ela seja associada com uma visão não-violenta de resistência, a *Sumud* também vai de encontro com as Intifadas, levantes de ação direta que catalisou a indignação dos palestinos sob cerceamento da presença militar de Israel. Entre estratégias de sobrevivência cotidiana, devoção à terra e conflitos diretos com o poder israelense, a identidade e memória coletiva se desenham dentro da tortuosa saga palestina. Seus limites geográficos não são facilmente sinalizados e seus movimentos tampouco homogêneos — tomando em consideração a sua relação com os países do mundo árabe⁹ e a condição análoga a de apátridas — mas a materialidade da luta palestina evoca a capacidade de formar uma articulação que requer afirmar-se como unidade nacional, apesar dos constantes desafios que se colocam no caminho. A formação identitária palestina orbita predominantemente a Nakba e os eventos que se sucedem a ela. Lidar com o passado e os traumas relacionados a eles convoca os palestinos a ressignificar elementos que os mantêm ligados à terra que outrora ocuparam. O direito ao retorno, umas das reivindicações principais da luta palestina, esbarra com a criação de uma iconografia nacional que tem um vínculo muito evidente com a terra e seus frutos.

De delimitações imprecisas, a identidade palestina se edifica conforme suas derrotas e conquistas no campo da representação política e das guerras em que se envolveu. Resultante de um nacionalismo que por muitas vezes não agiu como uma unidade de ação coesa, sua fase de maior engajamento ocorre contemporaneamente ao desenvolvimento de teorias e abordagens modernas dos estudos do nacionalismo e das teorias pós-coloniais na segunda metade do século XX. Embora as tratativas primordialistas do estudo do nacionalismo — que consideram um passado profundo e remoto para buscar as bases nacionais de um povo — tenham sido adotadas para tentar explicar e compreender a Palestina, “a grande maioria dos acadêmicos do nacionalismo não se inscrevem a esse argumento, que não leva em consideração as dinâmicas do desenvolvimento e das mudanças históricas.” (LITVAK, 2009: 5). A inconstância do nacionalismo palestino e suas particularidades históricas fazem de sua interpretação, a partir da literatura do nacionalismo, uma tarefa de filtragem com os elementos de cada

⁹ No período posterior à Primeira Guerra, palestinos passaram a se ver como parte da Síria na intenção de se opor ao iminente sionismo na região. Isso evidencia a pertinência dos limites territoriais do colonialismo para debater a identidade nacional palestina (LITVAK, 2009: 9).

abordagem. É insuficiente, como ferramenta única de análise, qualquer teoria nacionalista que tente lidar com a totalidade da história de formação nacional da Palestina e do seu povo de forma mecânica. Na concepção moderna dos estudos nacionalistas, especialmente representados por Eric Hobsbawm, Ernest Gellner (apud LITVAK, 2009: 6) e Benedict Anderson (2008), a sua correspondência específica com a história europeia limita suas contribuições para o entendimento abrangente dos Estados Árabes e da Palestina. No caso de Hobsbawm e Gellner, o agenciamento da nacionalidade pelas elites e forças políticas, conferindo uma artificialidade aliada ao industrialismo (estes dois atributos especialmente reforçados por Hobsbawm) pouco explicam a evolução do nacionalismo árabe no interior do Império Otomano. Esta artificialidade no seio da construção nacional, pode em certa medida ajudar a compreender, por exemplo, a iniciativa institucional para promover a valorização da arte, da cultura e do patrimônio em décadas posteriores em que a OLP já era uma realidade, mas não explica satisfatoriamente a gênese específica do nacionalismo palestino, embutido numa dimensão maior que era o nacionalismo árabe. O mesmo é válido para Benedict Anderson, cuja obra centrada na experiência europeia pode privar sua apreciação a partir da ótica de outras nações. No caso dele, entretanto, ainda é possível buscar nos seus conceitos em torno do nacionalismo uma abordagem mais conveniente. Além da importância das fronteiras físicas e de sua materialização através dos mapas, que seriam primordiais para acentuar as desapropriações no estágio mais avançado do sionismo, o papel da imprensa e linguagem escrita na agregação de um sentimento comunitário também é válido quando tomamos como exemplo a circulação do periódico *Falastin* (figura 1). Fundado em Jaffa no ano de 1919, ganhou o status de jornal árabe com maior circulação na região e ajudou a construir uma noção da Palestina como comunidade distinta ao vocalizar sua oposição ao sionismo e compreender como de interesse comum aos que ali viviam as informações que vinculava (LITVAK, 2009: 6).

O conceito de comunidades imaginadas, cunhado por Anderson, é particularmente interessante por considerar regimes outros que não somente a mediação institucional do Estado na formação nacional. Imaginar a comunidade, para o historiador, não desemboca em um produto ficcional de nação. Pelo contrário, pensar a nação como uma articulação de seus membros, desconhecidos um para o outro em sua totalidade, mas que compartilham entre si imagens e valores comunitários, fraternais e horizontais ainda que permeados pelas dinâmicas das estruturas sociais das sociedades, pode ser uma afirmação de um real projeto em comum de nacionalismo.



Figura 1. Capa frontal da edição de 7 Julho de 1933 do periódico Falastin. Fonte: TIBI, Laura. "The Roots for a Palestinian Nahda". Disponível em: <https://www.palestine-studies.org/en/node/1650652> (acesso em: 02/05/2021)

2. ARTE PRÉ E PÓS-NAKBA

É evidente que os eventos que decorrem da Nakba têm profundas consequências na (des)continuidade da Palestina em todos os seus aspectos históricos, sociais, territoriais, políticos e culturais. O marco histórico representado pelo ano de 1948, e seu consequente aprofundamento na dicotomia entre a afirmação da soberania sionista e o soterramento da memória palestina, também reflete no modo como a produção artística, bem como o desenvolvimento intelectual, cultural e acadêmico, foram embotados, tentando se reerguer sob um cenário de guerra e destruição. Diferentemente do que se pode inferir a partir do ponto de vista negacionista dos sionistas, a observação de pinturas demonstra uma autoafirmação de nativos da Palestina, que pode ser observada em uma produção substancial entre artistas do século XIX e início do século XX. Muitas dessas obras revelam inclusive um precedente para representações nacionais que viriam a ser impulsionadas por artistas com a produção posterior a 1948, o que em parte implica em um processo de construção do nacionalismo árabe (figura 2). Entretanto, devido ao avanço de uma realidade imposta pela ocupação sionista no território, o subsídio para o estudo da história da arte palestina pré-nakba resta na produção artística que sobreviveu às ondas de expulsão, saques e demolições que se abateram nos lares e instituições palestinas, juntamente ao desejo de alguns historiadores e artistas de tornar acessível o entendimento desse período. Ainda que muitos dos que fugiram da região como exilados permaneceram atuando como artistas e professores, alguns tiveram parte de seus trabalhos destruídos ou desaparecidos, provocando um eclipse na totalidade que a arte palestina representou nesse período. Parte das forças sionistas condenaram os saqueamento de locais sagrados na Palestina, mas o desagrado dessas autoridades não foi o suficiente para impedir uma violação em larga escala dessas propriedades¹⁰.

¹⁰ Embora seja enfatizada a ampla ocorrência de saques e invasões pelas forças sionistas, em "Palestinian Art" (2013) Gannit Ankori fornece uma visão, no mínimo, limitada da real amplitude dos fatos envolvendo as autoridades sionistas e suas verdadeiras reações às ondas de saques de propriedades palestinas. De acordo com Joseph Massad, em um controverso artigo chamado "Permission to Paint: Palestinian Art and the Colonial Encounter" de 2007, a autora israelense fornece uma leitura tendencialmente distorcida, principalmente ao mencionar David Ben-Gurion, político sionista e primeiro chefe de governo de Israel, como uma dessas lideranças que se opuseram aos saques por oficiais sionistas. Ben-Gurion, entretanto, não foi além de condenar os saques de locais sagrados, cristãos e muçulmanos. Seu silêncio em torno dos saques de lares e instituições palestinas demonstra que Ankori adota uma postura condescendente ao negociar a real postura de autoridades sionistas.



Figura 2. Zulfa al-Sa'di, "Sharif Husayn," 1931, óleo sobre tela, 70 x 50 cm. Coleção particular de Ishmaill Shammout. Fonte: TIBI, Laura. "The Roots for a Palestinian Nahda". Disponível em: <https://www.palestine-studies.org/en/node/1650652>(acesso em: 02/05/2021)¹¹

Gannit Ankori, historiadora da arte israelense, descreve um episódio relatado por seu pai, que serviu como oficial do exército sionista durante 1948 e observou roubos cometidos por seus colegas (ANKORI 2013: posição 730):

Os saqueadores jubilosos eram de uma unidade de elite de Palmach [organização militar sionista]. Muitos deles eram de várias comunidades agrárias [kibutzim], jovens considerados o crème de la crème da sociedade israelense. Eles eram cultos também. Portanto, o piano serviria bem para eles em seus assentamentos, eles explicaram. Décadas depois, a testemunha relembrou vividamente seus sentimentos de decepção e tristeza. Minutos antes desse encontro, ele advertiu um de seus próprios homens,

11 Sharif Husayn foi uma figura heroica do nacionalismo árabe (ANKORI, 2013. posição 624)

que flagrou saqueando um pequeno contêiner com querosene de uma das casas árabes vazias. Pensamentos distantes sobre sua cidade natal na Polônia também passaram por sua cabeça. Ele se lembrou de como seu próprio avô, um compositor e cantor cujos pianos foram saqueados na Primeira Guerra Mundial, havia morrido em 1920 (o mesmo ano em que o jovem oficial nasceu), uma vítima quebrada e despojada da guerra.¹²

Essa foi apenas uma das facetas da grande tragédia que se seguiu após 1948. A destruição e o apagamento de parte do conhecimento artístico foi um dos primeiros passos de uma continuidade de negacionismo a tudo o que indicasse uma posição demarcada da identidade palestina.¹³ Forças Israelenses mantiveram um Estado de vigilância constante, proibindo qualquer ação que remetesse aos palestinos como sujeitos políticos e autônomos, coibindo desde o hasteamento da bandeira nacional palestina até o desenvolvimento acadêmico e científico dentro das universidades dos territórios ocupados.

Embora comprometida por esse ponto de virada dramático na cronologia do país, a história da arte palestina se beneficiou de esforços valiosos de artistas e acadêmicos, em sua maioria árabes, dispostos a mapear artistas, traçar o percurso de suas produções e pensá-las numa perspectiva histórica, política, estética e relacional. Kamal Boullata (1942 - 2019), artista e acadêmico palestino, cujo próprio trabalho será posteriormente discutido nesta monografia, é um alicerce para os estudos da arte desse período. Em sua obra *“Palestinian Art, 1950 – 2005”* (2009), uma reunião de textos originais e artigos oriundos de sua carreira como historiador, oferece um contundente panorama da arte palestina, comprometida com as transformações e os diferentes contextos em que a diáspora depositou os artistas. Apesar da escassez derivada desse contexto de apagamento e de uma tímida produção escrita em torno do tema, a dedicação dos próprios artistas em escrever sobre a arte palestina proporcionou um gatilho significativo para o despertar de sua historiografia, concomitantemente ao nascimento dos estudos do nacionalismo palestino e um revisionismo voltado à própria história de Israel.

12 Tradução do autor.

13 “Em Israel, o árabe é tradicionalmente considerado alguém que deve ser impedido de adquirir consciência nacional. O currículo escolar é mudado de repente, as escolas e os centros educacionais estão em péssimo estado e o árabe é ensinado de todas as maneiras possíveis a conviver com sua inferioridade e sua vil dependência do Estado (SAID, 1992, p. 146).

A arte do período entre os séculos XVIII e XIX testemunhou uma série de intervenções que desembocaram em mudanças estilísticas importantes, transitando entre a iconografia religiosa e o secularismo. Num contexto em que predominavam as tradições oral e escrita, com forte destaque para a poesia, a cultura visual permaneceu em um lugar secundário, mas encontrou seu espaço na iconografia religiosa, para o estabelecimento de uma produção local. Durante o Império Otomano, Jerusalém era um centro de referência cultural, política e administrativa. Pela maneira como a região era um palco de disputas de influências religiosas e políticas, nota-se como esses processos de mudanças históricas, atravessadas pelo Império Otomano e o Mandato Britânico, impactavam a produção dos artistas em atividade. Devido à sua condição de centro no Oriente Médio, a cidade conseguiu propiciar intercâmbios entre o mundo ocidental e a Palestina. Curiosamente, nessa mesma época a fotografia também se desenvolvia na região, simultaneamente ao seu desenvolvimento no resto do mundo.¹⁴ Jerusalém foi uma das primeiras cidades do Oriente Médio a terem registros fotográficos.

A tradição iconográfica remonta ao século XVII e à Escola de Aleppo, que foi responsável por manter a continuidade de um estilo alinhado à Iconografia Bizantina. A pintura local perseguia esta tradição, já predominante em todo o mediterrâneo, mas tomou-a para si num processo de Arabização, adaptando dentro de diferentes abordagens e fortalecendo uma autenticidade para a produção artística (BOULLATA, 2009: 45). Posteriormente, coube à Escola de Jerusalém marcar presença como um centro irradiador da produção artística. Artistas que faziam parte da escola eram membros da Igreja Ortodoxa e a partir dos modelos bizantinos e da liturgia religiosa, realizavam as suas inserções locais. As inscrições em grego eram substituídas pela caligrafia árabe e o espaço pictórico era então preenchido por elementos que provinham da simbologia local, mantendo diálogo com outras expressões visuais como o bordado, a tapeçaria e a cerâmica. Uma representação tipicamente bizantina passava então a integrar a visualidade local (figura 3). Desse modo, os artistas que faziam parte da Escola de Jerusalém representavam uma inovação importante para a arte daquele local e daquele momento. Posteriormente esse impacto desencadearia numa forte secularização.

14 "...A fotografia surgiu na Palestina em 1839, o mesmo ano em que Daguerre apresentou o processo fotográfico ao mundo. Em 11 de Dezembro de 1839 Federic Gobel Fiske registrou Jerusalém pela primeira vez em um daguerreótipo [equipamento responsável pelos primeiros registros fotográficos, desenvolvido por Louis Jacques Mandé Daguerre] (ANKORI, 2013: posição 556).



Figura 3. Hanna al-Quds. Nascimento de Jesus, século XIX. Acervo Mucem. Fonte: Site Palestinian Journeys.¹⁵

Por estarem ligados à estrutura religiosa, cabe mencionar que as mudanças que aconteciam na pintura eram também um reflexo de tensões dentro do próprio campo religioso, onde a hegemonia da autoridade do clérigo Grego na Igreja Ortodoxa — originária do processo de dominação do Império Otomano que tomou conta das províncias árabes no século XVI — era cada vez mais minada entre seus membros árabes. Em parte, isso representou um avanço na formação de um nacionalismo árabe, por atribuir uma ruptura às influências externas e favorecer uma autoconsciência inventiva e desafiadora, traduzida pelas modificações no campo estético e representacional.

15 Não há dados sobre técnicas utilizadas.

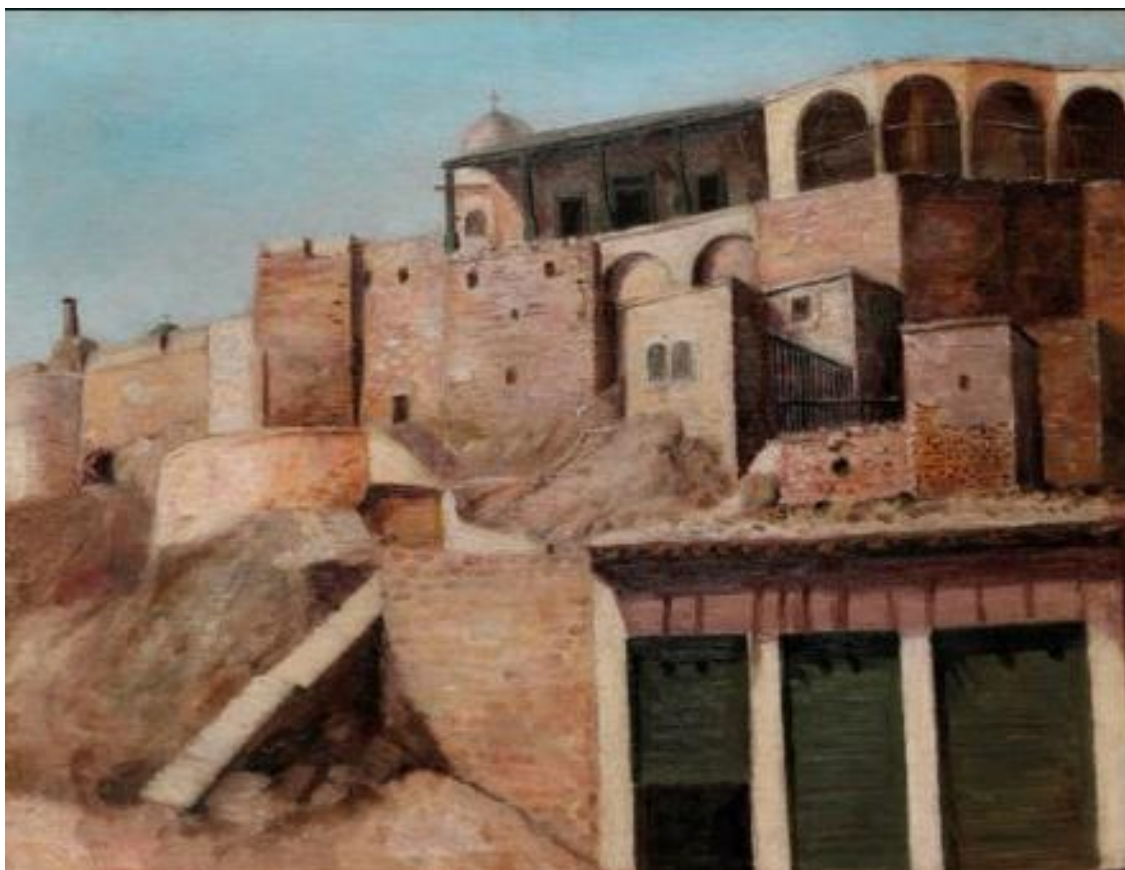


Figura 4. Nicola Saig. Sem título. 1920. Óleo sobre madeira. 28.5 x 38cm Fonte: Site Mutual Art.

A partir do século XIX, estimuladas pelo enfraquecimento do Império Otomano, as diferentes missões religiosas, entre elas as missões cristãs católicas da França e Itália e as missões protestantes do Reino Unido, Alemanha e Estados Unidos, além da presença de viajantes, traziam influência para a região, formatando um novo cenário de intersecções pictóricas e mudanças nas expressões visuais (figura 4). Na interferência de técnicas e estilos europeus, e na pressão colonialista que a modernidade exercia para a região, nasce um ímpeto por buscar uma originalidade que se afirmava na aglutinação de elementos tradicionais com uma latente autoconsciência árabe. Das missões realizadas no território, a atuação da Igreja Ortodoxa da Rússia conferiu uma influência notável por seu interesse político e religioso na manutenção da Ortodoxia Cristã na região. Essa influência não diz respeito somente à presença religiosa e política, mas principalmente a um amplo impacto cultural que reverberou na literatura, no ensino de

artes, na relação entre os povos e nas trocas entre artistas russos e árabes¹⁶. O ensino de arte também se impulsionou como resultado da disputa de influência promovida pelas missões, como é o caso dos cristãos que solicitaram a Roma o estabelecimento de instituições de ensino de arte para rivalizar com a iconografia russa.

Ainda que as iconografias religiosas fossem predominantes, foi nesse contexto que a pintura palestina moderna se desenvolvia, e artistas se integravam numa rede de mestres e aprendizes que fomentaram uma experimentação de linguagens e técnicas, favorecendo ainda mais a secularização da arte neste período. Entre os nomes de destaque, vale mencionar o de Nicola Saig (1863 – 1942), responsável pelo ensino de outros artistas e pelo estímulo à transição ao secularismo, que seria desenvolvido também pelos seus aprendizes Khalil Halabi (1889 - 1964), Zulfa al-Sa'di (1910 - 1988) e Daoud Zalatio (1906 - 2001), por meio da adoção de gêneros como natureza morta, retrato e paisagens. A partir de então, representações nacionais passavam a ser mais frequentes, ao mesmo tempo em que cresciam movimentações contrárias ao domínio do Império Otomano. Alguns trabalhos de Mubarak Sa'ed (1876-1961), artista de Jerusalém ligado à Igreja Católica Romana e que alcançou notoriedade fora dos círculos de artistas do estúdio de Nicola Saig, figuravam cenas e personalidades ligadas ao imaginário heróico do povo árabe (figura 5).

No mesmo período, o início da colonização judaica e sionista no século XIX também promoveu impacto no ensino e na produção artística. A expansão sionista previu a formação de uma instituição que fosse capaz de preconizar no ensino artístico a aspiração pela formação do Estado judeu. No bojo desse empreendimento, enfaticamente defendido por um dos principais fundadores do sionismo, Theodore Herzl, estava o desejo de perpetuar a noção de uma nação judaica preparada para formar um elo entre o Oriente e o Ocidente, que tanto estruturou as estratégias para a formação do nacionalismo judeu. A Escola Bezalel, em Jerusalém, surge em 1909 e se presta a dois

16 O peso da influência russa na arte e na cultura local se explica em grande medida pelos peregrinos que desembarcavam na região e também pela atuação da Igreja, que abriu caminho para oportunidades de estudos na Rússia e uma formação educacional que influenciou lideranças intelectuais nos movimentos pelo nacionalismo árabe, a modernização da cultura e o secularismo. Na arte, esse contexto possibilitou o intercâmbio de estilos de ambos os lados. Os palestinos se beneficiaram da ilusão espacial, a perspectiva e o claro-escuro que pintores russos introduziram nas produções locais. Cabe mencionar Alexander Andreyevich Ivanov (1806 - 58) e Vasili Vasilyevich Vereshchagin (1842 -1904), pintores neoclássicos cujas obras adornam a Igreja de Santa Maria Madalena, construída em 1988 sob ordens do imperador russo Alexandre III. Por sua vez, os russos adotaram características locais e nos cenários locais para representar suas figuras santas, retratos e paisagens (BOULLATA, 2009: 49).

principais propósitos: o de fortalecer a independência financeira dos colonos que chegavam à região e instituir uma identidade própria para uma arte genuinamente judaica. Para esse segundo propósito, usa de um expediente que une tradições de representação orientalista na Europa com os elementos da cultura judaica, estreitando as relações entre um Estado nacional em ascensão com a religião que seria parte de sua base ideológica. O ensino de artes voltado para os trabalhos manuais também foi estimulado e significou uma relação predatória com aqueles artistas cristãos e islâmicos que já mantinham essas práticas e expressões na região. A presença desses colonos dava sentido a uma espoliação crescente da terra, do conhecimento e das riquezas culturais que sobreviveram por décadas entre gerações.



Figura 5. Mubarak Sa'ed. Celebração da entrada triunfal de Saladin em Jerusalém, 1945. Óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Fonte: BOULLATA (2009) e site Birzeit Museum.

Quando a Guerra Árabe-israelense eclodiu em 1948, muitos dos artistas que nos anos anteriores movimentaram a arte em termos de produção, ensino e desenvolvimento se juntaram à massa de palestinos que foram expulsos de sua terra-mãe. Embora grande

parte da produção artística foi saqueada pelas invasões sionistas, Al-Sa'di foi uma das artistas que conseguiu salvar parte de sua produção antes de viver como refugiada em Damasco. Enquanto alguns fugiam, outros permaneceram sob o domínio de Israel. Em uma realidade de checkpoints, divisão étnica e imobilidade de boa parte da população árabe-palestina, além da expressiva quantidade de palestinos que tiveram que viver em outros países, qualquer conquista em termos de integração da classe artística e formação de escolas e tradições passou a estar sujeita a uma condição fragmentária que conduziu a maneira como os artistas traduziriam cada experiência palestina entre seus encontros e desencontros.

O que é importante ressaltar ao falar sobre a arte posterior à Nakba é que ela não representou uma ruptura absoluta daquilo que já estava sendo feito nas últimas décadas. Pela continuidade, ainda se buscava pavimentar uma identidade própria. O que muda, entretanto, é a intensidade e a forma como é explorada essa autenticidade. Os estímulos para a expressão visual da Palestina passam a atravessar outros sentimentos. Se no Império Otomano a visualidade era orientada por um desejo de demarcação simbólica da identidade árabe, indo de encontro a uma efervescência política pela libertação dos territórios e povos árabes, agora a arte se movimenta por um sentido de fragmentação, deslocamento e desorientação. Os artistas continuam a elaborar um repertório próprio nos pontos de encontro do tradicional e do moderno, na fronteira entre o Ocidente e o Oriente, mas passam a atuar cada vez mais de maneira híbrida, tanto pela assimilação de linguagens impulsionadas pela contemporaneidade (vídeo, fotografia, colagens etc), quanto pelos discursos autobiográficos que sustentam um repertório de visões múltiplas sobre o trauma e a memória, que a diáspora dos nativos perpetuou para os diferentes caminhos — geográficos, poéticos e formais — em que seguiram. A imagem do refugiado foi frequentemente usada para dialogar com esses sentimentos de perda. Cenários idílicos também veiculam uma ideia de resgate daquilo que compunha a terra palestina, junto a afirmação de uma identidade a partir das temáticas e elementos — notadamente as vestimentas — que ajudam a corroborar um imaginário nacional.

O aspecto testemunhal transferido aos trabalhos confere também uma profunda ligação com uma memória coletiva compartilhada a partir das relações afetivas, políticas e históricas firmadas silenciosamente entre um povo desprovido brutalmente de um território. Por vezes, as obras tentavam traduzir essa experiência coletiva de forma a se colocar como porta-voz dessa coletividade. Trabalhos de artistas depois da Nakba e muito fortemente durante a década de 60, idealizaram a melhor estética que

comunicasse uma luta pela libertação e autodefesa. Alvo de críticas, nem sempre essas representações foram bem recebidas. Edward Said já se colocou contra a idealização de um palestino combativo e imponente, que por muitas vezes poderia ser confundido com o árabe raivoso e terrorista, visão pela qual o ocidente comumente os caracterizava. A posição de Said é importante para notar uma contradição que por muitas vezes se colocava não apenas nas disputas de narrativas políticas mas também na construção estética de alguns artistas. Com a fundação da OLP (Organização para a Libertação da Palestina) a luta de resistência e libertação foi de encontro com os artistas que se organizaram nos territórios em disputa. Cedendo espaço para a sua organização, a OLP favoreceu encontros que pudessem orientar a produção artística a partir da óptica da libertação nacional. Ismail Shammout (1930 - 2006), artista palestino também responsável por inaugurar a produção escrita sobre a história da arte palestina na década de 70, presidiu a União dos Artistas Palestinos e a União dos Artistas Árabes enquanto sua companheira, também artista, Tamam Al-Akhal (1935), foi responsável pela Seção de Artes e Patrimônio da OLP no Líbano. Esses aparelhamentos da arte palestina se inseriam em um contexto de contínua crise, em que ofensivas colonialistas permaneciam mobilizando forças militares árabes e israelenses. O papel da OLP, além de demonstrar a mais importante iniciativa de organizar a luta nacional palestina, seja armada ou retórica, também fez questão de reconhecer a importância da formação cultural e das artes para a construção de uma unicidade do imaginário palestino. Ao mesmo tempo, outros artistas, principalmente aqueles que permaneceram nos territórios que passaram a ser declarados como Estado de Israel, ou aqueles que viveram como refugiados no ocidente, demonstraram estarem mais desvinculados a uma imagem hermética do nativo palestino. Na interlocução com linguagens artísticas variadas, conjugando referências ocidentais, a ideia do que é ser palestino se constrói sob um viés de vivência que parte da esfera individual para endereçar uma coletividade da qual é sequela.

A nacionalidade palestina nunca foi pensada a partir de um consenso e isso se deve em grande parte aos efeitos da diáspora, potencializada pela Nakba. Antes de tentar idealizar uma imagem do que é ou deveria ser a representação palestina na arte, o objetivo desta pesquisa é fazer as leituras de diferentes produções dialogarem com o desejo de compreender quem são os artistas palestinos, em sua pluralidade geográfica e estética, e evidenciar como cada um deles expressa, distintamente, suas visualidades em torno do trauma e da memória, condicionados pela experiência da fragmentação territorial, sem desconsiderar a experiência em comum - “a grande tragédia” - que

atravessa o tempo e os territórios. A escolha desses três artistas perpassa, portanto, o desejo de compreender suas biografias e consequentes construções pessoais como artistas, os dispositivos representacionais que utilizam e por fim suas presenças na história da arte palestina, ainda que essa escolha seja apenas um recorte de um painel ainda maior de artistas dentro e fora da Palestina. Além disso, inserir esses artistas num contexto de resistência e resgate (ou tentativa de resgatar) uma memória em comum de pertencimento à Palestina atribui à Nakba um ponto de retorno. Embora não tenha se configurado como uma ruptura brusca e irreversível na história da arte palestina, pois a arte moderna que germinava antes de 1948 continuou sendo desenvolvida após a fundação do Estado de Israel, a Nakba cria condições desafiadoras que resultam em artistas dispostos a assumir uma postura de tensionamento da identidade palestina e investida em um exercício importante de reconstituição da história e da memória, tanto em termos de produção visual quanto de produção historiográfica da arte.

3. SLIMAN MANSOUR

Em outubro de 2006 foi organizada a primeira exposição de arte moderna na região da Cisjordânia, na cidade de Belém. O que deveria ser uma viagem em ônibus de no máximo 30 minutos, com a finalidade de transportar 40 moradores de Ramala até o local da exposição, se torna uma aventura de 1 hora mais. Não deveria ser uma surpresa, entretanto, para aqueles moradores, visto que já é uma rotina exaustiva para os palestinos lidar com a espera e os transtornos que os Postos de Controle espalhados pela Cisjordânia provocam diariamente. Dois ocupantes desse ônibus foram impedidos de acessar o destino, pois seus documentos permitiam acesso apenas por outro Posto de Controle designado. Um deles era Sliman Mansour (1947), artista de projeção já considerável mas que não se diferencia de qualquer outro palestino residente nos territórios ocupados pelas forças militares de Israel.¹⁷

Nome proeminente da arte palestina recente, Mansour se destaca por sua atuação nos espaços de criação, exposição e ensino. O artista tem em sua autoria uma prolífica criação de pinturas, desenhos e trabalhos em assemblagem e foi responsável, junto com artistas de sua geração, por pavimentar um importante caminho para a manutenção de uma arte vinculada à produção genuinamente palestina, ainda que muitos desses artistas tivessem permanecido como refugiados. Porém, não foi o caso de Mansour, que escolheu viver em Jerusalém ocupada como uma reafirmação de suas origens, apesar do inconveniente de ser palestino num Estado que promove sua segregação. O episódio de 2006 expõe uma fragilidade endêmica para os artistas de sua geração, que tiveram que se articular num ambiente de escassez de liberdade e recursos.

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

¹⁷ Ver mais em: STAFFORD, Richard. Modern art comes to the west bank. 2006. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/5384324.stm>. Acesso em : 06/05/2021.

periódico palestino. Em 1998, publicou *Both Sides of Peace: Israeli and Palestinian Political Poster Art*, um catálogo de posters que foram espalhados por muros de Jerusalém, ações que eram feitas em resposta à restrição de espaços possíveis e seguros para exposição de trabalhos.

O teor político divide espaço com uma narrativa pessoal do artista, marcante na trajetória de sua arte, que sempre associou elementos da cultura nacional árabe-palestina com uma representação pessoal de lugares e pessoas. Alguns de seus primeiros trabalhos consistiam de reproduções de fotografias de arquivo pessoal - prática comum na Palestina desde os tempos pré-nakba quando o retrato fotográfico já era bastante popularizado - como a pintura retratista de seu avô, um padre da igreja ortodoxa, em 1965, a partir de uma fotografia em preto e branco (figura 6).



Figura 6. Sliman Mansour, Retrato de meu avô, 1965, óleo sobre tela. 70cm x 50cm

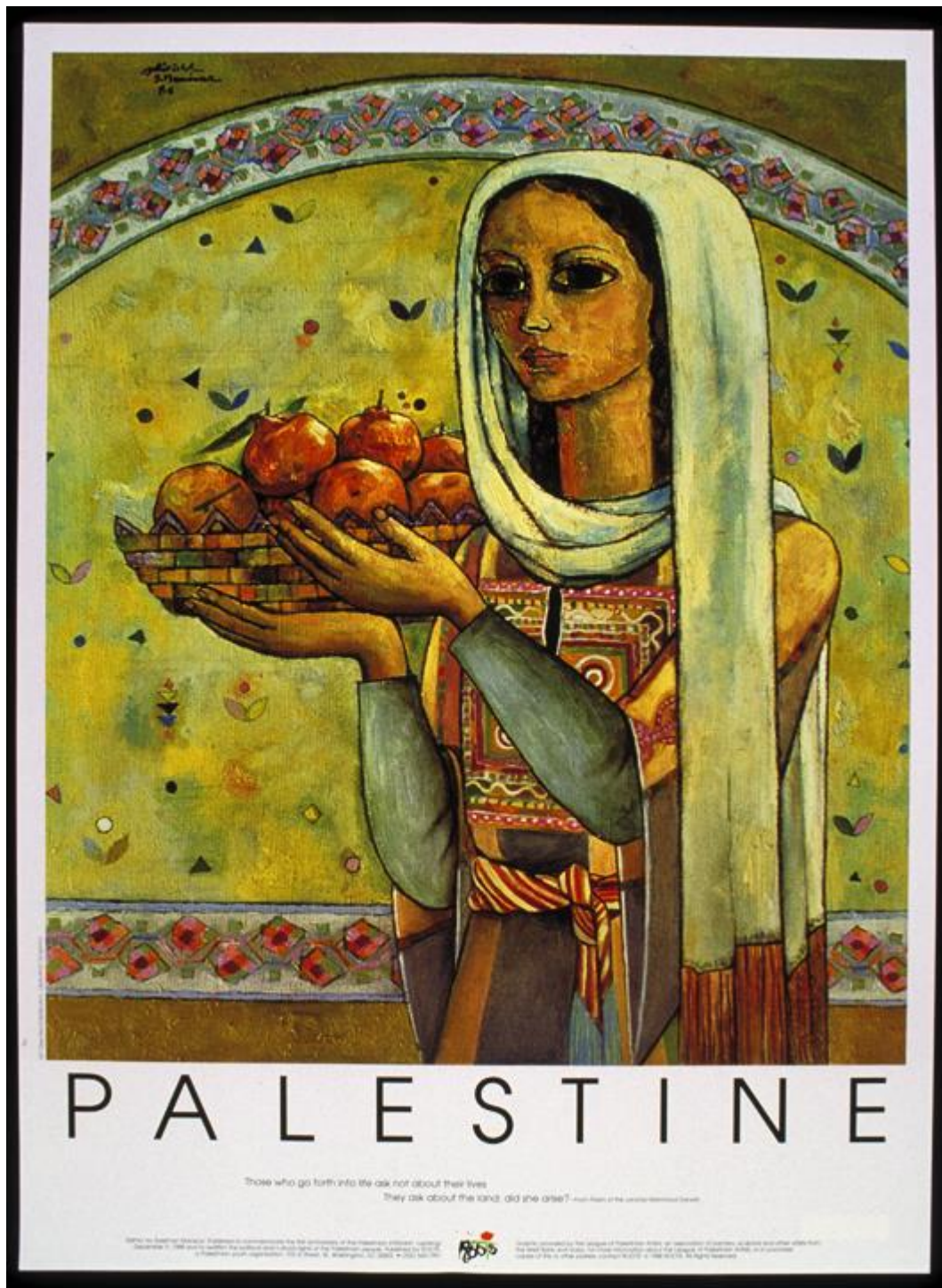


Figura 7. Sliman Mansour, *Salma*. 1988. Fonte: The Palestinian Poster Project Archives.¹⁸

Sua avó era ceramista e foi uma figura importante em sua vida, tal qual é possível notar por alguns trabalhos, que evocam sua figura diretamente, como é o caso de um de seus posters, *Salma* (figura 7), intitulado com o nome da própria. Representada como uma figura feminina em vestimentas tradicionais, com olhos amendoados – característica

¹⁸ Técnica e medidas desconhecidas.

tão marcante do processo de arabização da iconografia religiosa no século XIX – sua avó revela uma tônica no trabalho de Mansour e de outros artistas palestinos contemporâneos a ele: a questão da figura da mulher palestina como representação de uma ligação forte com a terra e seus frutos. Essa representação familiar vinculada a aspectos herdados culturalmente é importante para o artista, na medida em que busca afirmar uma noção coletiva a partir de uma homenagem a seus familiares. Um ritual íntimo que se traduz numa declaração de afeto a sua própria terra perdida.

A versatilidade é também um atributo de Sliman Mansour. Seus trabalhos em assemblagem e que manipulam diferentes materiais também permitem traçar uma ponte entre sua arte, seu tino político e a influência de fatos de sua própria história (ANKORI, 2013: posição 1144). Seus trabalhos com argila são associados à memória de sua já citada avó, também conhecida por uma habilidosa manipulação do material como ceramista. Essa versatilidade, ainda que ofuscada por uma evidente predileção ao óleo sobre tela, vai além de uma influência familiar e remonta tempos em que a necessidade, associada à ação política, fez com que Mansour buscasse novos caminhos na produção em ateliê.

Durante a primeira Intifada - insurreição palestina contra os abusos militares da ocupação israelense - que se iniciou em 1987 e perdurou até 1993, Mansour e um grupo de artistas do qual fazia parte, conhecido como *New Visions* e que tinha entre seus membros Vera Tamari(1945), Tayseer Barakat (1959), e Nabil Anani(1943), promoveu o boicote aos produtos de Israel, passando a trabalhar com materiais de origem local. Portanto, a ligação com a terra palestina deixa de ser apenas traduzida por meio da temática e da figuração de seus trabalhos e passa a ser entendida também como uma parte do processo de criação. Dessa experiência surge uma obra intitulada *I, Ismael* (figura 8), feita a partir de madeira e argila e que representa uma figura presente em textos cristãos e islâmicos. A história de Ismael está ligada à própria gênese do povo árabe e sua condição de renegado pode servir a Mansour como uma profecia de um povo alienado de sua própria terra.

Ainda que seu trabalho tenha sido fortemente influenciado por artistas que tiveram a oportunidade de viver e expressar visualmente uma Palestina pré-Nakba com mais acuidade pessoal, como Ismail Shammout e Ibrahim Ghannam (1930 - 1984), Mansour constrói para si uma visibilidade própria que dialoga bastante com os trabalhos de seus antecessores e atuais mas mantém uma trajetória marcada por seus envolvimento com a articulação coletiva e política de artistas e por sua inclusão na

história recente da arte palestina. Embora a tendência primeira, ao estudar o trabalho de Sliman Mansour, seja a de associar o seu papel artístico à sua atuação como porta-voz de uma visualidade panfletária, ele não se reconhece como um mártir da arte ou “artista da intifada”:

Eu acho que as pessoas exageram com todos esses títulos. Elas precisam de heróis. Então me escolheram. Eu não gosto disso. Como artista, você não quer ser encaixotado com um rótulo. Até quando eu faço coisas que não tem nada a ver com política, eles dizem que é político. Como ser humano isso pode ser bom para o ego mas como artista não é tão fácil.¹⁹

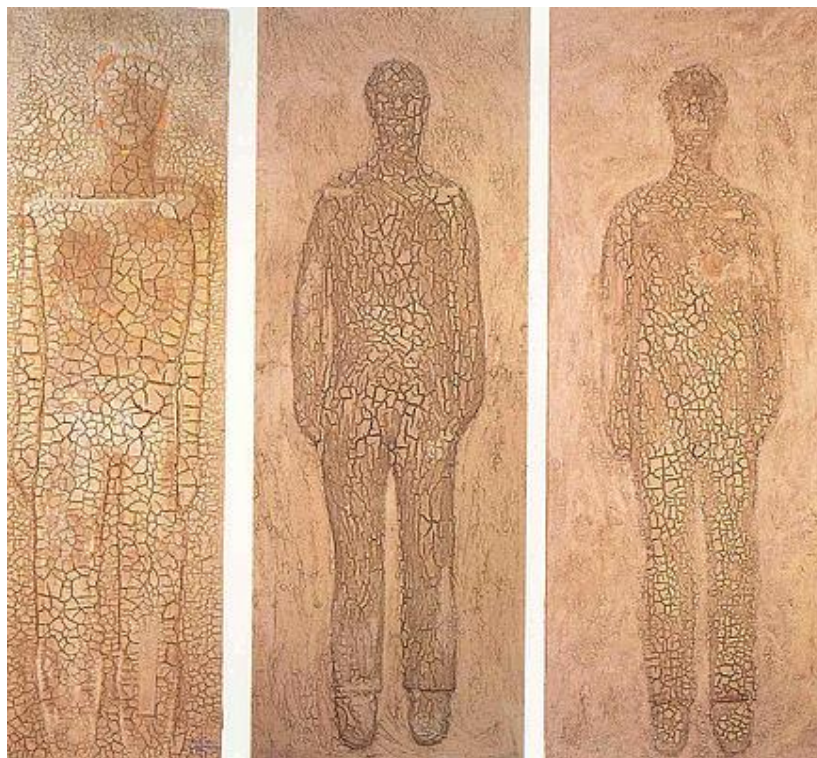


Figura 8. Eu, Ismael, 1997. Argila sobre madeira, 190cm x 80cm.
Fonte: Site Birzeit Museum.

¹⁹ Ver entrevista completa em “Palestinian artist Sliman Mansour will not leave Israel despite not feeling free”. Tradução do autor. Disponível em: <https://www.dw.com/en/palestinian-artist-sliman-mansour-will-not-leave-israel-despite-not-feeling-free/a-43782048>. (Acesso em: 04/05/2021)

Um dos desdobramentos dessa consciência é a percepção de como a política palestina muitas vezes opta por se manifestar pela filosofia da *Sumud*. A presença da imagem de oliveira é notável em obras de Sliman Mansour e no repertório visual palestino tal como em *Manhã Tranquila* (figura 9). A longevidade das oliveiras traça uma metáfora com o espectro da luta histórica pelo direito à terra e ao exercício da soberania que a Palestina reivindica, ao mesmo tempo em que assume a violência e a realidade que o arame farpado da ocupação impõe. Se a estratégia é defender sua história, raízes e manter um fluxo de vida à memória simbólica da comunidade palestina, não há melhor canal para isso do que o estímulo e inspiração de um acordo silencioso entre os palestinos.



Figura 9. Sliman Mansour, *Manhã Tranquila*, 2009. Óleo sobre tela. 114cm x 110cm. Fonte: Site Barjeel Art Foundation.

4. MONA HATOUM

Dos destinos forçados aos nativos da Palestina histórica, o de refugiado, colocado numa situação de deslocamento e distância geográfica fortemente permeados pelo trauma, decerto criou uma distinta complexidade que se sobressai nas encruzilhadas entre o desejo do retorno e a acomodação a novas realidades. Para diferentes gerações de palestinos, a memória se estrutura no atravessamento dos eventos fundantes da questão palestina pelos vínculos familiares, os testemunhos desses eventos e a consequência desses traumas na percepção da própria identidade. Mona Hatoum (1952) se encontra nesse lugar de múltiplos sentidos, na esteira de sua trajetória familiar. Mulher, palestina e imigrante, Hatoum é filha de refugiados da Palestina. Seus pais residiam em Haifa quando a guerra de Israel explodiu. Relatos de uma carnificina que se alastrava por toda a Palestina levaram muitos dos residentes a deixarem suas casas e pertences para trás, na intenção de zelarem por suas vidas. Esse é o ponto inicial da história de Hatoum. Em 1952, nasceu em Beirute, no Líbano. Estudou Design Gráfico na Universidade Americana de Beirute por dois anos antes de trabalhar em uma agência de publicidade, sem muito entusiasmo. Em 1975, foi forçada ao exílio durante uma viagem a Londres quando a Guerra Civil no Líbano se iniciou. A partir daí, pôde investir em sua formação artística e acadêmica. Predominantemente, seus trabalhos ocupam o campo da performance, vídeo e instalação, mas também possui em seu currículo trabalhos fotográficos, assemblages e ready-mades.

Sua condição de transeunte do mundo, numa costura entre suas origens árabes e sua residência no mundo ocidental, transfere aos seus trabalhos uma forte carga simbólica em torno da identidade, de maneira a construir narrativas e provocações transversais em seus referenciais deslocados e cambiáveis. Portanto, a sua identidade palestina emerge como uma potência sutil, ancorada numa bagagem de memórias e diálogos que ela tece a partir de uma experiência singular como dupla refugiada. Acionando gatilhos de sua própria intimidade, a artista dá lugar a uma tensão construída na relação entre a exteriorização do ambiente interno e a reconstrução dos elementos que o compõem. Em *Measures of Distance* (figura 10), Hatoum utiliza diferentes camadas de sua subjetividade para compor uma sequência sensível e disruptiva. Justapondo as imagens de sua mãe de corpo despido à imagem de uma carta escrita pela mesma, enquanto ouvimos a voz da artista recitando a carta e uma conversa entre as duas em árabe, uma profunda sensação de desorientação se aloja entre as camadas

do vídeo. Disputando o espaço visual e sonoro, elas não criam harmonia entre si. Pelo contrário, fixam um desconforto que convida o olhar a também se despir por meio de uma observação invasiva, que desestabiliza a própria noção ocidental pré-concebida sobre o oriente, a mulher e o corpo. Como se buscasse refletir sobre a identidade a partir de uma interlocução da obra com o público, Hatoum trabalha com base na instabilidade. O ato de expor a sua intimidade também impõe barreiras²⁰. Essas barreiras trazem a tona as fragilidades da artista, cuja vida foi marcada pelas mazelas da guerra e da distância, mas também fragilizam o público, quando este busca se orientar entre uma língua distante, representada pela caligrafia da carta e pela voz da mãe de Hatoum, e as imagens e sons que ela revela ou tenta esconder.



Figura 10. Mona Hatoum. Measures of Distance. 1988. Vídeo (cores, som).13min26seg. Fonte: Site MoMa.

As diferentes camadas deste trabalho são reflexo de uma desorientação também compartilhada pela artista, cujos sentidos que tenta atribuir a sua identidade não partem de coordenadas fixas, mas móveis na própria perspectiva. O efeito constante de uma diáspora vivenciada de modo subsequente por Mona Hatoum, associado à inquietação

20 “As faixas de áudio em árabe e inglês são igualmente enfatizadas, criando uma dificuldade e uma situação alienadora para o público ocidental, que terá que se esforçar para seguir a narrativa” (HATOUM in *Mona Hatoum* 1997, p.140). Tradução do autor. Fonte: Site Tate. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>> Acesso em: 04/05/2021.

na sua percepção das violências de gênero e de sua condição de imigrante, se traduzem em uma série de trabalhos performáticos que marcaram o início de sua carreira artística na década de 80, tais como “*So Much I Want to Say*” e “*Negotiating Table*”, que evidenciam a vulnerabilidade do corpo dentro de um prisma político. O corpo ocupa então uma função de palco das fricções de uma política de controle, pondo em questão os atores sociais e políticos que dela fazem parte. *Negotiating Table*²¹ (figura 11), por exemplo, é um trabalho que se utiliza da linguagem visual da violência para dialogar com noções de opressão e poder. Em uma performance de 3 horas, a artista permanece imóvel dentro de um saco plástico, envolta em sangue, vísceras e gaze hospitalar. A imobilidade transfigura-se em um incomodo estado de sobrevida, aludindo a práticas de tortura e violência e reduzindo o corpo a um objeto de troca submetido às relações de poder, guerra e barganha. Apresentado em 1983, o trabalho foi realizado meses depois da invasão de Israel no Líbano em 1982.



Figura 11. Mona Hatoum. *Negotiating Table*. 1983. Performance. 3 Horas de duração. Foto de Eric Metcalfe. Fonte: Birzeit Museum

So Much I Want to Say (figura 12), vídeo-performance de 1983, também limita o corpo ao domínio da opressão. Em uma sequência fotográfica em preto e branco vemos o rosto da artista sendo sufocado por duas mãos masculinas enquanto escutamos o áudio de sua voz, repetidamente afirmando a frase “há muito que quero dizer”. Embora

21 Mesa de Negociação. Tradução do autor.

escutemos a voz da artista, ela não é nada além de uma frase repetida exaustivamente. A possibilidade de poder falar o que se deseja esbarra na limitação da voz como uma potência de autodeterminação sufocada por uma relação desigual de poder. Para Hatoum, esse sufocamento não é somente no sentido de ter sua autonomia suprimida e seu corpo controlado, mas também se relaciona com sua “busca por uma linguagem e uma voz” (ANKORI, posição 1761). Articulado seu corpo a sua arte, Hatoum potencializa as questões que baseiam sua experiência de imigrante, mulher e palestina, vivendo numa realidade em que as diferenças se acentuam pela linguagem, pelas relações sociais e exploração da própria identidade.



Figura 12. Mona Hatoum. So Much I Want to Say. 1983. Vídeo (sem cores, som). 5min. Fonte: Site Lux UK.

O desequilíbrio de poder nas relações coloniais foi extensamente desenvolvido pelos estudos pós-coloniais do século XX e XXI, incluindo os de Edward Said. Um relativo binarismo caracterizou a análise dessas relações no contexto colonial e pós-colonial. Walter Mignolo (1941) nomeou esse dualismo como “diferença colonial”, em que a “relação colonial é uma relação antagônica” (BALLESTRIN, 2013) pela qual a

identidade não se constitui em sua plenitude, mas é formada e limitada a partir de sua relação com o outro. Mona Hatoum tateia a própria identidade quando usa seu corpo como material e foco discursivo em seus trabalhos. Se equilibrando sobre o paradoxo desta diferença colonial, a artista é assertiva nas questões políticas que a atravessam e conduzem suas obras, mas não abre mão de expor a vulnerabilidade de seu corpo e aludir às marcas da diáspora que se alojam nas suas fissuras. Em um ensaio sobre a artista, Said (2011: 109) escreve que “o trabalho dela é a apresentação de identidade como a impossibilidade de se auto identificar, mas, ainda assim, confrontando a noção (talvez apenas o espectro) de identidade em si”.

O que Said classifica como inconciliável na obra de Hatoum, se mostra ainda mais latente quando a artista passa a imergir em outros materiais para desconstruir o íntimo e o doméstico. A partir da década de 90, desabitando-se da performance e do vídeo, passa a investir em instalações e esculturas para seus estudos plásticos e a materialização de suas reflexões. Transitando entre estruturas industriais e trabalhos de dimensões e natureza frágeis, suas investigações privilegiam uma dicotomia evidente ao atrelar aspectos aparentemente incompatíveis. A artista cria assim uma amálgama capaz de desafiar a finalidade fundamental e o caráter inofensivo de alguns objetos. Tomando de assalto elementos do ambiente doméstico, ela lhes atribui uma hostilidade desconcertante. Uma cama de aço sem qualquer apelo ao conforto (figura 13) ou uma divisória que falha ao conferir a privacidade (figura 14) a que foi designada são alguns dos exemplos que dão a tônica de parte de sua produção. Ao conjugar estes objetos com um tom de ameaça que lhes parece impróprio, Hatoum fere a nostalgia límpida e íntegra que eles denotam. O exercício da memória, portanto, reside na dialética de desfigurar um passado que ecoa como lembrança dualista de tragédia e integridade, muito próximo à experiência dos palestinos em relação à terra da qual foram expulsos:

Uma localidade permanente não é mais possível no universo da arte de Mona Hatoum que, como os quartos estranhamente desorganizados em que ela nos introduz, articula um deslocamento fundamental que serve para atacar não apenas a memória do que outrora foi, mas mostrar o quão lógico e possível, quão perto e ainda assim tão distante da morada original, esta nova elaboração de espaço familiar e seus objetos realmente é. Familiaridade e estranheza são confinados juntos da maneira mais estranha, adjacente e irreconciliável ao mesmo tempo. (SAID, 2011: 108)²²

22 Tradução do autor.



Figura 13. Mona Hatoum. Daybed, 2008. Aço. 31.5 x 219 x 98cm. Foto: Jörg von Bruchhausen/Galeria Max Hetzler, Berlin. Fonte: Site Art Basel.



Figura 14. Mona Hatoum. Greater Divide. 2002. Aço patinável. Medidas variáveis. Medidas gerais (aberto): 203.2x193cm. Fonte: Site Tate Modern e Site Museum of Fine Arts Boston.

A escolha de Hatoum em trabalhar com materiais e mecanismos volúveis também dialoga com a instabilidade, traço recorrente em sua arte. Em 1996, ela produz *Present Tense* (figura 15), uma escultura baixa feita a partir de 2.200 cubos de sabão, dispostos lado a lado no chão e marcados por pequenas contas vermelhas que delineiam o mapa de territórios da Palestina após o Acordo de Oslo de 1993, celebrado entre as autoridades palestinas e israelenses. As discretas fendas entre os sabões — pequenas

unidades idênticas que podem ser facilmente removidas ou deslocadas — e a pretensa continuidade sugerida pelo mapa criado pela artista expõem pela representação a fragilidade deste território em conflito, levando-se em conta, ainda, que o Acordo de Oslo não foi respeitado e os territórios sob a autoridade palestina continuam sendo violados. Sobre o trabalho, Mona Hatoum descreve seu processo de criação:

Em suma, eu passei um mês em Jerusalém, trabalhando em uma exibição para a Galeria Anadiel, e muitos dos trabalhos acabaram por fazer referência à situação local. Um desses trabalhos foi Present Tense, cuja ideia surgiu quando eu caminhava pelo mercado e comprei o sabonete que eu cresci usando. Eu decidi dispor os sabonetes pelo chão e pressionar em sua superfície pequenas contas de vidro, formando os contornos dos territórios palestinos que deveriam ter sido devolvidos às autoridades palestinas sob o Acordo de Oslo. O que me chamou atenção nesse mapa é que ele parecia muitos pequenos pedaços de terra, que poderiam ser separados em algo como ilhas, sem nenhuma continuidade entre elas. Eu achei que era como estar dissecando a área em muitas barreiras e fronteiras, o que me parece uma ideia estúpida, mas por isso que eu queria visualizar de alguma forma. Usar o sabonete sugere que seja uma situação temporária - eu espero - e eventualmente o sabonete vai se dissolver e com isso as fronteiras desaparecerão.²³

O sabão Nablus utilizado para compor o trabalho é uma marca tradicionalmente conhecida na Palestina, produzida a partir do óleo de oliveira, símbolo nacional e espécie de árvore nativa da região. Seu aspecto material, feito para em algum momento desaparecer, e o mapa que ele carrega em sua superfície implicam na constante sensação de estar diante de um apagamento iminente. No entanto, há uma inversão da função que o material executa na composição do trabalho: ele também busca a integração e a continuidade. Novamente utilizando um objeto tipicamente doméstico, Hatoum reconfigura seu significado. Sua estética geográfica aponta para uma realidade colonial palestina e “a ideia de mobilidade se torna flexível, passível de ser alterada a qualquer momento, porém, o mapa retrata uma questão mais ampla e geopolítica” (MONTEIRO, 2021: 124). Encontramos ideias similares em um outro trabalho de 1994, + and - (figura 16). Nessa escultura cinética, uma recriação de outro trabalho de 1979 chamado Self Erasing Drawing²⁴, a mobilidade e a mudança são possíveis, mas efêmeras. Num sistema motorizado, ela apresenta uma espécie de cama circular preenchida de areia, que é constantemente movida por uma haste de metal. De um lado,

23 HATOUM, Mona. Curta metragem sobre a exposição individual de Mona Hatoum no Centro Pompidou em 2015. Realização: Centro Georges Pompidou. 20 min. Transcrição e tradução do autor. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9mhl6_S7w4&t=838s. Acesso em 02/05/2021.

24 Desenho Auto-Destrutivo. Tradução do autor.

esta haste é dentada e altera a superfície da areia na medida em que se movimenta, e do outro desfaz qualquer mudança, deixando-a lisa e uniforme. Criando uma polaridade visual, a artista integra o conflito a um sistema cíclico e interminável, levantando reflexões sobre ordem/caos, visível/invisível e construção/destruição. A artista caminha nessas dualidades, fazendo uma pesquisa plástica e discursiva que abrange a potencialidade do material como agregador de sentidos conflitantes e dialéticos.

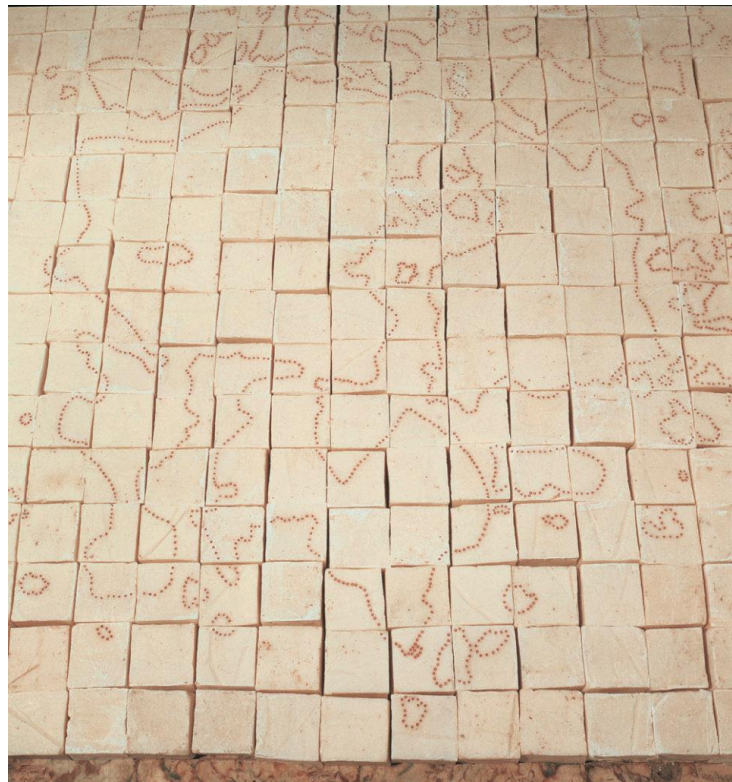


Figura 15. Mona Hatoum. Present Tense, 1996. Sabão e contas de vidro. 4.5x299x241cm. Acervo Galeria Anadiel. Fonte: Site Galeria Anadiel.



Figura 16. Mona Hatoum. + and -, 1994 - 2004. Areia, aço, alumínio e motor elétrico. 27cmx400cm (altura x diâmetro). Fonte: Site Moma.

Além do sabão Nablus, a artista também já utilizou ou fez alusão a outras referências da cultura árabe-palestina em suas obras: o tapete de oração muçulmano, o bordado palestino e o Keffieh, tradicional lenço associado ao nacionalismo palestino. Ao decidir produzir com elementos locais, Mona Hatoum sugere um interesse em explorar as suas próprias distâncias (memoriais, afetivas e geográficas) em relação à Palestina. Criando um universo inquietante, de objetos familiares e ao mesmo tempo ameaçadores, ela tensiona essas distâncias numa perspectiva plural inscrita em sua identidade. Fazendo uma interlocução entre a artista e a teoria de Edward Said, Gannit Ankori (2013, posição 1736) defende um “des-orientalismo”²⁵ na obra de Mona Hatoum, percebido na negociação dos sentimentos de pertencimento e não-pertencimento no vocabulário visual dela e de outros artistas palestinos, e também na maneira como eles evidenciam essas temáticas a partir de suas próprias influências ocidentais e orientais, que no caso de Hatoum convergem no seu próprio itinerário entre mundos. Said (2012: 57) diz que

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

“a questão palestina é, portanto, o confronto entre uma negação e uma afirmação”. Há uma curiosa afirmação do desejo de retorno nas obras de Mona Hatoum, especialmente nos trabalhos que evocam o cenário íntimo e doméstico. Mas o caminho de volta para casa não é tarefa fácil.

6. KAMAL BOULLATA

A ligação de Kamal Boullata (1942 - 2019) com a arte nasce na sua infância, na qual a influência de sua mãe, Barbara Boullata, frequentadora regular no atelier da artista Nicola Saig, exerceu papel basilar no despertar de sua formação estética. Dos 8 aos 14 anos, recebeu aulas do pioneiro artista Khalil Halaby (1889 – 1964), cuja relevância pode ser atribuída ao período em que a arte palestina transicionava da iconografia religiosa para o secularismo. Halaby teve um papel notável no surgimento de uma arte moderna na Palestina e seus ensinamentos certamente foram decisivos para as escolhas estéticas que Kamal faria e mais tarde desenvolveria. Nascido em 1942, na velha cidade de Jerusalém, o artista conheceu e sentiu desde cedo o impacto cotidiano que a Nakba e a fragmentação da Palestina promoveram. Vivendo numa cidade dividida²⁶, o artista relembra o espectro dessa instabilidade territorial em suas memórias:

Eu tinha menos de dez anos quando o significado da “terra de ninguém” encontrou seu caminho pela primeira vez em minha vida. Na época, Jerusalém, a cidade em que nasci, acabava de ser dividida em dois mundos separados. Por um lado, os judeus da cidade começaram a viver em um Estado próprio. Por outro, os árabes, independentemente de sua religião, vacilavam sob os fardos de suas vidas recém-destruídas (...) Locais aos quais os adultos começaram a se referir como terra de ninguém se tornaram o único terreno ligando dois lados segregados. (BOULLATA, 2009: 309)²⁷

Durante a adolescência, já demonstrava grande interesse em buscar para si uma formação artística e intelectual. Formou com seus amigos um grupo de estudos sobre a cultura local e mundial e organizou sua primeira galeria em uma livraria de Jerusalém, vendendo suas próprias pinturas e almejando oportunidades para seu futuro e carreira. Aos 15 anos, conseguiu vender três pinturas a óleo para uma exposição com júri de premiação na cidade de Amman, na Jordânia. Sua participação lhe rendeu o principal prêmio e a venda de uma de suas obras para Bonnie Marsh, esposa de um diplomata americano na Jordânia. Essa associação trouxe a ele a oportunidade de expor novamente seu trabalho na Jordânia, por intermédio de Marsch, que também possibilitou sua ida à Itália para formalizar e aprofundar seus estudos.

26 Após 1948, a cidade de Jerusalém foi dividida em Jerusalém Ocidental, dominada por Israel, e Jerusalém Oriental, incluindo a Cidade Velha, controlada pela Jordânia até perder o território para Israel na Guerra dos Seis Dias em 1967.

27 Tradução do autor.



Figura 17. Kamal Boullata. Sem Título, 1962. Guache sobre papel. 42cmx33cm. Fonte: Site Meem Gallery.

De 1961 a 1965, Boullata estudou na Academia de Belas Artes de Roma, onde mesmo longe de casa, pintava cenários urbanos de sua cidade natal (figura 17). Durante os verões, ele retornava à Palestina para exibir e vender suas obras em exposições que ele mesmo organizava em Jerusalém e Amman, conseguindo assim arrecadar fundos e poder financiar seus estudos na Itália. Depois de 1965, ele retorna a Jerusalém e decide ingressar como professor na Escola de Formações para Professores, organização mantida até a década de 90 pelas Nações Unidas na cidade de Ramallah. Sua

empolgação como professor não se manteve por muito tempo e ele decide então viver entre Jerusalém e Beirute, cidade que começava a conquistar e desenvolver uma cena artística e cultural de destaque. Ponto de encontro de artistas, poetas e intelectuais, Beirute possibilitou a Boullata estar em contato com a classe artística e intelectual de diferentes regiões do mundo árabe. Em 1968, já vivendo exílio após a Guerra de 1967, Boullata passa a residir por um período nos Estados Unidos, para continuar seus estudos na Escola de Arte e Design do Museu de Corcoran, na cidade de Washington. Ele também viveu em Marrocos, França e Alemanha, onde faleceu em 2019, na cidade de Berlim.

Procurando uma expressão visual própria, acumulada pelos seus anos de estudo e vivência em Jerusalém, Beirute, Estados Unidos e Europa, Boullata passa a investir sua prática artística em experimentações abstratas, em diferentes meios, no final da década de 60. Trabalhando com texturas, colagens e painéis de madeira, Boullata recorre a modos e práticas advindas de sua infância em Jerusalém. As modificações que aplicava nas superfícies de painéis de madeira, e os fragmentos de materiais que usava para compor seus trabalhos, como o tradicional bordado palestino, remontam a métodos utilizados por vendedores de arte locais e por sua família. Nesse momento, o artista era estimulado por provocações estéticas a partir de um senso de fragmentação, ruptura e agregação, ao realizar suas experimentações com de materiais diversos e trazendo para sua prática os modos e materiais de Jerusalém — na sua infância, sua mãe fabricava joias junto ao seu avô, e estava sempre polindo materiais como latão e cobre — conjugando assim o seu desenvolvimento artístico a sua própria origem. Sua inclinação às possibilidades que a manipulação do material conferem à composição e a sua pesquisa plástica deve-se muito a Alberto Burri (1915 - 1995), artista visual italiano ligado ao Movimento Povera, cujo contato Boullata atribuía à libertação de sua própria expressividade. Deste então, Boullata já se diferenciava de outros artistas contemporâneos a ele, por exemplo, Ismail Shammout e Juliana Seraphim (1934 – 2005), que como a maioria dos artistas da época, produziam uma arte predominantemente figurativa e/ou fortemente tematizada pelo nacionalismo palestino.

A geometria ocupa um lugar de destaque nas produções visuais de Boullata (figuras 18 e 19). O quadrado é tomado como unidade básica de sua linguagem visual, tal como o pintor russo Kazimir Malevich (1879 - 1935) o considerava, sendo o “zero da forma” (BOULLATA, 2009: 320). Ele investe em trabalhos serigráficos que exploram as dimensões espaciais pela multiplicação, cadência, ritmo e decomposição dessa figura

geométrica. Muito instigado por sua experiência ainda como criança, observando a tradição iconográfica religiosa e seu contato com a produção de Nicola Saig e Khalil Halaby, ele rememora os padrões geométricos presentes na arte islâmica, bem como o esquema quadricular (grid) pelo qual os artistas de ícones produziam e reproduziam ícones. Além disso, o período em que realizou seus estudos na Europa e Estados Unidos, colocou-o em contato com artistas como Paul Klee (1879 - 1940), cuja obra dedicada ao estudo das formas geométricas no campo visual estético, tão presente no modernismo ocidental, também serviu como influência.

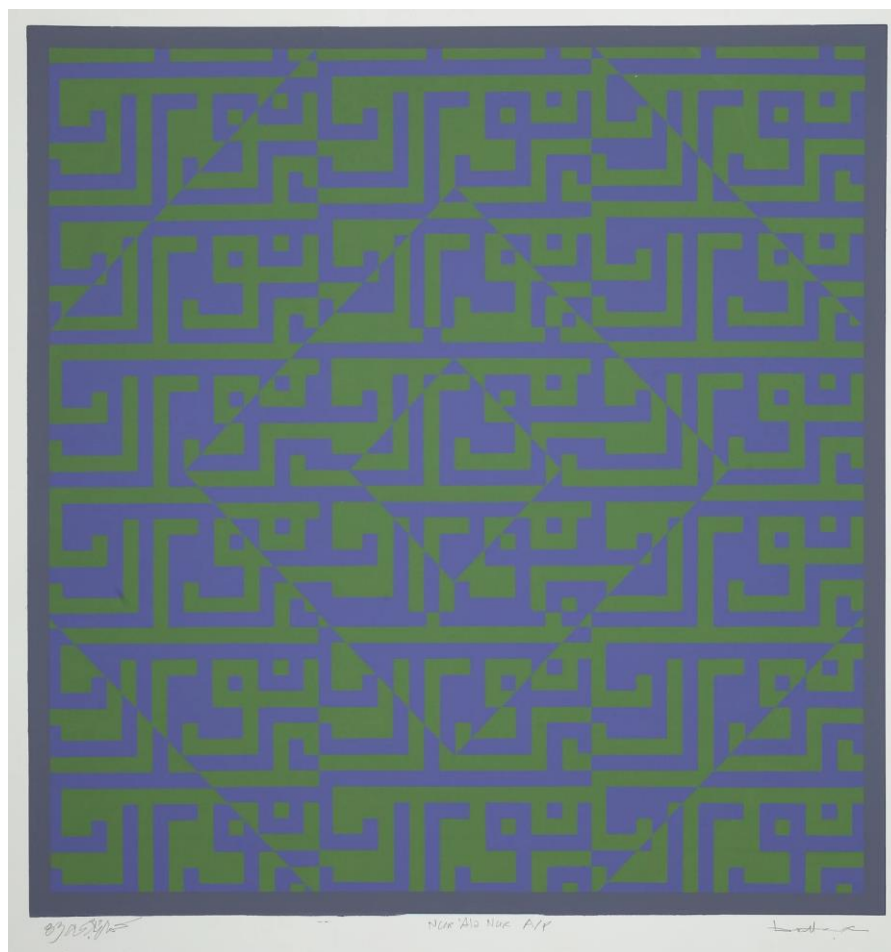


Figura 18. Kamal Boullata. Nur ala Nur (Luz sobre Luz), 1983. Serigrafia. 43cmx43cm. Fonte: Site Meem Gallery.



Figura 19. Kamal Boullata. Ana Al-Haqq (Al-Hallaj), 1983. Serigrafia. 49cmx49cm. Fonte: Site Meem Gallery.

Para Boullata, a concepção de sua arte se assemelha ao ofício da escrita, na medida em que considera o uso da forma geométrica como uma unidade de composição visual e sua aplicação como exercício da poética, espiritualidade e expressividade: “a geometria se tornou para minha expressão visual o que a gramática é para o escritor”²⁸. De tal forma, a caligrafia árabe também se integra aos seus trabalhos, mas não somente como inserções referenciais pela linguagem verbal, como também expressões imagéticas pautadas na forma e na relação entre os demais elementos do quadro (figura 20). O artista evidencia sua intenção de imprimir uma transparência às suas obras, capaz de permitir que as leituras, tanto verbais quanto visuais, se conectem numa relação intercambiável. Os planos se alternam por meio das cores monocromáticas em diferentes tons, bem como a intersecção entre linhas, formas e palavras.

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



Figura 20. Kamal Boullata. Revolution (Revolução), 1983. Serigrafia. 49cmx49cm. Fonte: Site Artmejo.

Esse hibridismo visual, ou Imagem-Palavra, como o próprio artista denominava, pode ser entendido como um fazer artístico derivado das tradições iconográficas que tanto marcaram o seu desenvolvimento estético e criativo. Se utilizando de máximas e aforismos retirados de escrituras Cristãs e Islâmicas, Boullata se coloca como um “escritor de imagens” (BOULLATA, 2015: 3 - 4) - assim como era sua compreensão do trabalho de pintores de ícones. Suas composições geométricas, em associação ao uso da palavra, configuram uma alegoria que desemboca no seu interesse em evidenciar a conexão entre forma e sentido. Determinam, portanto, uma predisposição de sua arte em trabalhar com a relação entre o ato de ver e de compreender, tempo e suspensão, ou ainda, entre finitude e infinitude.

A luz também ganha um lugar central em muitas obras realizadas a partir da década de 1990. Por meio da gradação tonal de cores inseridas nas variadas medidas geométricas, o imbricamento que antes se dava pela disposição entre a palavra, forma e cor também acontece pela investigação da luz, conferindo à obra um dinamismo de claro/escuro que evoca um lugar impreciso entre o céu e terra (figuras 21 e 22). Como se buscasse uma transcendência a partir de um meticuloso manejo da forma e sua reação à luz, Boullata transpassa os próprios limites colocados pelas linhas de sua composição. Nesse sentido, vale entender seu estilo abstrato como o resultado de uma observância disciplinar no estudo e na realização de sua arte. A geometria, em seu caráter mais rígido e matemático, serve ao artista como uma ferramenta de construção visual mas também como uma maneira de poder reconstituir um lugar e uma expressividade que mora no seu desejo de resgatar uma totalidade perdida. A “terra de ninguém”, presente em suas memórias da cidade de Jerusalém, retorna como um espectro de luz, cores e formas.



Figura 21. Kamal Boullata. Angelus II-2, 2017. Acrílico sobre tela. 100cmx100cm. Fonte: Site Meem Gallery.



Figura 22. Kamal Boullata. Suite 6, 2016. Aquarela sobre tela. 28cmx76cm. Fonte: Site Meem Gallery.

A Palestina nunca deixou de pulsar como força inspiradora no processo criativo de Kamal Boullata e na síntese que sua estética realiza, localizada entre sua herança cultural e as referências adquiridas no trânsito permanente de seu exílio. Seja pelas cores das ruas da Cidade Velha, pelos padrões geométricos da Cúpula da Rocha ou pela luz do céu que habita na sua lembrança de Jerusalém, a gênese de sua sensibilidade visual não foi suplantada pela formação artística em instituições do Ocidente. Pelo contrário, a alienação provocada primeiramente por sua relação com a cisão territorial que se impôs na realidade conflituosa em que nasceu e posteriormente pelo deslocamento como exilado, o que resultaria na sua própria “terra de ninguém” particular, tornam seu horizonte artístico um campo de resgate da memória, articulada pela oportuna linguagem neutra que a geometria e a abstração puderam oferecer. Historicamente, a cultura árabe deu grande ênfase à tradição oral e linguística, colocando em segundo plano as artes visuais. Boullata se engaja numa potencialidade da cultura visual a partir de sua própria preterição, importando a palavra como elemento visual. Além disso, sua contribuição para o registro da arte palestina se prova fundamental, sendo responsável por inaugurar um amplo e cuidadoso estudo sobre a arte em suas bases e transformações antes e depois de 1948. Seu ofício como artista converge com sua produção como historiador ao buscar os pontos mutáveis e imutáveis pelos quais a arte atravessa o tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa e o desenvolvimento dessa monografia me levaram a reconhecer a profundidade e complexidade que os processos históricos e políticos emprestam aos modos de produção da arte palestina, tanto em termos estéticos quanto de infraestrutura, condicionada pelo impacto material da ocupação e controle dos territórios em disputa. O caso de Sliman Mansour e o grupo New Visions parece emblemático para evidenciar a tentativa de se produzir arte num contexto restritivo, cujo resultado determina os materiais, recursos e modos possíveis à produção e orienta uma estética afirmativa de uma cultura e identidade nacionais. Considerando a realidade sionista, na qual a negação aos palestinos promovida pelo Estado de Israel e sua base ideológica é discurso fundamental de uma política de controle, a arte palestina também se revela como ato de resistência. Não somente pelos dispositivos representacionais inseridos na escolha estética de produzir obras que se relacionam com elementos da cultura árabe-palestina, como também no próprio modo de realizá-las, a produção de artistas coloca a identidade palestina como afirmação dentro desse contexto de disputas narrativas.

Delimitar a arte palestina necessariamente colide com a questão da diáspora e fragmentação que afeta os palestinos em distintas situações após 1948. O fracionamento dos territórios somado à dispersão de seus nativos compromete uma unidade cuja busca se expressa nos mecanismos políticos e estéticos de construção de uma identidade nacional palestina. Enquanto no plano político estratégico uma das principais demandas é a reivindicação do direito de retorno dos palestinos às suas terras, para os artistas palestinos, principalmente aqueles que residem em territórios ocupados, essa demanda se traduz como a criação de um imaginário coletivo acionado por um sentido de resistência. Embora essa identidade nacional já fosse perseguida antes de 1948, a tragédia decorrente da instauração do Estado de Israel cria eixos paralelos dessa experiência palestina. Por sua vez, o/a artista em diáspora ou exílio que produz fora dos territórios de Israel ou Palestina também busca montar, a seu modo, uma visualidade que provoque tensionamentos sobre identidade, pertencimento e distâncias. A partir de uma noção de ruptura temporal e territorial, medidas pelo trauma causado pelo exílio, eles revisitam um lugar do passado, inserido nas distorções nostálgicas de suas estéticas.

O trauma, portanto, surge como ponto em comum entre as abordagens desses artistas que aqui apresento. A projeção de um imaginário que comporte as dimensões e

particularidades pelas quais se manifestam o trauma, se traduz na correlação entre as experiências formadoras desses artistas enquanto exilados e indesejados, a construção estética que assimila referências tradicionais com linguagens ocidentais e os dispositivos representacionais cujo escopo é investigar e delimitar sentidos para a própria identidade, coletiva ou individual.

Seja pelas representações idílicas e melancólicas de Sliman Mansour, as geografias e desfigurações provocadoras de Mona Hatoum ou a geometria transcendental de Kamal Boullata, a imaginação serve como ferramenta de norteamo dentro de um espaço de profundo desencontro, servindo de “auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELLIGMAN-SILVA, 2008: 70). Dessa forma, penso que o grande potencial da arte palestina se encontra nas sínteses que realiza dentro de um centro de coalizão entre o eu e o outro, ou nos confrontos entre as categorias inconciliáveis e mutualmente definidoras das relações coloniais, pensando em novas e urgentes possibilidades de se definir uma identidade palestina, tão submetida “ao perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, 2003: 50).

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict, Comunidades Imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 26 - 83

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

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Rev. Bras. Ciênc. Polít. [online]. 2013, n.11, pp.89-117. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-33522013000200004&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 04/05/2021.

BAROUD, Henry. Why Israel Fears the Nakba: How memory became Palestine's greatest weapon, 2020. Middle East Monitor. Disponível em: <https://www.middleeastmonitor.com/20200519-why-israel-fears-the-nakba-how-memory-became-palestines-greatest-weapon/>. Acesso em? 04/05/2021.

BENTO, Berenice. Ilan Pappé: história e verdade. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 7, n. 2, jul.- dez. 2017, pp. 523-528. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/589/239>. Acesso em: 02/05/2021.

_____. Redwashing: Discursos de esquerda para limpar os crimes do Estado de Israel, 2017. Opera Mundi. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/opiniao/46262/redwashing-discursos-de-esquerda-para-limpar-os-crimes-do-estado-de-israel>. Acesso: 02/05/2021.

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

BOULLATA, Kamal. Interview With Artist Kamal Boullata. Barjeel Art Foundation,

2015. Disponível em: <https://www.barjeelartfoundation.org/downloads/interview-with-artist-kamal-boullata/>. Acesso em: 02/05/2021.

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

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

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

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

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

MANSOUR, Sliman. "Palestinian artist Sliman Mansour will not leave Israel despite not feeling free". Entrevista. Disponível em: <https://www.dw.com/en/palestinian-artist-sliman-mansour-will-not-leave-israel-despite-not-feeling-free/a-43782048>. Acesso em: 04/05/2021.

MASSAD, Joseph. Permission to paint: Palestinian art and the colonial encounter, 2007. Disponível em: <https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2020/05/Permission-to->

paint-Palestinian-art-and-the-colonial-encounter.pdf. Acesso em 02/05/2021.

MONTEIRO, Andressa Carai. Espaço, cartografia e comunicação: representações estético-políticas nos mapas de Mona Hatoum. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) --Diretoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2021, pp. 123 - 128. Disponível em:

<http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/2073/2/Andressa%20Carai%20Monteiro2.1%20-%20VF.pdf>. Acesso em: 02/05/2021.

MUIR, Diana. "A Land Without People for a People Without Land". 2008. Middle East Quarterly, Spring 2008, pp. 55-62. Disponível em: <https://www.meforum.org/1877/a-land-without-a-people-for-a-people-without>. Acesso em 02/05/2021.

PAPPE, Ilan. The Ethnic Cleansing of Palestine. Oxford: Oneworld Oxford, 2006. pp. xi - xviii.

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

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

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

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

_____. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia

das Letras, 2003. pp.46-60.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma. A questão do testemunho de catástrofes. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>. Acesso em 07/05/2021.

STAFFORD, Richard. Modern art comes to the west bank. 2006. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/5384324.stm. Acesso em : 06/05/2021.

TIBI, Laura. “The Roots for a Palestinian Nahda: Zulfa al-Sa’di and the Advent of Palestinian Modern Art”. Disponível em: <https://www.palestine-studies.org/en/node/1650652>. Acesso em: 02/05/2021.

AUDIOVISUAIS

MEIR, Golda Entrevista de Golda Meir para Thames Television. Produção: Thames Television. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w3FGvAMvYpc&t=363s>. Acesso em 02/05/2021.

HATOUM, Mona. Curta metragem sobre a exposição individual de Mona Hatoum no Centro Pompidou em 2015. Realização: Centro Georges Pompidou. 20 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9mhl6_S7w4&t=838s. Acesso em 02/05/2021.

BOULLATA, Kamal. Kamal Boullata on Painting, Exile e Jerusalem. Produção: Linda Paganelli. Realização: The Eletronic Intifada. 5 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5l9A_J5XnVE&t=150s. Acesso em 02/05/2021.