

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## A COMUNA DE PARIS DE ERNEST PIGNON-ERNEST: ARTE, MEMÓRIA E MELANCOLIA <sup>1</sup>

*Leandro Candido de Souza*<sup>2</sup>,

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo discutir a memória da Comuna de Paris a partir da homenagem prestada pelo artista plástico Ernest Pignon-Ernest ao centenário da Semana Sangrenta, em 1971. Tomando a obra como ponto de partida, analisaremos como esse debate envolvendo a memória e a pintura revolucionárias na França daquele período foi orientado por uma proposta de supressão da distância entre arte e vida que, em muitos momentos, serviu ao objetivo de dar forma à melancolia presente na experiência revolucionária. Para tanto, na primeira parte do artigo, observaremos aspectos da memória da Comuna no contexto dos anos 1960-1970, a partir de uma perspectiva “melancólica”, tal como pensado por alguns de seus principais intérpretes. Na segunda, analisaremos a referida obra, *La Commune*, por meio de reproduções e materiais de referência (catálogos, livros, teses, artigos, reportagens, entrevistas e reproduções digitais), lançando *flashes* periódicos sobre seus desdobramentos em trabalhos de Pignon-Ernest nas décadas seguintes.

**Palavras-chave:** Ernest Pignon-Ernest; Comuna de Paris; Maio de 68; arte política.

**Abstract:** The aim of this paper is to discuss the memory of the Paris Commune based on the homage paid by artist Ernest Pignon-Ernest to the centennial of the Bloody Week of 1971. Starting with this work, an analysis is done of how this debate involving memory and revolutionary painting in France during this period was oriented by a proposal to suppress the distance between art and life, which oftentimes served the goal of giving shape to the melancholy present in the revolutionary experience. To do this, the first part of the paper notes aspects of memory on the Commune in the context of the 1960s-1970s, based on a "melancholic" perspective, as conceived by some of its main actors. The second part analyzes the aforementioned work, *La Commune*, using reproductions and reference materials (catalogs, books, thesis papers, articles, reports, interviews and digital reproductions), providing periodic flashes of some of its impacts on work by Pignon-Ernest in subsequent decades.

**Keywords:** Ernest Pignon-Ernest; Paris Commune; May of '68; political art.

---

<sup>1</sup> The Paris Commune of Ernest Pignon-Ernest: Art, Memory and Melancholy.

<sup>2</sup> Doutorado em história pela PUC-SP. Realizou pesquisa de pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (FCL-Assis/FAPESP) e estágios na Universidad de Buenos Aires (FFyL/Cátedra Libre Teoría Crítica y Marxismo Occidental) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (CéSor/BEPE-FAPESP). E-mail: [lecanza@yahoo.com](mailto:lecanza@yahoo.com)

## INTRODUÇÃO

Analisar uma obra como *A Comuna*, do artista *niçois* Ernest Pignon-Ernest, significa adentrar uma zona agitada em que duas correntes do imaginário francês se cruzaram após o Maio de 68. De um lado, o debate sobre a memória social daqueles acontecimentos, ou as leituras possíveis do passado como promessa para o futuro; do outro, a tentativa de solucionar uma cadeia de problemas envolvendo a elaboração de uma nova pintura revolucionária um século depois de Courbet. Os levantes de Maio de 68 não só trouxeram de volta o lema da revolução social para o ambiente urbano, depois de quase um século de revoluções em países não-industrializados, como atualizaram o pensamento de esquerda à luz das experiências ocorridas nesses países, especialmente em Rússia, China e Cuba.

Sua obra nos revela dois questionamentos de naturezas distintas, mas inseparáveis, que serão discutidos nas próximas páginas: qual o papel do artista na construção da memória coletiva (neste caso específico, de uma memória revolucionária) e de que modo esse papel interfere em sua relação com as instituições artísticas. Essa redefinição da função do artista, redefinição da relação entre sua obra e a história da arte, é de suma importância para a concretização do vínculo entre sua pintura e a memória de que falamos, uma vez que ela não inclui apenas preocupações de ordem iconográfica ou técnica. Nesse caso, o interesse passa a ser, sobretudo, a institucionalidade do objeto artístico e os novos modos de vinculação da arte com a realidade, como o proporcionado pelo ataque direto ao espectador não especializado, por exemplo.

Essa tentativa de contornar as instituições artísticas tradicionais, que desde então passam a ser vistas como neutralizadoras do impacto da obra, pode ser identificada em diversos artistas parisienses – mas não só parisienses – ao longo das décadas de 1960-1970. A fundação do Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), em 1961, pode ser considerado o marco inaugural dessa tendência cuja consagração definitiva veio com o Atelier Populaire montado na Escola de Belas Artes durante a ocupação de maio de 1968.<sup>3</sup>

Desde então, muitos artistas revogaram a assinatura individual, enquanto outros coletivizaram o próprio processo criativo e, conseqüentemente, acabaram compartilhando técnicas e saberes. A mensagem para “desmistificar a arte”, rejeitar a figura do artista e interrogar a capacidade humana de criar coletivamente uma arte com teor político e social começava a ecoar. Surgiam grupos como Panique (1966-), Equipo Crónica (1965-1981), BMPT (1966-67), Supports/Surfaces (1969-1974),

---

<sup>3</sup> O GRAV encerraria suas atividades em 1968, por conta do início das atividades do Ateliê Popular, ao qual alguns de seus integrantes aderiram.

além de artistas e grupos envolvidos no *novo realismo*, na *figuração crítica* e na *figuração narrativa*.<sup>4</sup>

Esse é o pano de fundo sobre o qual Pignon-Ernest elaborou sua série sobre a Comuna de Paris, de modo que não seria um equívoco afirmar que ela resulta do encontro entre esses dois grandes debates da época. Sua obra oferece uma possibilidade de solução para questões envolvendo a *arte* e a *memória* revolucionárias por meio da *melancolia*, por mais que ela não se resume a esse aspecto, como tentaremos indicar. Por ser uma marca particularmente forte entre os *soixante-huitards*, a melancolia se torna um conceito-chave para a compreensão do que está em jogo nas elaborações de um artista como Pignon-Ernest ao longo de toda sua carreira.

Ela pode ser vista com maior regularidade desde seu Maiakovski, em Avignon (1972), até a elaboração do selo *Les femmes ministres du Front Populaire* (2016), passando por seu Rimbaud *vagabond* ao estilo 68 (Paris, 1978), Pablo Neruda (Santiago, 1981) e os mártires da resistência francesa em *Prision* (Lyon, 2012). Mas nada revela tão bem a dimensão melancólica de seu trabalho quanto a influência crescente do barroco: na homenagem a Carpentier (Uzest, 1982), nos trabalhos em Nápoles (1988, 1990, 1992 e 1995) e em tantas outras.

O papel assumido pela Comuna para essa geração que viveu o Maio de 68 era claro: após “o retorno à ordem”, a juventude rebelada da 5ª República deveria buscar inspiração na eternidade alcançada pela Comuna, apesar de sua duração também ter sido curta. Essa dinâmica foi resumida pela consigna “a luta continua”, levada bem a sério pela maioria dos revolucionários daquela geração, e que possuía evidente ascendência em 1871. A Comuna havia deixado a sensação de uma experiência inesgotável, proporcionada pelo que Marx chamou de sua “experiência efetiva”, isto é, seu dia a dia, sua construção sem muitos pressupostos a não ser a ampliação de direitos para os que trabalham.

Esse tipo de experiência, por ser verdadeiramente transformadora, parece ficar impressa nas subjetividades envolvidas, tornando-as ainda mais revolucionárias, mais internacionalistas e mais destemidas. Rosa Luxemburgo reforçou essa definição de Marx a respeito da derrota da Comuna, apontando que o insucesso da revolução espartaquista foi “metabolizado como uma ‘lição’ da qual o movimento operário deve se aproveitar para se preparar para as lutas futuras”.<sup>5</sup> Longe de bloquear, as derrotas reforçam os ideais, preparando as lutas por vir.

---

<sup>4</sup> Cf. CHAMBARLHAC, Vincent, LAVIN, Amélie, TILLIER, Bertrand. **Les Malassis**. Une coopérative de peintre toxiques (1968-1981). Montreuil : L'Échappée, 2014, pp. 49-51, e DUPRÉ, Michel. **Art**. Campagnan : E.C. Éditions, 2015, p. 53. Apresentei essa discussão de maneira mais aprofundada no artigo: SOUZA, Leandro Candido de. Aspectos da pintura política na França: de Civilização Atlântica ao Ateliê Popular (1953-1968). **Verinotio**: revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, vol. 24, n. 2, p. 192-209, nov. 2018.

<sup>5</sup> TRAVERSO, Enzo. Mélancolie, défaite, révolution. Conversation avec Enzo Traverso. **K. Revue trans-européenne de philosophie et arts**, n. 3, vol. 2, 2019, p. 145.

Há, portanto, uma ressignificação da Comuna e de seu legado, a partir de uma perspectiva melancólica que inevitavelmente emerge de mais uma derrota, e que se repensa por novas perspectivas disparadas pelos próprios acontecimentos de maio de 68. Também vale lembrar que a melancolia foi definitivamente posta em debate na filosofia europeia com a tese sobre a *Origem do drama barroco alemão*, apresentada por Walter Benjamin em 1925. Apesar de ser uma definição movediça, ou no mínimo ambígua em seu pensamento, a melancolia é uma peça indispensável para a mediação de muitas ideias benjaminianas, principalmente as contidas em suas teses “Sobre o conceito de história”.<sup>6</sup>

Ao mesmo tempo em que marcou o início do declínio do PCF e a perda de terreno da CGT, o Maio de 68 promoveu a entrada em cena de novas lideranças como Daniel Cohn-Bendit, Jacques Sauvageot, Alain Geismar e Michel Recanati; todos representantes de “uma corrente revolucionária minoritária”<sup>7</sup> que era estimulada pela confluência impensável entre althusserianismo, maoísmo, anarquismo, trotskismo, feminismo, psicanálise, descolonização e latinoamericanismo. Seu efeito não foi diferente nas artes plásticas, que tinham a missão de enfrentar o vazio deixado em Paris após a ascensão de Nova Iorque como nova capital da pintura moderna<sup>8</sup>. Essas transformações, tanto no “sistema artístico” francês quanto no “imaginário revolucionário”, podem ser avistadas *in nuce* na homenagem que Ernest Pignon-Ernest prestou ao centenário da Semana Sangrenta.

Para que possamos dimensionar o que isso significa de um ponto de vista histórico e artístico, será necessário um lance de olhos inicial sobre o contexto artístico-cultural parisiense da época, para em um segundo momento analisarmos aspectos da pequena, mas significativa, primeira década de sua produção, sem desconsiderar possíveis desdobramentos em obras posteriores. Essa projeção, ainda que breve, nos permitirá observar modificações estratégicas na execução de seu trabalho, apesar da evidente continuidade no que diz respeito a muitas dimensões: o embate com a indústria cultural, a recusa ao sistema artístico convencional, a luta contra a gentrificação, a militância na luta antifascista, na luta contra as ditaduras latino-americanas, contra o racismo, contra o *apartheid* e pela libertação da Palestina. Quase

---

<sup>6</sup> A fim de ressaltar esse caráter duplo da melancolia em Walter Benjamin, Miguel Vedita contrapôs o artigo “*Linke Melancholie*” (“Melancolia de esquerda”, 1931) ao fragmento “*Agessilaus Santander*” (1933), redigidos sob perspectivas bastante diferentes, mas que nos permitem pensar a melancolia como uma “tristeza produtora de inúmeros sentidos, frente a um mundo de coisas carente de sentido”, uma “divisão entre *physis* e significado” que caracteriza a modernidade secularizada anunciada pelo *Trauerspiel* alemão e consagrada por Baudelaire. VEDITA, Miguel. Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*. In: BENJAMIN, Walter. **Origen del Trauerspiel alemán**. Trad. Carola Pivetta. Buenos Aires: Gorla, 2012, p. 47-50.

<sup>7</sup> BENSÄID, Daniel. Ni mythifier ni minimiser : les luttes étudiantes dans la France de 1968 (Propos recueillis par Geneviève Dreyfus-Armand). **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, vol. XI, n. 11, 1988, p. 268.

<sup>8</sup> Cf. GUILBAUT, Serge. **Comment New York vola l'idée d'art moderne: expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide**. 3ed. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1996.

todo esse trajeto foi desenvolvido *in situ*, ou seja, *no* e *para* o lugar específico que visibiliza cada obra.

Em tempo, este artigo é um desdobramento da pesquisa de pós-doutorado que desenvolvi junto ao departamento de história da Universidade Estadual Paulista (FCL-Assis/Fapesp), em particular das investigações levadas a cabo durante o estágio realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Centre d'Études en Sciences Sociales du Religieux – CéSor/Fapesp-BEPE). Supervisionada pelos professores Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado (RIP) e Dr. Michael Löwy, a pesquisa ainda contou com generoso auxílio dos pintores Gontran Guanaes Netto (RIP) e François Dériverly (informações, depoimentos, sugestões de leitura, acesso a documentos, publicações etc.).

## Memória e melancolia no pós-1968

A obra fundadora, não necessariamente a primeira, mas provavelmente a mais importante para o espírito parisiense dos anos 1960 foi *Les choses*, romance de estreia de Georges Perec, lançado em 1965, na coleção *Lettres Nouvelles* dirigida por Maurice Nadeau na editora de René Julliard, com o sugestivo subtítulo “*une histoire des années soixante*”. O então jovem escritor, filho de judeus-poloneses imigrados para Belleville, cujo pai morreu em combate contra os alemães em 1940 e a mãe em Auschwitz três anos depois, tratou com ineditismo os percalços a que se submetem as subjetividades em uma sociedade de consumo e as implicações desse consumo nas subjetividades, nas identidades e nas formas de viver; nos vínculos das pessoas entre si e com as coisas.

Atento às relações simbólicas envolvidas na cultura da época, Jean Baudrillard observou que na história do casal criado por Perec havia uma “relação de cumplicidade narcisista através de um objeto ou um sistema de objetos”. Uma maneira tipicamente moderna de “viver juntos”, segundo a qual “hoje tudo visa a fazer dos objetos o alimento da relação, e da relação (sexual, conjugal, familiar, microssocial) um quadro à consumação de objetos”.<sup>9</sup>

Se nós lemos o início do romance de Georges Perec, *As coisas*, fica claro que nada mais aqui tem valor simbólico, apesar da espécie de “nostalgia” densa e macia desse interior. Basta comparar essa descrição a uma descrição de interior em Balzac para ver nenhuma relação humana está inscrita nas coisas aqui: tudo ali é signo, e signo puro. Nada tem presença nem história, por outro lado, tudo é rico de referências: oriental, escocês, *early american* etc.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> BAUDRILLARD, Jean. **Le système des objets**. Paris : Gallimard, 1968, p. 98.

<sup>10</sup> BAUDRILLARD, 1968, p. 279.

Por um caminho aberto pelo *nouveau roman*, a obra indicava novas situações, atualizando a mesma essência investigativa das épocas que encontramos na *Comédia humana*, na *Educação sentimental* ou nas *Flores do mal*.<sup>11</sup> No campo da teoria social e da filosofia, em uma época em que Sartre, Lefebvre e Althusser eram as principais referências, essa nova geração encontrou seu ponto de partida na obra de Guy Debord, que continuava uma tradição surrealista, melancólica e revolucionária. Nos anos seguintes, despontaria um considerável número de novos intelectuais que ampliaria a compreensão da Comuna, e conseqüentemente da própria cidade de Paris, a partir de uma perspectiva renovada pelo pós-estruturalismo, pelo maoísmo, pela luta anticolonial, pela psicanálise e pela tradição vinda do exílio judeu-alemão. Nomes como Régis Debray, Félix Guattari, Manuel Castells, Nicos Poulantzas, Étienne Balibar, Jacques Rancière, Alain Badiou, Daniel Bensaïd, Michael Löwy etc.

Um conceito-chave para a compreensão desse processo, como já indicamos, é o de *melancolia*, que havia sido trabalhado no ambiente intelectual do exílio judeu-alemão em Paris, e que recobrou sua atualidade ao longo da década de 1970: uma consciência da dificuldade e necessidade de lidar com as derrotas. O historiador italiano Enzo Traverso, claramente inspirado na “aposta melancólica” (*pari mélancolique*) de Daniel Bensaïd, tematizou essa “melancolia de esquerda” como um sentimento que pertence à história da esquerda e que se torna mais evidente, teorizável, com a proximidade do fim da experiência socialista nos países do leste europeu. A melancolia se revela como uma “tradição oculta” da esquerda, que foi constantemente reprimida e sublimada por uma visão teleológica fincada no progresso; sendo, portanto, uma tradição que pertence à estrutura de sentimento da esquerda devido às derrotas das revoluções<sup>12</sup>. Como não poderia ser diferente, a melancolia de esquerda acaba adotando a Comuna de Paris como seu monumento *par excellence*.

A forte presença da teoria crítica oriunda da modernidade judaica alemã teve um efeito sobre Paris semelhante ao proporcionado por pintores e escritores imigrantes na mesma época. Os pensadores alemães de Paris traziam consigo a melancolia da derrota espartaquista, do fracasso de uma revolução que “se desenrolando como um ato libertador no presente, está carregada de memória e remição do passado”.<sup>13</sup> Walter Benjamin, por exemplo, enquanto esteve em Paris, publicou muitos trabalhos na revista do Instituto de Pesquisa Social, *Zeitschrift für Sozialforschung*, parte deles ligada a seu projeto das *Passagens*. Particularmente a respeito da Comuna, Benjamin apresentou sua leitura em textos como “Movimento social”, “Hausmannização e combates de barricadas” e “A Comuna”, nos quais a cidade

---

<sup>11</sup> Dois anos depois da publicação de *As coisas*, que lhe proporcionou o prêmio Renaudot, Perec ingressou na Oulipo, onde trabalhou com escritores como Raymon Queneau e Italo Calvino. Mais de uma década depois, em *La vie mode d'emploi*, de 1978, Perec criaria mais de 2 mil personagens para contar a história de um prédio (*immeuble*) tipicamente haussmanniano em uma rua imaginária no 17<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

<sup>12</sup> Cf. TRAVERSO, Enzo. **Mélancolie de gauche**. La force d'une tradition cachée (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Paris : La Découverte, 2016.

<sup>13</sup> TRAVERSO, 2019, p. 148.

de Paris figura como “lugar estratégico do conflito entre as classes no século XIX, mas com reflexos, em geral implícitos, na conjuntura da Europa dos anos 1930”.<sup>14</sup>

Nesses textos estão presentes duas das principais ideias benjaminianas: a crítica ao progresso e à temporalidade linear (vazia e homogênea) e, por outro lado, a análise da história a partir da luta de classes (mais especificamente a partir do ponto de vista dos vencidos). Durante esse mesmo período, entre 1934-1937, o também judeu-alemão Siegfried Kracauer escreveu sobre a Paris do Segundo Império e sobre Offenbach, sempre adotando a Comuna como espectro que ronda as transformações urbanas e culturais da cidade naquele período. Segundo Kracauer, havia muitos vasos comunicantes entre o Segundo Império e o III Reich<sup>15</sup>. É essa tradição que é retomada nos anos que antecedem o Maio de 68, por meio de Guy Debord.

Debord, a Internacional Letrista e o Situacionismo são herdeiros, portanto, de uma tradição que nasceu com a Comuna e despontou com o surrealismo, mas que sempre soube se conciliar com o materialismo e o racionalismo franceses do período das luzes<sup>16</sup>, assim como soube se relacionar com a mencionada leitura dos exilados alemães. Dentro do proposto por este artigo, a primeira característica observável nessa tradição é o objetivo comum de colocar fim ao ciclo da “obra de arte autônoma” que conquista sua liberdade de circulação no mercado. Em termos distintos, o ponto em comum entre esses diferentes autores e movimentos, e que os aproxima, é a proclamação da morte da arte burguesa como espaço de circulação dessa nova cultura revolucionária.

Ao discutir retrospectivamente a obra de Debord, Michael Löwy destacou a existência de outra importante “afinidade eletiva” entre os diferentes pontos dessa tradição. Para além da mencionada tentativa de superar a distância entre arte e vida, há uma *sensibilidade romântica revolucionária* em comum. É esse romantismo que reencontramos na tentativa de “reencantamento” e de crítica à civilização ocidental em Debord, que expurga a religiosidade projetando no futuro uma energia utópica que outrora, em Breton, assumiu a forma mítica de uma “alternativa profana à dominação religiosa sobre o não-racional”.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> LÖWY, Michael. **Centelhas: marxismo e revolução século XXI**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 104-105.

<sup>15</sup> Cf. KRACAUER, Siegfried. **Offenbach o el secreto del Segundo Imperio**. Trad. Leon Kopp. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1946. A respeito do paralelismo entre as obras “francesas” de Benjamin e Kracauer, veja-se: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. **História**, vol. 25, n. 2, Franca, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742006000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003) Acesso em: 15 mar. 2021.

<sup>16</sup> Essa relação crítica estabelecida entre os situacionistas e o surrealismo está registrada no conjunto de 11 fólios manuscritos de Guy Debord pertencentes ao fundo Guy Debord da Bibliothèque National de France. Cf. FLAHUTEZ, Fabrice. “L’héritage surréaliste : la lecture de Breton”. GUY, Emmanuel ; LE BRAS, Laurence (Dir.). **Guy Debord : un art de la guerre**. Paris : Bibliothèque National de France / Gallimard, 2013, p. 46-48.

<sup>17</sup> LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Trad. Eliana Aguiar. Rio

Esse romantismo é, em termos benjaminianos, a reativação revolucionária do passado que é “matéria explosiva” para sua redenção, ainda que muitas vezes de modo melancólico, como no caso de Debord. Estamos falando, antes de tudo, de uma “estrutura de sensibilidade” e de um “estilo de pensamento” que reconhecem suas derrotas, mas sem capitular, e que quando projetados no futuro, tornam-se *utópicos e revolucionários*. Isso está claramente expresso no palíndromo “*In girum imus nocte et consumimur igni*” (“nós giramos na noite e consumimos o fogo”) que dá nome a seu filme de 1979, no qual Debord sintetizou sua “crítica ao urbanismo neo-haussmaniano e modernizador da 5ª república, promotor de uma adaptação da cidade à ditadura do automóvel”, a qual ele denominou “uma circulação mecânica das coisas nesse vale de desolação”.<sup>18</sup>

Por esse caminho aberto por uma sensibilidade romântica e revolucionária, melancólica e antiburguesa, os estudos de Walter Benjamin passaram a influenciar as novas gerações do segundo pós-guerra, tanto quanto Foucault, Althusser, Lacan ou Barthes. A visão da história de Paris e da história da Comuna a partir de um olhar estrangeiro (outro) dava atualidade ao que se pretendia: o espaço urbano voltava a ser o espaço por excelência do embate entre as classes, e Paris sua principal representante.

Essa supressão da distância entre arte e vida proposta por dadaísmo, surrealismo, situacionismo ou mesmo por Benjamin<sup>19</sup> está na cabeceira dessa tradição de uma arte revolucionária, sendo uma de suas características fundadoras, notável desde a exaltação visionária das artes aplicadas, decorativas e ofícios durante a Comuna, registrada no manifesto da Federação dos Artistas de Paris, redigido por Eugène Pottier e assinado por ilustres como Gustave Courbet, Jean-François Millet, Édouard Manet, Honoré Daumier, Camille Corot e outros 42 nomes. Courbet, particularmente, já havia sido eleito prefeito do 6º *arrondissement*, pouco antes de ser eleito presidente da referida federação, em 7 de abril.

Antes de uma nova mudança de cargo, desta vez para a Comissão de Educação, em 21 de abril, Courbet teve tempo de anunciar algumas propostas, como a abolição da Academia de Belas Artes e a iniciativa, aparentemente contraditória, de preservar o patrimônio artístico e cultural do Louvre e do Musée du Luxembourg. É importante frisar essa informação, pois Courbet sempre foi contra a destruição do patrimônio cultural francês, assumindo a responsabilidade de preservá-lo, posição semelhante à de Élie Reclus à frente da Bibliothèque nationale de France. Isso se torna relevante especialmente após o fim da Comuna, quando Courbet passou a ser considerado o grande responsável pela demolição da coluna Vendôme, ocorrida em 16 de maio, como uma espécie de marionetismo *avant la lettre*. Após a queda da Comuna, Courbet se tornou um emblema da melancolia associada à repressão, aos massacres, ao exílio e ao que mais coube de vilipêndio aos vencidos, sendo

---

de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 25.

<sup>18</sup> LÖWY, 2002, p. 86.

<sup>19</sup> Vale lembrar que o clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, apesar de originalmente escrito em alemão, foi publicado pela primeira vez em francês, em 1936, na revista editada pelo Institut für Sozialforschung, em Paris, sendo sua tradução fruto do trabalho conjunto entre Benjamin e Pierre Klossowski.



frequentemente referido como “derrubador” (*déboulonneur*), “colunardo” (*colonnard*) e, claro, “vândalo”.

Essa associação é bastante questionável, mas compreensível se levarmos em conta a afeição de Courbet por Proudhon e o quanto isso pesou negativamente em sua condenação, simplesmente por ter acatado a um desejo coletivo de pôr abaixo a coluna, o qual, aliás, havia se popularizado ainda na República, em 1870. Courbet optou por preservar até mesmo as obras de arte de Thiers, ao invés de vendê-las por um bom valor aos ingleses.<sup>20</sup> Mas a coluna envolvia outras questões, em especial o legado cultural que a Comuna pretendia deixar. Havia uma insatisfação generalizada com o que a coluna representava, além de uma convicção social forte de que é possível exorcizar pela demolição, bastando lembrarmos as palavras finais de *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, de 1852: “Porém, quando o manto imperial finalmente cair sobre os ombros de Luís Bonaparte, a estátua de bronze de Napoleão despencará do alto da coluna de Vendôme” (MARX, 2011, p. 154). O próprio Courbet havia proposto sua demolição já em 1860, e depois da Guerra Franco-Prussiana voltou a defender sua derrubada, até que, em 12 de abril, Félix Pyat propôs sua demolição, o que foi aprovado. Segundo o escritor Lucien Descaves, o decreto de sua demolição foi redigido pelo Dr. Sémerie (diretor de ambulâncias que trabalhou como secretário de Émile Littré e de Georges Clemenceau), contrariando a reivindicação de autoria por Pyat.<sup>21</sup>

Já o historiador Bertrand Tillier, tendo como base o opúsculo de Jules-Antoine Castagnary, *Gustave Courbet et la Colonne Vendôme : plaidoyer pour un ami mort* (1883), afirma que, por mais que a vontade de derrubá-la existisse desde antes, Courbet foi o primeiro a manifestar por escrito palavras que encontramos no decreto, o que lhe conferiria ao menos parte dos créditos. Segundo Tillier, isso ocorreu no Boletim oficial da municipalidade de Paris, ainda durante a República, o que, como se sabe, não foi levado adiante.<sup>22</sup>

A Comuna de Paris,

Considerando que a coluna imperial da praça Vendôme é um monumento de barbárie, um símbolo de força bruta e de falsa glória, uma afirmação do militarismo, uma negação do direito internacional, um insulto permanente dos vencedores aos vencidos, um atentado perpétuo a um dos três grandes princípios da República francesa, a fraternidade,

---

<sup>20</sup> MERRIMAN, John. **A Comuna de Paris: 1871: origens e massacre**. Trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Anfitheatro, 2015, p. 171.

<sup>21</sup> DESCAYE, Lucien. Gustave Courbet et la Colonne Vendôme. **Lettre de Paris**, 10 jan. 1928. Disponível em : <http://www.luciendescaves.fr/Le-journaliste/Chroniques/Chroniques-historiques/31-Gustave-Courbet-et-la-Colonne-Vendome-10-janvier-1928> Acesso em: 30 mar. 2021.

<sup>22</sup> TILLIER, Bertrand. La colonne Vendôme déboulonnée. **Histoire par l'image**, 2007. Disponível em : <http://histoire-image.org/fr/etudes/colonne-vendome-deboulonnee> Acesso em: 16 jan. 2021.

Decreta,

Artigo único: a coluna Vendôme será demolida.<sup>23</sup>

Como se pode ver, a ideia benjaminiana de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”<sup>24</sup> é uma ampliação do afirmado no decreto de demolição da Coluna, que ficou tão associado a Courbet. Em seu estudo sobre a Paris do século XIX, David Harvey forneceu bons indicativos sobre a posição do artista ao descrever Courbet como pertencente à boemia; simpático à ideia de uma república social em 1848; alguém que, entre 1848 e 1851, engajou-se em “uma arte do povo e para o povo [que] não seria facilmente esquecida”; e que, desde *Enterro em Ornans*, apresentada no Salão de Paris de 1851, passou a ser conhecido como “o Proudhon da pintura”, por mais que a designação fosse exagerada.<sup>25</sup>

Ao analisar essa tradição de uma pintura política que ultrapassa a convencionalidade do “artístico”, o pintor Raymond Perrot reconheceu a existência de “caminhos de nossa percepção estética que vão e vem de David, Delacroix, Géricault, Daumier, Courbet, a Rebeval, Arroyo, Erro, Rancillac, os Malassis, DDP... e atualmente Hans Haacke”.<sup>26</sup> O também pintor François Derivery, por sua vez, evocará a mesma ideia por meio de uma tradição do “realismo político” surgida justamente com *Um enterro em Ornans*, e que desde então acompanha a história da pintura francesa: “um movimento artístico realista que revela e desenvolve uma dimensão social e política da arte”.<sup>27</sup>

A revogação da autonomia estética presente nessa tradição serviu a diferentes processos de refuncionalização da arte, muitas vezes concomitantes. Enquanto para a Comuna a aspiração a uma “arte aplicada” tinha como objetivo reorganizar o modo de produção cultural de forma a fazer frente aos instrumentos culturais criados durante o Segundo Império, caminho semelhante ao seguido pelo construtivismo na Rússia pós-revolução, por outro lado, a supressão da distância entre arte e vida pela via do “choque”, da crítica institucional e do ataque direto ao público, que foi levada adiante por dadaístas, surrealistas, Benjamin e Debord, não correspondia apenas à condição de quem não participava da reorganização do modo de produção, mas à de quem foi anatemizado pela contrarrevolução, aos derrotados e vencidos. Ainda falamos de uma arte revolucionária, mas melancólica.

A noção de autonomia, mesmo relativa, do campo artístico se aplica menos ao período contemporâneo da segunda metade do

---

<sup>23</sup> DECRETO *In*: DESCAVE, 2021.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da História. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 225.

<sup>25</sup> HARVEY, David. **Paris**: capital da modernidade. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 341-365.

<sup>26</sup> PERROT, Raymond. **Esthétique de Fougeron**. Campagnan : E. C. Éditions, 1996, p. 167.

<sup>27</sup> DERIVERY, François. Le mythe de l'art. **éCRitique**. n. 14, Paris, 1<sup>er</sup> semestre 2012, p. 35.

século XX que às épocas anteriores. A arte e seus desafios são uma questão muito importante economicamente, ideologicamente e culturalmente para que se volte apenas para os artistas para propor, inovar, *a fortiori*, “refazer o mundo”. (...) Já em 1972, Georges Pompidou vangloriava a criatividade de uma Arte contemporânea “contestadora”, o que não o impedia de enviar ao mesmo tempo a polícia reprimir uma manifestação de artistas nos degraus do Grand Palais. Onde deve começar – ou deve parar – a contestação? A resposta é simples: na porta do museu e dos lugares consagrados à Arte.<sup>28</sup>

As discussões a respeito da retomada da figuração na França tiveram início com o “novo realismo”, ainda entre os combatentes antifascistas da década de 30, o qual pretendia se desvincular da perspectiva do realismo socialista de tipo soviético, ainda que se mantendo sob coordenadas do PCF. Mesmo sem conseguir se afastar completamente dos preceitos zdanovistas, seu primeiro resultado foi a União dos Artistas Plásticos (1947-1948), que predominou no realismo francês até 1953, em salões como Salon de d’Automne (existente desde 1903), Salon des Moins de 30 Ans (1941-1948), Salon de Peintres Témoins de Leur Temps (a partir de 1951) e, finalmente, o Salon de la Jeune Peinture (desde 1950). O último, especificamente, ao se mudar para a Galerie de la Boétie, em 1952, já era celebrado pela crítica como um benéfico retorno de Courbet.

Muitos dos artistas ali presentes habitavam o conjunto de ateliês La Ruche, onde já era desenvolvido um trabalho coletivo com o mesmo objetivo de romper com certo aspecto “*saint-sulpicien*” do realismo socialista. O grupo, composto basicamente por artistas membros ou simpatizantes do PCF, gravitava em torno da figura de Paul Rebeyrolle e, em linhas gerais, mantinha as diretrizes estéticas do *nouveau réalisme*. Esse cenário passaria por uma intensa modificação com o surgimento de uma *nova figuração*, a partir de 1962, notadamente pelas mãos de Eduardo Arroyo, até que, no ano seguinte, surge a “segunda geração da Ruche”, composta por Francis Biras, Gérard Tisserand, Henri Cueco, Jean-Claude Latil, Lucien Fleury, Michel Parré, Péraro e Walter Spitzer.<sup>29</sup> Paralelo ao salão, ainda surgiria a *figuration narrative*, por meio de uma série de exposições organizadas por iniciativa do crítico e editor Gérard Gassiot-Talabot.<sup>30</sup>

Raymond Perrot e François Dériverly não apenas tiveram experiências pessoais e profissionais próximas às de Pignon-Ernest (o serviço militar obrigatório, a filiação

---

<sup>28</sup> DERIVERY, François. **Le système de l’art**. Paris : E.C. Éditions, 2004, p. 24-95.

<sup>29</sup> PARENT, Francis, PERROT, Raymond. **Le Salon de la Jeune Peinture : une histoire 1950-1983**. Réédition augmentée d’une annexe. Arcueil : Éditions Patou, 2016, p. 25.

<sup>30</sup> PERROT, 1996, p. 55. Pignon-Ernest fez parte do grupo da figuração narrativa, participando inclusive da icônica série de exposições Mitologias cotidianas. O crítico Jean-Louis Pradel em um de seus trabalhos dedicados ao assunto, chega a considerar o Ateliê Popular e a obra da Comuna de Paris como reflexos desse movimento: “Contra a apropriação do espaço público pelas mercadorias, é a história e a memória dos homens que restauram as serigrafias, tamanho real, preta e branca, sem texto, restituem, como aqui os jacentes da Comuna que descem os degraus do metrô Charonne, onde o massacre sob o comando das forças da ordem se repetiu, em 8 de fevereiro de 1962. PRADEL, Jean-Louis. **La figuration narrative : des années 1960 à nos jours**. Paris : Gallimard, 2008, p. 25.

ao PCF desde os primeiros anos da década de 1970, não serem parisienses e não terem participado do Ateliê Popular), como estabeleceram uma efetiva interlocução com ele, ao integrarem juntos o Salão da Jovem Pintura, o Front des Artistes Plasticiens e o Collectif Antifasciste<sup>31</sup>. Isso ocorreu a despeito de diferenças notáveis quanto à atuação profissional de cada um: os dois primeiros se dedicando ao trabalho em grupo (DDP), à docência e à produção teórico-editorial; ao passo que Pignon-Ernest manteve sua carreira artística como uma exclusividade, quase sempre realizada de maneira “individual”.<sup>32</sup>

Por fim, não menos importante para o período foi a publicação, em 1967, do clássico *História da Comuna de 1871* de Lissagaray, pela editora de François Maspero, o primeiro grande esforço de documentação dos acontecimentos a partir de uma visão comunarda<sup>33</sup>. Naquele mesmo ano, Maspero ainda publicaria o ensaio *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, de Régis Debray. Esses “anos loucos”, que vão do filme *Crônica de um verão* (1961), de Edgar Morin com Jean Rouché<sup>34</sup>, à publicação de *A sociedade do espetáculo* (1967) de Debord, marcam a retomada do interesse pela Comuna, inclusive por influência dos surrealistas e situacionistas com suas propostas de fusão entre arte e política, filosofia e cotidiano, prazer e racionalidade, livre associação e cooperação. Algo próximo do que afirmava o *Manifesto da Internacional Situacionista*, de 17 de maio de 1960, “todo mundo se tornará artista, em um sentido que os artistas não alcançaram”, como lembrou o terceiro membro do grupo DDP, Michel Dupré.<sup>35</sup> Em outra obra, Perrot complementou:

O Situacionismo, nascido das experimentações “coletivistas” do grupo Cobra, surgiu em 1957 com o programa de uma “ampliação real das possibilidades da vida cotidiana. Trata-se menos de recorrer às artes comuns (literatura, pintura, cinema etc.) do que inventar um “laboratório de comportamentos”,

---

<sup>31</sup> Em seu trabalho sobre Pignon-Ernest, o pesquisador Jacopo Galimberti também recorreu a François Derivery e Walter Benjamin, ainda que seu objetivo estivesse ligado a ideias provenientes de Pierre Nora (*lieux de mémoire*) e Aldo Rossi (*locus*). GALIMBERTI, Jacopo. Places of memory and locus: Ernest Pignon-Ernest. In: DOSSIN, Catherine (Ed.). **France and the visual arts since 1945: remapping European postwar and contemporary art**. London: Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 235-252.

<sup>32</sup> Na esteira de Pierre Bourdieu, Derivery assinalou como é necessário um “enorme trabalho coletivo” para que surjam obras como as de Joyce ou Faulkner; uma afirmação que pode ser facilmente estendida a outros campos. DERIVERY, François. **Art et travail collectif suivi de La politique d’art officiel en France**. Paris : E.C. Éditions, 2001, p. 15.

<sup>33</sup> A obra de Lissagaray também possui um notável teor melancólico que se torna mais intenso à medida que a leitura se aproxima dos capítulos finais, quando Paris se aproxima da morte (LISSAGARAY, 1970, p. 214-371).

<sup>34</sup> O filme de Jean Rouché e Edgar Morin, *Crônica de um verão*, foi rodado em 1960 e lançado no ano seguinte, com a finalidade de aprofundar a discussão sobre a guerra da Argélia e mergulhar na condição operária. Mas, nas palavras do próprio Morin, “em vez de nos concentrarmos nos salários e reivindicações materiais, voltamos a atenção para a alienação do trabalho operário, mais particularmente dos operários qualificados que trabalham com máquinas” MORIN, Edgar. **Minha Paris, minha memória**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015, p. 126-127.

<sup>35</sup> DUPRÉ, 2015, p. 119.

onde o público não seria mais passivo, mas se juntasse aos criadores (“viveiros”) de situações.<sup>36</sup>

Foi desse ambiente cultural que saiu Pignon-Ernest, que, como os demais artistas plásticos franceses de sua geração, teve sua atuação guiada pela experiência do Atelier Populaire, durante os levantes de maio de 68. Uma onda que se desdobrava em novas formas de atuação das quais Pignon-Ernest faria parte nas décadas seguintes, como o Salão da Jovem Pintura, museus itinerantes (Museu da Solidariedade Salvador Allende, Museu da Solidariedade com o Povo da Nicarágua e o Museu Contra o Apartheid) ou em novos coletivos como o Front des Artistes Plasticiens ou o Collectif Antifasciste. Os esforços envolviam não apenas o debate em torno da retomada da figuração, mas, acima de tudo, os limites desse debate, vendo-se às voltas da discussão sobre a autonomia do objeto artístico e o sistema que o viabiliza. Tudo isso já estava presente em Debord e quase todos os grupos e artistas anteriormente mencionados, como o GRAV, o Panique ou envolvidos na *figuração crítica, figuração narrativa* etc.

## O centenário da Semana Sangrenta

Um aspecto da Comuna que rapidamente conquistou o imaginário de 68 foi ela ter sido um acontecimento que não envolveu apenas a classe operária em sentido estrito, mas uma reivindicação mais geral por democracia, participação e representação para as massas. Mais do que tratar de demandas costumeiramente reconhecidas como de interesse da classe trabalhadora, a Comuna teve medidas mais amplas, como atacar o poder da Igreja, separando seus interesses do financiamento público e expropriando seus bens.

Ao mesmo tempo, e para ficarmos em poucos exemplos, ela instituiu a liberdade de imprensa e de casamento (a chamada “*union libre*”), além de ter estipulado a universalidade e gratuidade da educação para as crianças. Também criou clubes, salões, cursos e outras atividades noturnas voltadas à cultura. Os muros de Paris se tornavam, pela primeira vez, uma galeria a céu aberto, com cartazes nos mais diferentes formatos e cores, o que certamente influenciou os famosos cartazes do Ateliê Popular durante o maio de 68 e toda a estética política extraída dali. Por esses mesmos motivos, os comunardos eram descritos pela imprensa burguesa da época por meio de expressões como “gentalha comuneira”, “classe baixa de Belleville”, “desgraçados”, “bandoleiros”, “saqueadores”, “bandidos”, “escória”, “bêbados”, “ladrões” etc.

Outro aspecto importante no papel da Comuna para o imaginário da geração de 1968 diz respeito ao método insurrecional e, em particular, às barricadas como local secular de materialização da luta de classes, como teorizou Walter Benjamin em seu

---

<sup>36</sup> PERROT, Raymond. **De la tache à la figure** : la Guerre d’Algérie et les artistes 1954-1962. Campagnan : E.C. Éditions, 2002, p. 54.

trabalho das *Passagens*. Um terceiro elemento, não menos importante na definição da relação da esquerda radical com a Comuna, foi a consciência da violência punitiva da repressão. Neste caso, também vale a pena recordar alguns fatos. Em 1862, portanto quase uma década antes da Comuna, Victor Hugo já havia narrado de modo magistral a caça aos insurretos pelos esgotos de Paris, após os levantes de 5 e 6 de junho de 1832, no quinto livro de *Os miseráveis*. Ernest Meissonier, por sua vez, figurou a repressão aos levantes de 1848, em *La barricade, rue de la Mortellerie*, daquele mesmo ano. A história foi um pouco mais cruel com os comunardos de Paris; aquela classe que ascendeu ao poder guilhotinando mais de 40 mil pessoas entre 31 de maio de 1793 e 27 de julho de 1794, fuzilou mais de 20 mil parisienses em apenas uma semana e condenou outros 13.440 homens, mulheres e crianças à prisão, morte ou à deportação para a Nova Caledônia.

As bandeiras tricolores, que já à época representavam *les bonnêtes gens* da França, sinalizavam o massacre em 22 de maio, no Arco do Triunfo; em pouco mais de 24 horas, os versalheses haviam conquistado um terço da cidade. Desde então, execuções sumárias tornaram-se rotina, sendo que “as ordens para atirar em qualquer um que fosse feito prisioneiro eram formais”.<sup>37</sup> Para organizar o genocídio, foram criadas cerca de vinte *prévôtal court*, dentre as quais destacou-se o quartel Lobau, em Châtelet, que chegou a aproximadamente mil execuções em apenas 24 horas. Existiram outros locais de extermínio, como a Place d’Italie, o Parc Monceau, a École Militaire, os Jardins de Luxemburgo, Montmartre, Belleville etc. Só no Luxembourg, entre 24 e 28 de maio, mais de 3 mil assassinatos. Diferentemente dos massacres que sucederam os levantes de 1848, que eram secretos, em 1871, a maioria deles ocorreu abertamente. “Claramente, a semana sangrenta proporcionou a oficiais franceses uma maneira de restaurar o moral e o prestígio depois da ingloria derrota na Guerra Franco-Prussiana e do fracasso na tentativa de manter o controle sobre Paris em março”.<sup>38</sup>

A partir de então, o tema da repressão se tornaria recorrente no imaginário revolucionário. Nas artes plásticas, Edouard Manet dedicou obras como *Guerre civile* (litografia), *La barricade* (técnica mista) e *L’explosion* (óleo sobre tela) a retratarem o clima de terror instaurado pela semana sangrenta. Camille Pissarro foi outro que criticou a repressão à Comuna, assim como Alfred Darjou que produziu sua pintura a guache dos últimos 300 fuzilados no “Mur des Fédérés” no cemitério de Père-Lachaise. Na política, o episódio se revelaria determinante nos momentos iniciais da Revolução Russa, pois a memória da Semana Sangrenta foi crucial para os bolcheviques não subestimarem a certeza de massacres no caso de uma ditadura militar por parte do exército branco: os presos seriam enforcados ou fuzilados, como registrado por Victor Serge em suas memórias. Essa consciência foi em grande medida responsável por fortalecer e encorajar ainda mais o espírito de resistência dos vermelhos.<sup>39</sup> *Mutatis mutandis*, esse foi o tema proposto a Pignon, um

---

<sup>37</sup> MERRIMAN, 2015, p. 187.

<sup>38</sup> MERRIMAN, 2015, p. 265.

<sup>39</sup> TRAVERSO, 2016, p. 74.

sintoma da estrutura de sentimento que se sedimentava na esquerda naquele período.

Apesar de já ter realizado algumas obras em dimensão mural, Pignon-Ernest não tinha em mente nada parecido com a *street art* até ser convidado para participar da exposição em homenagem à Comuna de Paris.<sup>40</sup> Antes, ele havia realizado pintura sobre jornal, sobre vinil, tela e cartazes, mas a única obra *outdoor* foi o estêncil preparado em 1966 contra a instalação de uma base nuclear na região do Plateau d'Albion: um "*parcours pochoirs*" de uma silhueta em tamanho natural.

Pesquisando sobre a catástrofe de Hiroshima enquanto planejava sua intervenção, Pignon-Ernest se deparou com a conhecida foto em que se vê que "a explosão atômica queimou o muro, decompondo um transeunte do qual sobra apenas a sombra guardada, literalmente fotogravada, pirogravada sobre a parede (com a sombra de uma escada às suas costas)". Pignon-Ernest tomou essa imagem do "corpo calcinado" para gerar um estêncil e imprimir sua imagem pela região, "nas estradas, nos rochedos, alguns muros, essas impressões escuras, esses fantasmas de Hiroshima que tinham função de alerta".<sup>41</sup> Desse seu primeiro trabalho não restou qualquer registro e mesmo os testemunhos são poucos, comprovando seu "caráter efêmero próximo do *happening*".

Anos depois, o artista abandonou a técnica do estêncil para adotar as grandes serigrafias, as quais lhe permitiam "investir melhor na concepção da imagem, no desenho, e afirmar melhor, com suporte em papel, a escolha da fragilidade, do efêmero: uma relação tanto com o tempo quanto com o lugar".<sup>42</sup> Mas apesar da variação técnica, algumas permanências são observáveis, como o tamanho natural, a relação com o local a partir de um ponto de vista plástico e mnemônico, o efêmero, o precário etc., tudo submetido a uma constante ampliação temática. Em síntese, "aliar o precário, o transitório, o efêmero que implica e reivindica seu recurso à colagem, no exato presente da memória dos homens e suas cidades".<sup>43</sup>

A agudez dos temas, os locais carregados de simbologia, os personagens (quase todos célebres por suas mortes ou flagelos), a dessublimação artística promovida pela inserção urbana, a técnica que implica uma condição precária (do jornal utilizado na *Guernica* argelina até qualquer outra de suas colagens de rua em que "o papel rasgado, doloroso como uma pele, se recusa ao sublime da imagem"); todos esses elementos contribuem na construção de um *ethos* profundamente melancólico. Na síntese precisa de Henri Cueco, "muitas vezes a imagem, Rimbaud, os mortos silenciosos da Comuna, Maiakovski o gigante, tantos outros, rasgam-se para significar com sua desapareição, seu sofrimento de ser, de ter sido".<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Jacopo Galimberti o considera, literalmente, um "*forerunner of street art*". GALIMBERTI, 2019, p. 236.

<sup>41</sup> PIGNON-ERNEST, Ernest. **Face aux murs** : Ernest Pignon-Ernest. Paris : Delpire, 2010, p. 7.

<sup>42</sup> PIGNON-ERNEST, 2010, p. 8.

<sup>43</sup> VELTER, André. **Ernest Pignon-Ernest**. Paris : Gallimard, 2014, p. 10.

<sup>44</sup> CUECO *In*: PIGNON-ERNEST, 2010, p. 11.

Desde o touro da *Guernica*, realizado pouco antes do fim da guerra da Argélia, durante seu serviço militar em Akbou, na Cabília, em 1962, Pignon-Ernest já evocava as violências produzidas por conflitos bélicos. Naquele momento o disparador foi a “imagem emblemática de todos os massacres” oferecida por Picasso.<sup>45</sup> Pouco tempo depois, em 1966, como já dito, ele se punha novamente em confronto com o militarismo francês, mas agora a referência era a devastação de outra cidade, Hiroshima.<sup>46</sup> Pela primeira vez seu trabalho se tornava *hors cadre*, ou seja, *in situ*, por meio do que André Velter chamou de “retrato em silhueta”. Seu trabalho começava a se mostrar como um esforço por “transformar o lugar em espaço plástico, em trabalhar o simbólico, em exacerbar os potenciais poéticos, em tornar o antigo contexto inseparável da sensação presente”.<sup>47</sup>

A inserção da imagem no ambiente urbano se tornava “um elemento de ficção” a ser incorporado ao real, de modo a perturbá-lo. Por isso há uma busca por fazer com que as imagens “se inscrevam fisicamente no lugar (que elas não permaneçam em superfície como cartazes) e simultaneamente que elas afirmem ‘a distância’ própria à ficção: ‘eu sou apenas uma imagem’”.<sup>48</sup> Não existe desenho ou arte em Pignon-Ernest sem essa relação com a necessidade de intervenção nos espaços e conseqüentemente esse encontro com o real proporcionado pela escala natural, pelo preto e branco, pelo “convencionalismo” do desenho e pelo retângulo da folha branca. É “o lugar como material plástico e simbólico essencial”, uma inversão “do mesmo tipo que um *ready-made* produz: uma sobreposição entre o objeto e seu signo. O lugar se torna sujeito”.<sup>49</sup>

Em 1968, essa experiência de sair à rua se repete, de maneira inusitada, após a agressão sofrida pela companhia novaiorquina do Living Theatre quando esteve se apresentando em Avignon. Como forma de protesto, Pignon-Ernest colou centena de cartazes com o retrato de Julian Beck, o fundador da companhia.<sup>50</sup> No ano seguinte, em 1969, Pignon-Ernest criou sua terceira obra com a temática da guerra, mais especificamente sobre o uso do napalm contra o povo do Vietnã. Os

---

<sup>45</sup> VELTER, 2014, p. 11.

<sup>46</sup> Em seu livro sobre a presença da Guerra da Argélia nos artistas franceses, Raymond Perrot considerou que “a guerra da Argélia sem dúvida foi uma das causas, mas causa reparável (outra sendo o consumo iniciante) de uma renovação desejada pela inteligência crítica frente a um mundo mais complexo (Nouvelle Vague, situacionismo, Nouveau Réalistes, semiologia...”. PERROT, 2002, p. 17. E, novamente, sua principal referência, epigrafada, foi *As coisas*, de Perec. No campo das plásticas, Perrot ainda nota que Picasso, que já havia se manifestado com *Guernica*, também foi o primeiro a colocar a guerra argelina no centro do debate, em 1954, ao promover uma interpretação de *Femmes d’Alger* de Delacroix, logo após a realização de outras obras de feição semelhante, como *Massacre en Corée* (1951) e o afresco *La guerre et la paix*, na capela de Vallauris (1952). PERROT, 2002, p. 19-20.

<sup>47</sup> VELTER, 2014, p. 8.

<sup>48</sup> VELTER, 2014, p. 9.

<sup>49</sup> VELTER, 2014, p. 10. Essa associação entre Duchamp, arte urbana e *street art* é estabelecida pelo próprio artista. Cf. PIGNON-ERNEST, Ernest ; DAVID, Rémi. **Ernest Pignon-Ernest : comme des pas sur le sable**. Paris : Éditions A dos d’âne, 2015, p. 18.

<sup>50</sup> LONGHI, Samantha. Ernest Pignon-Ernest, histoire et perspectives de l’art urbain. In : PIGNON-ERNEST, Ernest : **De traits en empreintes**. Paris : Gallimard, 2016, p. 23.



horrores de outra guerra, de uma nova forma de dizimação – que marcou cada dia de maio de 68 – agora eram expostos por meio de pinturas (300cm x 700cm) em preto e branco, no Teatro de Carmes, em Avignon, junto a imagens da Espanha franquista, da Shoah, do Maio de 68, da evocação da Ressurreição de Greco e muitas alegorias desenhadas ou pintadas que, juntas, levavam à palavra “NAPALM” colada em uma das paredes. A base da pesquisa, dessa vez, foram os documentos da Shoá e reportagens fotográficas vindas do Vietnã, ao lado da influência de Picasso e Greco.

No mesmo ano, no Teatro du Grenier, em Toulouse, Pignon-Ernest realizou sua homenagem a *Rosa Luxemburgo*, por meio de pintura sobre vinil transparente. Repetindo um procedimento já experimentado em outra obra do mesmo ano chamada *Lettre au Greco*, que sobrepunha imagens dos regimes fascistas da Grécia e da Espanha em transparências sobre pinturas de Greco. Para sua homenagem à líder espartaquista, Pignon-Ernest foi buscar inspiração em suas *Cartas da prisão*, particularmente no relato das formigas que, na obra do francês, sobrepõem-se a seu retrato. A obra foi realizada por ocasião da apresentação de *Rosa Lux* de André Benedetto naquele local.

Mas foi durante seu mergulho investigativo para a homenagem à Semana Sangrenta que a necessidade de sair à rua ressurgiu, desta vez como um caminho mais promissor para seu trabalho do que o atingido em 1966. Tomar ciência dos horrores da Semana Sangrenta fez não apenas a tela, mas a própria ideia de sala de exposição ser insuficiente para representar a Comuna de Paris ou, mais ainda, para representar seu legado de um século. Essa irreducibilidade da matéria expressiva indicava que o sistema artístico burguês havia ficado pequeno frente a tais divisas. Assim surgiu a ideia de ultrapassar as paredes da exposição e avançar sobre os espaços urbanos, sobre os locais de memória, para “reter os vetores irradiantes do passado que ali se encontram”, recuperar suas histórias e seus valores, doravante um traço constante de sua produção.

Para os “*Gisants de la Commune*” Pignon-Ernest utilizou pela primeira vez uma técnica que ele havia desenvolvido com a fabricação de cartazes, a serigrafia, aplicada em superfícies de papel de 130 x 250. No ateliê de seu amigo Guillaume Dacos, foram impressas as mil cópias de uma mesma “estátua funerária” (*gisant*: jacente) inspirada na conhecida foto de comunardos em caixões atribuída a Disdéri (mas que lembra tanto a *Lamentação sobre o cristo morto* quanto o *Cristo morto suspenso por dois anjos*, por Andrea Mantegna<sup>51</sup>), as quais seriam estrategicamente distribuídas em diferentes lugares de relevância simbólica para o tema: Sacré-Cœur, Butte-aux-

---

<sup>51</sup> Essas três referências da tradição reconhecíveis em seus primeiros trabalhos (Picasso, Greco e Mantegna) foram recentemente confirmadas pelo próprio autor, por ocasião da retrospectiva *Papiers de Murs* (dezembro de 2020), quando lembrou que, aos doze anos, viu pela primeira vez os desenhos de Picasso em um número da revista *Paris Match*, depois, por volta dos 18, descobriu Greco em uma viagem a Toledo e, em seguida, foi a Florença conhecer os pintores do *Quattrocento*. PIGNON-ERNEST, Ernest. **Visite de l'exposition « Papiers de murs » d'Ernest Pignon-Ernest**. Vídeo, 2020, 2'28". Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=B5xxJd6\\_tcM](https://www.youtube.com/watch?v=B5xxJd6_tcM) Acesso em: 30 abr. 2021.

Cailles, arredores do Père Lachaise, boulevard Blanqui, metrô Charonne, o cais do Seine e as escadarias que conduzem à rua do Chevalier de La Barre.

Invadiu os locais em que estavam guardadas as lembranças das repressões e das lutas na consciência coletiva em Paris, inserindo suas serigrafias no chão, o que era uma novidade e uma inversão nos códigos de representação, na percepção e na comunicação comum. “Os jacentes da Comuna transcendiam assim os anacronismos históricos, surgindo lá onde os argelinos jogados de cima das pontes, lá onde os manifestantes foram selvagememente espancados, lá também onde as barricadas foram erguidas em agosto de 44 para a libertação da capital”.<sup>52</sup>

Eu comecei a me fazer conhecido graças a minhas colagens sobre a Comuna de Paris, em 1971. Ao longo do ano seguinte que as matérias vão começar a sair na imprensa – de esquerda notadamente – sobre meus trabalhos. Os meios de arte eram muito politizados nessa época. Como eu fazia colagens na rua, eu desenhava sobre os muros, eu era o arquétipo que eles procuravam do artista antimercado.<sup>53</sup>

Durante o período em que estive em Paris, Pignon-Ernest conheceu Henri Cueco, que estava envolvido com o grupo Les Malassis e com ateliê na Ruche. Mais do que colocá-lo em contato com o movimento da chamada *figuração narrativa*, Cueco o apresenta a Pierre Gaudibert, então diretor de Animaiton-Recherche-Confrontation (l'ARC) do Museu de Arte Moderna de Paris, que o convida para participar do Salão da Jovem Pintura, o que ocorre no ano seguinte, no Grand Palais, onde Pignon apresentou sua obra *Accident du travail*<sup>54</sup>. Em sua leitura retrospectiva da obra do amigo, companheiro de PCF e parceiro de trabalho, Cueco insiste em algumas ideias-força: a “ampliação” do lugar, o gigantismo de seus retratados, “o papel rasgado, doloroso que como uma pele se recusa ao sublime da imagem” e, conseqüentemente, o destino da obra em “se fundir” e “desaparecer” nas superfícies urbanas, de modo a transparecer sua “beleza trágica”.

Os mortos da Comuna sobre as escadarias da Sacré-Cœur são plissados de pele que se multiplicam; eles são os únicos gigantes de um povo vítima, adormecido em sua morte. Eles ampliam o espaço do assassinato, abrindo-o à consciência universal. Os mortos da Comuna são os gigantes das origens. Eles são os símbolos de uma festa sinistra cujos ecos são os tiros de fuzis, a pele furada dos pobres, o destino silencioso daqueles que morrem para que todos tenham lugar. Cada imagem nascente sobre essa pele de impressão vai viver seu destino que é se rasgar, se fundir, desaparecer, morrer desintegrado sobre esse muro. (...) Eles são as unidades de uma repetição trágica. Eles

---

<sup>52</sup> VELTER, 2014, p. 17.

<sup>53</sup> PIGNON-ERNEST, Ernest ; LEBEAU, Elodie. Entretien avec Ernest Pignon-Ernest, le 14 janvier 2016 In : LEBEAU, Elodie. **Le Musée International de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991) : l'odyssée d'une collection d'art contemporain en exil. Mémoire niveau 2 (master)**, vol. 2, Université de Toulouse, 2016, p. 183.

<sup>54</sup> Cf. PARENT, PERROT, 2016, p. 116-124.

fazem um jogo sinistro na dobra das escadas, ampliando o lugar do drama como nunca.<sup>55</sup>

Difícil não lembrar da referência benjamimiana à “tradição dos oprimidos”, em suas teses “Sobre o conceito de história”. A Comuna se encaixa mais especificamente nos momentos em que essa tradição consegue se impor, ainda que por pouco tempo, rompendo a continuidade da opressão, explodindo o *continuum* da história. É nesse sentido que Benjamin afirma que toda revolução autêntica é um salto no passado, mas carregado de “tempo presente”, de uma memória voltada ao futuro que anuncia as batalhas por vir.

A visão de Cueco consoa com o depoimento de Debray, que vê a obra de Pignon-Ernest como uma simplicidade que recusa a grandiloquência dos traços das pinturas ou esculturas dos grandes homens da nação. “Aos ilustres do alto, o lustro do estatuário e da ‘grande pintura’. Aos que voltaram dos infernos, a serigrafia e o papel jornal, para liturgias modestas e inconvenientes”.<sup>56</sup> Para Debray, uma das fotografias da obra ilustra a história da França mais que qualquer outra tirada da torre Eiffel ou do Arco do Triunfo, um cartão-postal inusitado:

A Sacré-Cœur em *contre-plogée*, vista de baixo da grande escadaria de Montmartre, coberta de todas essas quantidades de cadáveres, silhuetas cinzas e brancas de miseráveis, sobre as quais teríamos que passar se quiséssemos aceder ao ponto mais elevado de Paris. A ordem moral no alto, mastodonte romano-bizantino, com cúpula e campanário, pecaminosa expiação. A Semana Sangrenta embaixo, com seus fantasmas a granel, remontando às trevas, aflorando o granito. Como um murmúrio de sombras achatadas aos pés de um alexandrino de pedra, uma memória tátil, persistente como um remorso, em contraabaixo de um monumento tão aborrecedor quanto vaidoso.<sup>57</sup>

A Basílica do Sagrado Coração foi estrategicamente construída no topo de Montmartre, no mesmo lugar que serviu de calvário a Eugène Varlin em 28 de maio. Em sua abside, abaixo da imagem do Sagrado Coração, foi posta a inscrição “*Gallia poenitens*”, isto é, “a França se arrepende”. Ela é um símbolo da restauração do culto ao Sagrado Coração (tão ligado ao monarquismo reacionário do antigo regime) e buscava expiar os crimes ali cometidos contra a santa tradição francesa. Sua presença em orientação Norte-Sul, contrariando o padrão tradicional Leste-Oeste só para avistar a cidade, materializa uma contraofensiva em última instância anti-iluminista, pautada pelo “catolicismo intransigente e ultramontano” dos que apoiaram sua construção.

Esse movimento representado pela Sacré-Cœur, que nada mais é que um monumento à Semana Sangrenta, é semelhante ao vivido pela Quinta República em que Pignon produziu sua obra: novamente uma França arrependida que clama por uma restauração, pela reconstrução da nação, como imortalizado pelo “retorno à

---

<sup>55</sup> CUECO *In*: PIGNON-ERNEST, 2010, p. 12.

<sup>56</sup> DEBRAY *In*: PIGNON-ERNEST, 2010, p. 15.

<sup>57</sup> DEBRAY *In*: PIGNON-ERNEST, 2010, p. 16.

ordem” de Pompidou. O fuzilamento de 18 de março, a disputa pelos canhões, os assassinatos ali ocorridos e a visão privilegiada da tragédia que o monte permitia, tudo foi levado em consideração pela política de desmemória, de apagamento, que sua arquitetura eclética encobriu em travertino. Por tudo isso ela foi escolhida como carro-chefe para Pignon-Ernest homenagear “os que perderam a vida na Comuna”, cobrindo “os degraus abaixo da basílica com mortalhas contendo imagens dos *communards* mortos”.<sup>58</sup> Refletindo a respeito de seu próprio trabalho, Pignon-Ernest concluiu:

Na imagem há sempre, enterrado, signos que já serviram, eu trabalho o desenho – em seguida sua contextualização, de maneira a exumá-las, reativá-las, dá-las um sentido novo, provocar encontros improváveis entre o passado e o hoje, o vai e vem na história, os anacronismos reveladores. Eu procuro confundir a apreensão dos lugares misturando-a às situações que eles provocam hoje, algo do passado.<sup>59</sup>

As escadarias do metrô Charonne são a atualização necessária do massacre de maio de 1871, pois ali foram mortos nove manifestantes em 1962, de modo que cobrir seus degraus com os comunardos mortos na Semana Sangrenta foi uma forma de homenagear essa memória, associando-as. Mais uma prova daquilo que o próprio artista reconhece como sendo uma “função dupla” de sua arte, seu “anacronismo voluntário”: “sua inscrição no lugar visa a fazer esse lugar um espaço plástico, isto é, trabalhá-lo no nível visual; e ao mesmo tempo, por aquilo que eles representam, eles também trabalham a memória desse lugar, sua simbologia”.<sup>60</sup>

Em um de seus trabalhos dedicados ao assunto, Jean-Louis Pradel reconheceu esta obra de Pignon-Ernest, assim como o Ateliê Popular que a antecedeu, como reflexo da *figuração narrativa*: uma arte que se contrapõe à tomada do espaço público pelas mercadorias. Segundo Pradel, “os jacentes da Comuna que descem os degraus do metrô Charonne, onde o massacre sob o comando das forças da ordem se repetiu, em 8 de fevereiro de 1962”, restauravam a história e a memória dos homens.<sup>61</sup>

Em tempo, não podemos subestimar a importância assumida pela fotografia em preto e branco após o Maio de 68 se quisermos compreender certa medida do fascínio exercido pela obra de Pignon-Ernest, uma vez que ela precisa necessariamente ser registrada em fotos. Essa estética sem cores chegou a seu ponto mais alto com a *nouvelle vague* (pense-se em *Masculino-feminino*, de Godard, lançado em 1967) e pode ser vista com toda sua força nas fotografias de Élie Kagan, as quais Daniel Bensaïd descreveu com precisão em seu prefácio ao livro *Mai 68 d'un photographe* (2008): “Pois eles eram – nós éramos – cinéfilos. Dias inteiros na cinemateca, a sonhar com uma outra vida em preto e branco”.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> HARVEY, 2015, p. 446.

<sup>59</sup> PIGNON-ERNEST *In*: VELTER, 2014, p. 218.

<sup>60</sup> PIGNON-ERNEST *In*: VELTER, 2014, p. 205.

<sup>61</sup> PRADEL, 2008, p. 25.

<sup>62</sup> BENSAÏD, Daniel. Élie Kagan (1929-1999), photographe militant de Mai 68. In : KAGAN, Élie. **Mai 68 d'un photographe**. Paris : Editions du Layeur, 2008. Em seu prefácio, Bensaïd

Com a repercussão de sua obra ao longo do ano de 1972, Pignon-Ernest decide se mudar para La Ruche, onde intensifica seu trabalho, especialmente junto a membros do PCF, como Cueco e Michel Parré. Mesmo estando instalado há pouco meses na cidade, toma a iniciativa de abrigar os pintores exilados José Balmes e Gracia Barrios, envolvendo-se desde então com a luta dos exilados chilenos que redundou na criação do comitê francês do Museu Internacional da Resistência Salvador Allende. A ideia foi estabelecer um conjunto de “coleções” ou “fundo” multinacional (em ao menos dez países), desprovido de residência fixa, e cujas obras fossem expostas em diferentes localidades e países. Na França, o Museu funcionou entre 1975 e 1991, com exposições itinerantes concomitantes à captação de obras<sup>63</sup>.

Pouco depois, Pignon-Ernest ajudou a criar o Museu Solidariedade com a Palestina, com sede no Líbano e obras de aproximadamente 200 artistas de 30 diferentes países. Em 1982, com o cerco israelense a Beirute, o edifício onde estava conservada a coleção foi atingido pelo bombardeio, os documentos foram destruídos e as obras desapareceram. O catálogo produzido por ocasião da exposição *International Art Exhibition for Palestine* é uma de suas poucas sobrevivências, junto a cartões-convite e cartazes<sup>64</sup>. A partir destes vestígios, as historiadoras libanesas Rasha Salti e Kristine Kouri iniciaram, em 2013, a recuperação da memória desse museu, digitalizando seus registros e contextualizando-os com relação às ações do Salão da Jovem Pintura, do Museu da Solidariedade Salvador Allende, das atividades do Coletivo Antifascista e outros movimentos da arte política francesa<sup>65</sup>.

Na mesma linha dos museus e exposições anteriores, em 1982, surgiu a associação *Art Against Apartheid*, que originou a exposição itinerante *Exhibition of the Artists of the World against Apartheid*. Em 1983, o fundo da associação foi exposto em

---

evoca a mesma obra de Perec analisada por Jean Baudrillard, confirmando seu papel paradigmático, sendo que, futuramente, Perec ainda seria mencionado pelo próprio Pignon-Ernest em um debate, em 27 de setembro de 2017, com seu amigo Régis Debray que, por sua vez, também foi amigo de Perec. PIGNON-ERNEST, Ernest. **Rencontre Ernest-Pignon Ernest et Régis Debray à l'Espace Art Absolument**, 2017, 4'30". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDHZGUAP0Lg> Acesso em: 27 mar. 2021.

<sup>63</sup> LEBEAU, 2016, p. 45.

<sup>64</sup> CATÁLOGO. **International Art Exhibition for Palestine**. Beirut: PLO Unified Information – Plastic Arts Section, 1978. Em entrevista retrospectiva, a escultora jordaniana Mona Saudi, comissária da exposição, afirmou que certas obras “foram salvas, resgatadas e acabaram na casa de certas personalidades, dentre as quais a própria Mona Saudi”. LÓPEZ, Carmen. El pasado inquieto del arte en el exilio. **El Diálogo**, Cultura/Arte, Barcelona, 23 feb. 2015. Disponível em: [http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio\\_0\\_359064262.html](http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html) Acesso em: 6 mai. 2021.

<sup>65</sup> A reunião desses materiais propiciou a exposição *Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine*, 1978, entre 20 de fevereiro e 1 de junho de 2015, no Museu d'Art Contemporani de Barcelona. A organização ainda incluiu uma série de debates disponibilizados no YouTube, conferência na Ecole Normale Supérieure de Paris, conferências em Nova Iorque e um detalhado Foto-álbum disponibilizado na internet: CATÁLOGO. **A photo album: Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine**, 1978. Barcelona: MACBA, 2015. Disponível em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/2322611/Past%20Disquiet%20A%20Photo%20Album.pdf> Acesso em: 10 mai. 2021.

Paris, com o título “85 Artistes Contre l’Apartheid”<sup>66</sup> e, no ano seguinte, percorreu França, Suécia, Finlândia e Dinamarca<sup>67</sup>. Com o auxílio do Comitê Especial contra o Apartheid das Nações Unidas, a iniciativa foi transformada em Museu Contra o Apartheid, tendo Ernest Pignon-Ernest como presidente, o brasileiro Gontran Netto como vice e o espanhol Antonio Saura como secretário executivo<sup>68</sup>.

Ladeando essas atividades, o teor melancólico de seu trabalho individual se tornou ainda mais evidente a partir da década de 80, como já indicado no início deste artigo, principalmente devido à preponderância assumida pelo barroco no conjunto de sua produção: desde seu *Concerto barroco* na Gironda (1982) até suas últimas intervenções italianas (1995). Esse enfoque permanece em quase toda sua produção do século XXI, exceto por obras pontuais.

Em 2021, por ocasião dos 150 anos da Comuna, Pignon-Ernest acrescentou uma peça a esse conjunto ao confeccionar o cartaz *1871-2021 place au peuple place à La Commune* para a associação Les Amies et Amis de La Commune de Paris 1871. Repetindo o exercício de institucionalização da memória que, em junho de 2016, originou o selo *Les femmes ministres du Front Populaire*, em parceria com Antoine Carolus, Pignon-Ernest recorreu à representação de um instante de tranquilidade, uma imagem de esperança e futuridade representada pela comunarda gestante cuja calma suspende a tensão do massacre. Agora, o objetivo parece ser criar um contraponto à imagem da repressão selvagem, afirmando o legado, as aspirações e as melhores perspectivas desenhadas pela Comuna.

## Considerações finais

A Comuna de Paris, evidentemente, não se resume ao aspecto melancólico que discutimos neste artigo. Pelo contrário, desde as *Teses de Abril* de Lenin, ela se transformou em um modelo ativo para as novas experiências revolucionárias. Se destacamos essa faceta foi por decorrência do objeto, da coisa em análise: uma obra consagrada a sua derrota, mais especificamente ao massacre que lhe colocou fim, o que fez a tematização da melancolia se impor não apenas por exigência do tema, mas também em decorrência do contexto da época: o rescaldo de 1968 e o início de novas lutas contra as novas formas do fascismo, as ditaduras latino-americanas, o apartheid etc.

Apesar de ser um *compagnon de route* do PCF desde o final dos anos 60, ou talvez justamente por sê-lo<sup>69</sup>, a Comuna não atingiu Pignon-Ernest como presságio da

---

<sup>66</sup> NOTA. 85 Artistes contre l’apartheid. *Telerama*, n. 1768, p. 13-14, 30 nov. 1983.

<sup>67</sup> ATA. **Bilan d’activités de l’Association des Artistes du Monde Contre l’Apartheid**. 14 déc. 1984, 3p.

<sup>68</sup> CATÁLOGO. **Appel to artists by the Committee of Artists of the World Against Apartheid**. United Nations, 1982.

<sup>69</sup> VAILLANT, Luc Le. **Portrait : Ernest Pignon-Ernest, humain, vos papiers! Libération**

redenção, como indicava a iconografia do progresso predominante na cultura de esquerda desde *Il quarto stato* (1900), de Giuseppe Pellizza da Volpedo. Não há em Pignon-Ernest o gestualismo imagético do italiano, que reencontramos no construtivismo russo, em algumas de suas derivações, no “realismo socialista” dos tempos de Stalin ou na *Epopéia do povo mexicano* (1929-1935) de Diogo Rivera<sup>70</sup>. Essa visão evolucionista, teleológica, sofreu seu primeiro grande abalo com a guerra de 1914 e passou desde então a acumular fissuras, as quais incluem a aberta pelo Maio de 68. Prova desse efeito melancólico é a relação estabelecida entre o jovem Ernest-Pignon e a Comuna, que ele viu a partir da experiência da explosão de Hiroshima e das carnificinas de duas grandes guerras. Ou seja, na linha aberta pela *Guernica* de Picasso e que, portanto, se distanciava do referencial revolucionário de 1917.

Esse é o fio vermelho que atravessa sua obra até 1971, e é nesse sentido escatológico que a Comuna é lida por Pignon-Ernest, transbordando uma melancolia humanista e, a seu modo, revolucionária. Em suas imagens, além das referências de ordem plástica, além das referências iconográficas e representacionais, existe um diálogo constante a respeito das relações entre os homens e os mitos, entre a vida e as representações da morte, um jogo que envolve sempre duas dimensões inseparáveis do *lugar*: sua condição como localidade plástica (visual) e seu espaço como lugar de memória (sua simbologia). A obra de Ernest Pignon-Ernest nasce nessa intersecção entre a memória social e a plasticidade do instante fixado por um olhar humanista e revolucionário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIATION DES ARTISTES DU MONDE CONTRE L'APARTHEID.

Bilan d'Activités de l'Association des Artistes du Monde Contre l'Apartheid. 14 décembre 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Le système des objets**. Paris : Gallimard, 1968.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras escolhidas, vol. 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENSAÏD, Daniel. Élie Kagan (1929-1999), photographe militant de Mai 68. In : KAGAN, Élie. **Mai 68 d'un photographe**. Paris : Editions du Layeur, 2008.

BENSAÏD, Daniel. Ni mythifier ni minimiser : les luttes étudiantes dans la France de 1968 (Propos recueillis par Geneviève Dreyfus-Armand). **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, vol. XI, n. 11, p. 265-268, 1988.

---

(Arts), 9 fev. 2016.

<sup>70</sup> TRAVERSO, 2016, p. 73-102.

- CATÁLOGO. **International Art Exhibition for Palestine**. Beirut: PLO Unified Information – Plastic Arts Section, 1978.
- CATÁLOGO. Appel to Artists by the Committee of Artists of the World Against Apartheid. United Nations, 1982.
- CATÁLOGO. **A Photo Album: Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition for Palestine, 1978**. Barcelona: MACBA, 2015. Disponível em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/2322611/Past%20Disquiet%20A%20Photo%20Album.pdf> Acesso em: 10 mai. 2021.
- CHAMBARLHAC, Vincent; LAVIN, Amélie; TILLIER, Bertrand. **Les Malassis: une coopérative de peintre toxiques (1968-1981)**. Montreuil : L'Échappée, 2014.
- DERIVERY, François. Art et travail collectif suivi de La politique d'art officiel en France. Paris : E.C. Éditions, 2001.
- DERIVERY, François. Le mythe de l'art. **éCRItique**. n. 14, Paris, p. 35-44, 1<sup>er</sup> semestre 2012.
- DERIVERY, François. **Le système de l'art**. Paris : E.C. Éditions, 2004.
- DESCAVE, Lucien. Gustave Courbet et la Colonne Vendôme. **Lettre de Paris**, 10 jan. 1928. Disponível em : <http://www.lucierendescaves.fr/Le-journaliste/Chroniques/Chroniques-historiques/31-Gustave-Courbet-et-la-Colonne-Vendome-10-janvier-1928> Acesso em: 30 mar. 2021.
- DUPRÉ, Michel. **Art**. Campagnan : E.C. Éditions, 2015.
- GALIMBERTI, Jacopo. Places of memory and locus: Ernest Pignon-Ernest. In: DOSSIN, Catherine (Ed.). **France and the visual arts since 1945: remapping European postwar and contemporary art**. London: Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 235-252.
- GUILBAUT, Serge. **Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide**. 3ed. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1996.
- Guy, Emmanuel ; Le Bras, Laurence (Dir.). **Guy Debord : un art de la guerre**. Paris : Bibliothèque National de France / Gallimard, 2013.
- HARVEY, David. **Paris: capital da modernidade**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.
- KRACAUER, Siegfried. **Offenbach o el secreto del Segundo Imperio**. Trad. Leon Kopp. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1946.
- LEBEAU, Elodie. **Le Musée International de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991) : l'odyssée d'une collection d'art contemporain en exil**. Mémoire niveau 2 (master), 2 vol., Université de Toulouse, 2016.
- LISSAGARAY, Prosper-Olivier. **Histoire de la Commune de 1871**. Paris : Petite collection Maspero, 1970.
- LONGHI, Samantha. Ernest Pignon-Ernest, histoire et perspectives de l'art urbain. In : PIGNON-ERNEST, Ernest : **De traits en empreintes**. Paris : Gallimard, 2016, p. 20-31.
- LÓPEZ, Carmen. El pasado inquieto del arte en el exilio. **El Diario**, Cultura/Arte, Barcelona, 23 feb. 2015. Disponível em:



- [http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio\\_0\\_359064262.html](http://www.eldiario.es/cultura/arte/pasado-inquieto-arte-exilio_0_359064262.html) Acesso em: 6 mai. 2021.
- LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LÖWY, Michael. **Centelhas**: marxismo e revolução século XXI. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. **História**, vol. 25, n. 2, Franca, 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742006000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003) Acesso em: 15 mar. 2021.
- MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MERRIMAN, John. **A Comuna de Paris: 1871: origens e massacre**. Trad. Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015.
- MORIN, Edgar. **Minha Paris, minha memória**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- NOTA. 85 Artistes contre l'apartheid. **Telerama**, n° 1768, p. 13-14, 30 nov. 1983.
- Parent, Francis, PERROT, Raymond. **Le Salon de la Jeune Peinture : une histoire 1950-1983**. Réédition augmentée d'une annexe. Arcueil : Éditions Patou, 2016.
- PERROT, Raymond. **De la tache à la figure : la Guerre d'Algérie et les artistes 1954-1962**. Campagnan : E.C. Éditions, 2002.
- PERROT, Raymond. **Esthétique de Fougeron**. Campagnan : E. C. Éditions, 1996.
- PIGNON-ERNEST, Ernest ; DAVID, Rémi. **Ernest Pignon-Ernest : comme des pas sur le sable**. Paris : Éditions A dos d'âne, 2015.
- PIGNON-ERNEST, Ernest ; LEBEAU, Elodie. Entretien avec Ernest Pignon-Ernest, le 14 janvier 2016 In : LEBEAU, Elodie. **Le Musée International de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991) : l'odyssée d'une collection d'art contemporain en exil**. Mémoire niveau 2 (master), 2 vol., Université de Toulouse, 2016, p. 183-189.
- PIGNON-ERNEST, Ernest. **Face aux murs** : Ernest Pignon-Ernest. Paris : Delpire, 2010.
- PIGNON-ERNEST, Ernest. **Rencontre Ernest-Pignon Ernest et Régis Debray à l'Espace Art Absolument**. Vidéo : 57'41", 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDHZGUAP0Lg> Acesso em: 27 mar. 2021.
- PIGNON-ERNEST, Ernest. **Visite de l'exposition « Papiers de murs » d'Ernest Pignon-Ernest**. Vidéo, 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=B5xxJd6\\_tcM](https://www.youtube.com/watch?v=B5xxJd6_tcM) Acesso em: 30 abr. 2021.
- PRADEL, Jean-Louis. **La figuration narrative : des années 1960 à nos jours**. Paris : Gallimard, 2008.

- SOUZA, Leandro Candido de. Aspectos da pintura política na França: de Civilização Atlântica ao Ateliê Popular (1953-1968). **Verinotio**: revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, vol. 24, n. 2, p. 192-209, nov. 2018.
- TILLIER, Bertrand. La colonne Vendôme déboulonnée. **Histoire par l'image**, 2007. Disponível em: <http://histoire-image.org/fr/etudes/colonne-vendome-deboulonnee> Acesso em: 16 jan. 2021.
- TRAVERSO, Enzo. **Mélancolie de gauche**. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle). Paris : La Découverte, 2016.
- TRAVERSO, Enzo. Mélancolie, défaite, révolution. Conversation avec Enzo Traverso. **K. Revue trans-européenne de philosophie et arts**, n. 3, vol. 2, p. 140-151, 2019. Disponível em : <https://revue-k.univ-lille.fr/data/images/Numero-3/14%20M%C3%A9lancolie,%20d%C3%A9faite,%20r%C3%A9volution.%20Conversation%20avec%20Enzo%20Traverso.pdf> Acesso em: 12 jan. 2021.
- VAILLANT, Luc Le. Portrait : Ernest Pignon-Ernest, humain, vos papiers ! **Libération** (Arts), 9 fev. 2016. Disponível em: [https://www.liberation.fr/arts/2016/02/09/ernest-pignon-ernest-humain-vos-papiers\\_1432168/](https://www.liberation.fr/arts/2016/02/09/ernest-pignon-ernest-humain-vos-papiers_1432168/) Acesso em: 27 mar. 2021.
- VEDDA, Miguel. Melancolía, transitoriedade, utopia. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*. In: BENJAMIN, Walter. **Origen del Trauerspiel alemán**. Trad. Carola Pivetta. Buenos Aires: Gorla, 2012, p. 5-51.
- VELTER, André. **Ernest Pignon-Ernest**. Paris : Gallimard, 2014.

Recebido em 17/07/2021

Aceito em 12/10/2021