

CELSO MARTINS

c.cruzmartins@gmail.com

**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA, ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN DE CALDAS DA RAINHA**

MUNDOS CONFLUENTES? REPRESENTAÇÕES DA ARTE AFRICANA CONTEMPORÂNEA NO OCIDENTE

RESUMO

Ainda que a primeira fase da globalização tenha ocorrido há mais de 500 anos com a expansão portuguesa e espanhola, as relações entre o Ocidente e o antigo mundo colonial asiático e africano só se tornaram aproximadamente paritárias, do ponto de vista político e económico, na segunda metade do século XX com o evento das descolonizações a partir do final dos anos 1940; com a emergência, primeiro dos grandes potentes económicos asiáticos, Japão e Coreia do Sul nos anos 1980, e bem mais recentemente com a chegada da China e do Brasil ao estatuto de potências de primeira linha ou de países como Angola ao estado de potência regional com interesses neo-coloniais em Portugal e na Europa.

O objetivo deste texto é lançar algumas pistas de reflexão sobre o impacto destas transformações e reconfigurações na produção artística de algumas dessas nações mas, sobretudo, entender o que mudou no modo como essa produção simbólica é percebida no ocidente e que impacto a visibilidade recente da arte africana encontrou no campo da chamada arte contemporânea mundial.

Limitar-nos-emos ao caso africano, já de si extenso e variado, como modelo histórico específico de colonização e descolonização, não replicável em qualquer outro contexto.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; África; globalização; contemporaneidade

PRÓLOGO

Este texto não é uma análise intensiva das configurações ou tipologias da arte africana contemporânea. Procura-se antes entender as transformações ocorridas no olhar ocidental que contribuem para uma alteração

visível do estatuto da arte dos artistas da África subsariana no contexto internacional que permite agora a esses criadores circular nas principais bienais internacionais, ver as suas obras disputadas nas feiras e vistas em galerias e museus ocidentais.

Não ignorando que aquilo a que chamamos “arte africana contemporânea” sofreu naturais transformações nas últimas décadas, aproximando-se de práticas mediáticas e discursivas que correspondem aos vocabulários com circulação internacional, alguma coisa de decisivo tem de ter mudado no âmbito da receção para permitir a sua inclusão e a metamorfose desse olhar.

O OLHAR COLONIAL E AS HIERARQUIAS DA SUA MOLDURA CIVILIZACIONAL

Do período dos descobrimentos e da expansão luso-espanhola até às descolonizações ocorridas a partir de meados do século XX as relações entre os colonizadores e os colonizados foram marcadas, do ponto de vista político, por elos de dominação/submissão.

Essas relações de natureza colonial entre instituições e pessoas alicerçam-se numa forma de desigualdade radical entre colonizadores e colonizados; dominadores e dominados; tutores e tutelados. Mas sendo essa a lógica do poder, as conexões culturais que elas reverberam não são isentas de ambiguidades. Numa relação de qualquer outra natureza, que exprima posições hierárquicas diferenciadas, o dominador compraz-se na sua superioridade, vendo na menor força ou eficácia do outro um estado de menoridade que alastra ao domínio do cultural.

As relações de carácter colonial não são, porém, redutíveis, a este esquema relacional simples. O caso colonial português é um bom exemplo dessa complexidade, embora esteja longe de ser o único. A partir do século XVI, quando a presença portuguesa se tornou constante nas costas da África subsaariana e no sudoeste asiático, e o interesse pela cultura desses novos e tão distintos povos e os seus artefactos se constitui, dois conceitos culturalmente ambivalentes tornam-se simultaneamente estruturantes para as representações dos colonizados.

Falamos, claro, dos conceitos de *primitivo* e de *exótico*. O primeiro claramente hierarquizado entre *elas*, os primitivos, e nós os civilizados, mas sem que essa relação dialéctica não deixasse de ter um estranho eco na cultura ocidental, sobretudo a partir do século XIX, depois da revolução industrial.

Se o primitivo lembrava ao europeu o seu próprio desenvolvimento tecnológico também o acometia de uma nostalgia de um tempo mítico onde a inocência, a espontaneidade predominavam sobre a razão e o *spleen* urbano.

O primitivo, e as suas manifestações “artísticas” tinham assim o condão de oferecer um novo “início” civilizacional, um retorno a um paraíso (mítico, certamente) purificado dos pecados e da venalidade do mundo urbano.

Mais do que uma categoria estética intrínseca à arte africana austral, o “primitivo” era, enfim, para o europeu uma projeção e foi como conteúdo necessário ou desejado no âmbito da cultura europeia que ele foi valorizado¹.

O primitivismo valoriza mumificando o *outro*, removendo-o do tempo histórico e transformando-o num mero contraponto cultural, o que quer dizer que a categoria é muito menos descritiva em relação àquilo a que se refere e mais enquadradora no seio de uma lógica e de um sistema cultural (europeu, moderno, *branco*) a que a sua existência é completamente estranha.

Já o *exotismo*, categoria simultaneamente geo-espacial e cultural, é mais difícil de definir como um conceito cativo de uma hierarquia cultural. Na verdade, ele sinaliza duas distâncias essenciais: a física (que é ao mesmo tempo a distância do desconhecido) e a do radicalmente outro, mas não “inferior” ou “atrasado” do ponto de vista cultural. Em grande medida é essa combinação que torna preciosas para os colecionadores, para os proprietários dos *cabinet de curiosités*, a posse de objetos artísticos orientais como porcelanas, mobiliário, estampas e outros objectos que se constituíam assim como um capital de distinção simbólica e notoriedade social. O que estava em causa era tanto a sofisticação desses objetos, como a sua condição externa à cultura europeia que por eles ansiava como motivos simbólicos de distinção.

O que aproxima o primitivo e o exótico não são, pois, tanto as realidades culturais e étnicas que designam mas o facto de corresponderem a respostas da cultura ocidental àquilo que ela própria considera *radicalmente outro*.

¹ “Ao abordar o ‘primitivo’, devemos começar por notar que o termo não representa uma categoria essencialista mas exemplifica uma relação. Uma relação de contraste, de oposição binária aos “civilizados”. O termo ‘primitivo’ não pode existir sem o seu oposto, e de facto os dois termos funcionam constituindo-se um ao outro. No contexto domodernismo, ‘primitivismo’ é um ato de artistas e escritores que procuram celebrar elementos da arte e cultura dos povos considerados ‘primitivos’ e apropriar a sua alegada simplicidade e autenticidade no projecto de transformar a arte ocidental” (Antliff & Leighten, 1996, p. 170)

UM MUNDO GLOBAL SEM ÁFRICA – DAS DESCOLONIZAÇÕES AOS ANOS 1990

Entre o período das descolonizações (ocorridas, maioritariamente, entre os anos 1950 e a década de 1970) e o início dos anos 1990, a arte então contemporânea da África subsaariana parece ter mergulhado numa aparente invisibilidade no contexto artístico internacional. O facto pode surgir aos nossos olhos como estranho já que essas décadas correspondem a processos de emancipação cívica e a construções da identidade coletiva que deveriam forjar acontecimentos artísticos interessantes a uma escala global.

Na verdade, essa realidade torna-se menos estranha se vista tanto na complexidade dos seus fatores internos como na dos externos.

Quanto aos primeiros, é necessário levar em conta que esses anos são na maioria dos países descolonizados (Angola e Moçambique são bons exemplos), anos de construção identitária nacional, em muitos casos paralelas a lutas pelo poder e grande conflitualidade ideológica na qual as elites artísticas colocam os seus maiores esforços. A arte que daí resulta (seja no campo das artes plásticas mas também no campo do cinema ou da literatura) está com frequência vinculada a essas disputas ideológicas (muito marcadas pela Guerra Fria mas que possuem sobretudo expressões internas) e tem naturais dificuldades em afirmar-se num contexto global. Por outro lado, esse é um tempo de transição entre as práticas predominantemente ligadas ao artesanato e a uma imagem mais homogénea da arte africana e as propostas propriamente autorais que caracterizam a produção das décadas mais recentes.

Depois há ainda que levar em conta os fatores externos. Até ao final dos anos 1980, a geopolítica internacional é dominada pela lógica bipolar da Guerra Fria que faz com que as grandes potências (EUA e URSS) vejam nos países descolonizados satélites da sua própria política, com o estatuto semi-colonial que essa realidade pressupõe. Outro fator importante de isolamento é o facto de a maior potência económica e política da África austral, a África do Sul manter, até 1994, um regime de *apartheid* racial, o que a colocou sob um boicote internacional generalizado. Finalmente, é preciso lembrar que aquilo a que hoje chamamos globalização, com o sentido económico que lhe conferimos, só começa a ser uma verdadeira realidade a partir dos anos 90 com a abertura dos grandes blocos económicos ao comércio internacional liberalizado, o que inclui o bloco de leste, varrido por uma abertura económica depois da queda do muro de Berlim em 1989 e a ascensão das grandes potências económicas do sudoeste asiático (Japão e Coreia do Sul).

Neste contexto, é fácil deduzir que a afirmação da África austral como região cultural e artisticamente interessante vive um impasse. Por um lado, as velhas representações que valorizavam as suas manifestações artísticas perdem sentido neste mundo pós-colonial; por outro um conjunto de fatores políticos, económicos e institucionais não favorecem a possibilidade de estas novas nações e as suas elites artísticas granjearem a atenção do meio artístico internacional, permitindo a afirmação individual e paritária dos seus artistas num contexto global. O *primitivo* teve de se tornar invisível antes de ser um autor.

A INTEGRAÇÃO DE ÁFRICA NA GLOBALIZAÇÃO ARTÍSTICA

O interesse ocidental pela arte africana ganha um novo e decisivo elã a partir da segunda metade dos anos 1990. Dir-se ia que algumas das razões se prendem, exatamente, com modificações no que respeita aos anos anteriores, do fim da Guerra Fria e do *apartheid* à transformação de alguns países africanos como Angola em potências económicas regionais. Outro fator não negligenciável mas exógeno à própria evolução da arte africana prende-se com a proliferação dos chamados *postcolonial studies* que se tornam particularmente influentes nas universidades ocidentais e colocam questões que se reportam diretamente ao passado recente dos territórios coloniais e às disputas culturais e de poder neles vividas.

No campo das artes plásticas, um acontecimento tem particular impacto na visibilidade da arte africana na Europa. Apresentada no Centro Georges Pompidou em 1989, a polémica exposição “Les Magiciens de la terre” traz a Paris um grande número de artistas não ocidentais e entre eles inúmeros africanos, questionando de modo muito perturbador a centralidade mundial do paradigma artístico ocidental, branco e europeu. Curiosamente, o modo como são apresentados os artistas não ocidentais e a estranheza da sua relação com um paradigma tido como universal é parte central da polémica.

Nos anos seguintes, acontece uma verdadeira desmultiplicação de exposições coletivas com artistas contemporâneos africanos em instituições ocidentais. Entre as mais significativas podemos incluir: “Africa Hoy” (Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canária, 1991); “The Short century: Independence and liberation Movements in Africa – 1945-1994” (Museum Villa Stuck, Munich); “Seven Stories about Modern African Art”, (Whitechapel art gallery, Londres 1995); “Fiction of Authenticity, Contemporary African Abroad” (Contemporary Art Museum, Saint Louis, 2003);

“Looking Both Ways: Art of Contemporary African Diaspora” (Museum of African Art, Nova Iorque, 2004); “Africa Remix” (Museum Kunstpalast, Dusseldorf, 2005) e “Flow” (Studio Museum, Harlem, NY, 2008).

Essa visibilidade vai sendo acompanhada pela circulação crescente de comissários oriundos do velho continente como Bisi Silva (Lagos), Meskrem Assegued (Addis Ababa), Koyo Kouoh (Dakar), Fernando Alvim (Luanda) e Gabi Ngcobo (Cape Town) ou Okwui Enwezor² (Abuja), comissário da “Bienal de Veneza” em 2015. Ao mesmo tempo a expansão do campo artístico internacional com a proliferação de bienais de arte um pouco por todo o planeta cria um cenário global que favorece o aparecimento de algumas delas em África como a “Dak’art em Dakar” (desde 1992), “Os Encontros de Fotografia de Bamako” (desde 1994) ou a “Bienal de Joanesburgo” (desde 1995).

Todas estas circunstâncias, agentes e instituições novos surgidos nas últimas décadas não criam necessariamente um campo artístico mas geram um chão de possibilidades de circulação de tendências, ideias artísticas e individualidades muito mais alargado do que no passado. Por outro lado, persistem alguns óbices em relação há estabilização de um campo artístico africano, como a existência muito deficitária de museus e centros de arte contemporânea ou de coleções públicas, institucionais que permitam um contacto alargado com essas manifestações artísticas e, talvez mais importante do que isso, escasseia a produção de discurso histórico capaz de enquadrar a natureza do que se produz, sobretudo se feito por africanos, para além do que aquilo que se produz possa representar para o ocidente.

REPRESENTAÇÕES DA ARTE AFRICANA CONTEMPORÂNEA NO OCIDENTE

Esta última constatação conduz-nos ao cerne mesmo deste capítulo a que só poderemos, nesta fase da investigação, responder com mais perguntas.

Todas estas transformações (geopolíticas, económicas, culturais), ocorridas nas últimas décadas impedem a manutenção da operacionalidade de conceitos como *primitivo* ou equívocos antropológicos como a busca de *autenticidade* quando nos referimos à arte africana. As sociedades da África contemporânea são hoje tão culturalmente híbridas e expostas a múltiplas contaminações culturais como as de outro qualquer ponto do planeta. Mas significará este interesse pela arte africana uma garantia de que a

² Ver as obras de Enwezor (1999, 2009).

globalização do campo artístico se tornou total e os ocidentais olham para a produção da África negra como para a de qualquer outro lugar do mundo? Ou esse interesse corresponde antes, como parece sugerir Jean-Loup Amelle (2005), a uma injeção de frescura e juventude na arte ocidental num momento em que esta se encontra demasiado exausta e autorreferencial? Essa tese é convincente mas a promessa que ela encerra está à partida condenada porque, no fundo, não é mais do que uma representação ocidental daquilo que a arte africana encerra verdadeiramente. Isso conduz-nos a uma nova pergunta: quem é o artista africano? Que arte faz? Uma pesquisa pelas biografias daqueles que conseguiram obter, senão consagração, pelo menos visibilidade e notoriedade mostra-nos que se trata de criadores que, em muitos casos, estudaram em cidades como Londres, Berlim, Paris ou Nova Iorque, que nelas residem, pelo menos parcialmente, e que a partir delas estabelecem as suas ligações internacionais.

Mas mais importante do que averiguar os dados biográficos destes artistas é olhar para aquilo que produzem. Que metodologias e dispositivos utilizam e que abordagens conceptuais seguem?

Novamente, a constatação é decepcionante para os que pretendem ver uma especificidade particularmente aguda no universo artístico africano. Como os seus congéneres canadianos ou islandeses, os artistas africanos fazem pintura, escultura, fotografia, instalação, questionam a sua identidade, fazem *statements* políticos, refletem sobre a natureza dos meios com que trabalham ou assimilam às suas obras a cultura da sua proveniência, fator que mais decisivamente define a sua singularidade.

E é, porventura, a combinação entre esses substratos culturais e históricos e um *modus faciendi* partilhável no ocidente que é a chave simultaneamente da atração que exerce na Europa e da sua legibilidade à luz do paradigma artístico contemporâneo. O artista africano contemporâneo é assim, com frequência, um híbrido entre a sua origem africana (quase sempre já não rural mas urbana) e a aculturação com as estéticas da contemporaneidade internacional, e é essa condição que o faz escapar às etiquetas do passado e o torna ágil o suficiente para que possa ser assimilado pelo meio da arte, pelas instituições internacionais e pelo mercado.

Alguma desta produção coloca problemas de correlação com a história da arte global, mas em casos mais recentes, que não são muito numerosos, esses problemas não impediram que, fruto da correção política ou da real qualidade do seu trabalho, alguns artistas se salientassem individualmente num horizonte artístico mais alargado (o exemplo mais forte será o do angolano Edson Chagas que em 2013 conquistou o Leão de Ouro

em Veneza). De um modo mais abrangente, porém, os artistas africanos continuam a ser vistos como uma entidade genérica que se expõe, quase sempre, coletivamente ou como parte de uma amostragem de arte não-ocidental mais alargada e isso corresponde, malgrado as boas intenções que a enformam, a uma representação europeia daquilo que são e fazem. Ou seja, a sua condição continua demasiado acobertada pela etiqueta *Africano*, facto que simultaneamente é uma chave de entrada e um rótulo limitador.

Talvez a paridade e a ausência de paternalismo ocidental só se confirmem por completo quando as mostras coletivas, as tendências e os enquadramentos hiper-curatoriais derem lugar a um interesse pelos discursos autorais e o nome dos indivíduos que os enunciam possua um valor mais substantivo do que a etiqueta ambígua e paradoxalmente desejada da africanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amselle, J.-L. (2005). *L'art de la friche: essai sur l'art africain contemporain*. Paris: Flammarion.
- Antliff, M. & Leighton, P. (1996). Primitive. In R. S. Nelson; R. Shiff (Eds.), *Critical terms for art history* (pp. 217-233). Chicago: The University of Chicago Press.
- Enwezor, O. & Oguibe, O. (1999) *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*. Nova Iorque: The MIT Press.
- Enwezor, O. & Okeke-Agulu, C. (2009). *Contemporary African art since 1980*. Bologna: Damiani.

Citação:

Martins, C. (2017). Mundos confluentes? Representações da arte africana contemporânea no ocidente. In R. Ribeiro, V. de Sousa & S. Khan (Eds.), *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade. Livro de atas* (pp. 100-107). Braga: CECS.