

Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano VII, N°XIII, Julho/2014

O Corpo Como Local De Discurso: artistas mulheres em África

Débora Armelin Ferreira¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo verificar se a arte africana contemporânea pode ser compreendida como uma arte contemporânea global, a partir da linguagem da performance, em que o corpo é considerado local produtor de sentidos. Para isso, analisaremos os trabalhos das artistas Tracey Rose (África do Sul) e Ingrid Mwangi (Quênia), dentro de um contexto onde suas produções podem ultrapassar as fronteiras nacionais, tornando-a próximas das produções de outros países fora da África.

Palavras-chave: Arte Africana; Arte Contemporânea; Performance; Corpo.

ABSTRACT

This article seeks to verify whether the contemporary African art can be understood as a global contemporary art, from the language of performance, in which the body is considered local producer of meanings. For this, we'll analyze the work of the artists Tracey Rose (South Africa) and Ingrid Mwangi (Kenya), in a context where their production can overcome national boundaries, making it close to the productions of other countries outside Africa.

Keywords: African Art; Contemporary Art; Performance; Body.

INTRODUÇÃO

“A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.”

Tierno Bokar²

A linguagem corporal tradicionalmente faz parte da criação e da produção material e imaterial na África, sendo que há séculos, os africanos utilizam o corpo como veículo de conexão entre o mundo visível e invisível, e que grande parte da produção plástica africana se constituiu historicamente como a escolha primeira de manifestação cultural.

Neste artigo verificaremos a arte africana contemporânea, suas poéticas e processos, a partir do recorte de uma linguagem corporal, como a performance, buscando compreender se esta pode ser inserida num contexto de arte contemporânea global, transpassando as fronteiras.

Para isso, na primeira parte se faz necessário compreender a África pós Conferência de Berlim, um marco que deixou fortes cicatrizes neste continente e que frequentemente são abordados em temas de muitos artistas africanos. Em seguida, estabelecemos a chamada arte africana tradicional e seus questionamentos, até chegarmos à compreensão da arte africana contemporânea.

1 Pós-graduada em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes. Email: deboraarmelin@hotmail.com.

2 Tierno Bokar SALIF, falecido em 1940, passou toda a sua vida em Bandiagara (Mali). Grande mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya, foi igualmente tradicionalista em assuntos africanos.

A partir do recorte da linguagem da performance, é preciso situa-la dentro da arte contemporânea ocidental, permitindo compreendê-la como uma arte conceitual, introduzida a uma nova estética. Posteriormente, verificaremos como o corpo, sendo local de discurso dentro de um contexto africano, é portador de memória e da própria história, sendo reapropriado numa poética artística. E por fim, a análise das obras de Tracey Rose e Ingrid Mwangi, cuja a escolha das artistas se deu por conta do destaque de seus trabalhos dentro e fora da África, buscando igualmente avaliar a formação artística e analisar a interferência da cultura como elemento fundamental em suas produções.

África Pós-Conferência De Berlim

Na História da África, há que levar em conta um dos momentos que serviu como marco nos últimos séculos, a Conferência de Berlim, em que o continente africano foi partilhado de acordo com os interesses de países europeus. Não nos cabe uma análise profunda deste processo, porém apresentaremos um breve panorama das consequências desta partilha até os dias atuais.

Em 15 de novembro de 1884, com interesses políticos, econômicos e culturais em todo continente africano, e devido à diversidade de recursos naturais, foi decretada a Conferência de Berlim, que durou até 1885, tendo como tema principal a partilha do território africano e que igualmente se foi discutido, entre quatorze países participantes, questões como a liberdade de comércio e navegação entre seus principais rios, Níger e Congo, com o intuito de acessar o interior do continente.

Os países europeus ocuparam, a princípio, as regiões costeiras e aos poucos foi sendo ocupado o continente por completo, exceto o território referente à Etiópia e à Libéria, por motivos distintos. Vale ressaltar que a partilha dos territórios foi feita sem respeito às unidades linguísticas e culturais originais, redefinindo por completo o mapa.

Esse interesse foi camuflado por objetivos “altruístas” de dar fim à escravidão e ao tráfico negreiro, e propiciar a esses povos condições de se tornarem civilizados com a ajuda dos missionários anglicanos, metodistas, batistas e presbiterianos, por serem considerados seres “primitivos e selvagens”. Essa missão de civilizar o africano foi baseada na teoria do evolucionismo

biológico de Darwin, na qual o europeu seria uma raça superior aos africanos, e que estes se encontrariam num estágio, tanto cultural quanto histórico, correspondente aos ancestrais da Humanidade.³

Deve-se, porém, abandonar a imagem de que os africanos permitiram ser explorados, uma imagem eurocêntrica de seres inferiores e/ou inocentes, incapazes de se organizarem num movimento de resistência efetivo. Eles, de fato, não foram consultados durante todo o processo de exploração e partilha, mas tentaram lutar pelo seu território numa luta de resistência, ora pacífica (através de acordos e tratados em troca de proteção contra as demais potências europeias e até mesmo contra outras etnias) e ora mais violentas, não obtendo muito sucesso contra as armas de fogo de seu explorador. Isso fez com que muitos dos africanos se submetessem aos costumes impostos pelas grandes potências capitalistas, perdendo parte de sua independência e sua liberdade, o que acarretou problemas de questões econômicas, políticas, culturais, religiosas e étnicas.

Nos anos seguintes, as potências europeias foram encontrando meios de se esquivarem das condições impostas durante a Conferência, aumentando a concorrência com o intuito de obter mais mercados e, conseqüentemente, gerando diversas disputas colonialistas. O Imperialismo colonial gerou grandes confiscos de terras férteis, trabalho compulsório e obrigatório (era considerado por parte dos europeus uma “obrigação moral e legal” do africano, afim de “melhorar sua condição social”, na tentativa de mascarar uma forma de escravidão alegando a escassez de mão de obra). Houve também uma exagerada cobrança de impostos, e grande perda do mercado local para companhias estrangeiras, deixando muitos países na miséria que se encontra até os dias atuais.

O domínio dos países europeus ganhou contornos e significados mais abrangentes, aumentando a rivalidade entre potências. A Conferência de Berlim contribuiu para o desenvolvimento das raízes da Primeira Guerra Mundial que teve início em 1914, e em consequência desse período, as estruturas econômicas e políticas coloniais acabaram sendo enfraquecidas, e então foram postas em xeque nos anos seguintes. Com isso, eclodiram diversos conflitos no continente decorrente também de uma necessidade dos africanos de uma luta anti-colonialista, mostrando que seus povos mereciam reconhecimento como qualquer outro.

O processo de descolonização dos países africanos encontrou forças com o fim da Segunda Guerra Mundial, em que as lutas emancipacionistas se intensificaram e juntamente a isso vemos as

3 BRUIT, Héctor H. *O imperialismo*. São Paulo: Atual, 1999.

grandes potencias europeias em declínio econômico, o que ocasionou na diminuição de recursos para dar continuidade ao controle das metrópoles.

Em consequência desses variados conflitos e crises, iniciou-se um processo de independência dos países africanos, sendo a Etiópia considerada o primeiro Estado-Nação independente na África e assim foi seguida pelos demais, como Gana, Nigéria, Gâmbia e Serra Leoa e África do Sul.

Nos perguntamos qual é o papel da África na economia mundial, em especial a partir dos anos 90. Ainda vemos grandes resquícios do período de colonização, encontrando um continente que se apoia, em sua maioria, numa economia exportadora de recursos naturais e práticas agrícolas, muito distante de obter um crescimento tecnológico que seja relevante neste mundo globalizado.

Analisando um contexto geral, vemos países mergulhados em miséria, guerras civis, escassez de abastecimentos, doenças, uma imensa dívida externa e altas taxas de inflação. E esta situação se torna ainda mais agravante por conta do protecionismo e subsídios de países europeus e dos Estados Unidos. E recentemente, devido ao interesse nos recursos naturais africanos por conta da China, houve rumores de uma possível nova “Partilha”, fazendo com que os olhos das grandes potências se voltem novamente para a África, principalmente os norte-americanos. Marta Heloísa Leuba Salum (SALUM, 1999) sustenta que:

Vemos um continente que luta com dificuldade, tentando recuperar suas origens ancestrais, e prosseguir suas vidas dentro do quadro da globalização imposto mundialmente. As lutas civis e a presença de ditadores compactuados com potencias estrangeiras na África atual refletem ainda os problemas que a exploração europeia e a ideologia do desenvolvimento causaram aos povos africanos.⁴

As Faces Da Arte Na África: Entre o Tradicional e o Contemporâneo

Para dar inicio a uma discussão sobre a arte africana tradicional, me veio à mente uma conversa que tive recentemente com um africano de Burkina Faso na Casa das Áfricas⁵, e ao

4 SALUM, Marta Heloísa Leuba. *África: culturas e sociedades*. Texto do guia temático para professores, da série *Formas de Humanidade*, do MAE da Universidade de São Paulo. Disponível em:

www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/afrika_culturas-e-sociedades.html Acesso em: 27/09/2013

5 Instituto cultural, de formação e de estudos sobre sociedades africanas em São Paulo.

pautarmos este assunto ele questionou, “O que é a arte tradicional⁶? O que se refere ao que é antigo? Desconheço essa denominação.” Isso levanta a questão que se de fato essa arte africana tradicional seja uma criação dos ocidentais e que, talvez pelo fato dos próprios africanos a questionarem, indica que a falta de museus de arte tradicional em África seja uma possível resposta a isso. Para eles, a arte tradicional não se separa do resto da vida social, se conectando diretamente com a religião e seu cotidiano.

Ao se falar em qualquer produção artística é necessário que haja alguém que determine a sua legitimidade, e no caso da arte africana, quem a determina são colecionadores, curadores e críticos. E para estabelecer sua autenticidade⁷ é preciso atestar que sua produção tenha sido em um período pré-colonial, conferindo a ela um valor por ser considerada antiguidade e, portanto, livre de quaisquer influências ocidentais. Deve também ser relacionada a uma tribo/etnia específica, preservando o anonimato do artista, o que é indispensável.⁸

A África vem de tradições orais, e daí pressupomos a inexistência de uma História da Arte, embora tenham sido encontradas peças que sejam do século V, VI e VII A.C, nos países do Mediterrâneo antigo, bem como na África Subsaariana. Não há registros de forma escrita que possam comprovar seu desenvolvimento em termos culturais, o que é de extrema importância quando se trata de uma arte europeia.

Partindo de um ponto de vista eurocêntrico, é concebida uma ideia equivocada de uma arte africana única e homogênea: máscaras, estatuetas, músicas e danças, que uma vez já foram depreciadas por serem consideradas primitivas, tornou-se aos olhos europeus um objeto de puro exotismo, tanto pelo uso de diferentes materiais, como pela sua técnica, desenho e estilo correspondente a cada localidade. Muitas dessas peças são de caráter funcional, mas nem sempre são, necessariamente, relacionadas à religião, podendo ser apenas decorativas, remeter a espacialidade ou costumes locais.

Há muitas questões em torno da autenticidade destes objetos, principalmente por colecionadores que buscam por peças únicas, consideradas mais exóticas e, portanto, mais valiosas. Porém, como distinguir seus “originais” de imitações e falsificações em um mercado cada vez mais

6 Neste trabalho entende-se por Arte Tradicional artefatos realizados em África principalmente num período pré-colonial.

7 Entende-se por Autenticidade o signo de origem do poder da tradição, como ideologia do colecionismo.

8 KASFIR, Sidney. *Arte Africana e Autenticidade: Um texto sem sombra*. 2008. Ensaio disponível em: http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_14-pt.pdf Acesso em: 03/10/2013

procurado por todo prestígio gerado após a descoberta desta cultura pelo cubismo de Pablo Picasso e Gauguin no começo do século XX. Essas peças continuam sendo produzidas, atualmente mais relacionada à arte turística, com o objetivo de atingir um público estrangeiro. Elas seguem a temática exótica, figurativa “primitiva” e buscam suprir esse mercado com produções em grandes quantidades e a um preço reduzido com a utilização de madeiras mais baratas, visto que esta arte tem a única finalidade de ser vendida. O que implica dizer que esta arte não substituiu as tradicionais, que ainda continuam a serem produzidas, em especial nas áreas rurais, porém em volume bem reduzido.

A importância de se contextualizar este passado para compreender a arte contemporânea se faz necessário, uma vez que é importante ressaltar esta ruptura com as práticas e técnicas artesanais de outrora.

Não há como negar a influência ocidental e o importante processo da diáspora pós-guerra, em que um deslocamento voluntário de africanos em busca de uma educação europeia ou americana, estimulando um contato intercultural e a possibilidade de se relacionar com a própria cultura como se fosse o “outro”. A partir deste deslocamento, é possível refletir novas formas de identidades, “os artistas de origem africana que vivem em diáspora, espalhados pelo mundo, todos têm a vivência de dois mundos ou mais, que de, diversas formas, ligam criativamente num nível muito elevado, quer de pensamento, quer de trabalho artístico.”⁹

É comum críticas de que, se estes artistas fazem uma arte sobre e para a África, só querem ressaltar sua cor, a sua condição. Mas se fazem uma arte para o Ocidente, estão negando suas raízes e apenas buscando um mercado internacional.¹⁰

Por isso, por mais que se espere uma busca pela identidade própria ou mesmo nacional, um retorno às raízes, parece ser um pouco questionável visto que, primeiro, não existe mais uma cultura africana que seja totalmente intocável, sem qualquer resquício de seu colonizador, assim como qualquer outro lugar do mundo. Segundo que, a partir do momento em que tratamos de uma arte contemporânea, vemos que ela é transnacional, portanto, global, e assim estes artistas passam a fazer parte deste cenário globalizado, resignificando seus costumes, pois há que se ter em mente também que a África de que falamos se trata de um continente com múltiplas culturas, religiões,

9 DIAS, José António Fernandes. *Das Esquinas do Olhar*. Texto originalmente publicado no catálogo “Looking Both Ways – Das Esquinas do olhar. Arte da Diáspora Africana Contemporânea”, 2006.

10 *Ibidem*

políticas e etnias.

Os artistas africanos também expandiram seu suporte artísticos para além de pintura e escultura, partindo para campos como a videoarte, performance, instalação, body art, e também a fotografia, misturando técnicas, estilos e influencias. Seus temas são igualmente variados desde questões sociais, políticas, de classe e de raça, passando por identidade, sexo, violência, entre outros.

O panorama da arte contemporânea africana vem conquistando certa visibilidade dentro do circuito mundial de artes. Mas, apesar da avassaladora realidade do declínio econômico, a produtividade cultural africana cresce em um bom ritmo.¹¹

Como exemplo disso, o Pavilhão da Oca em São Paulo recebeu a exposição *Transit_SP – Da Utopia à Realidade*, do dia 20 de agosto a 22 de setembro de 2013, que apesar de ter sido pouco divulgada, foi de extrema importância para se ter conhecimento da multiplicidade dessa produção e derrubar paradigmas ultrapassados que a circundam. Esta exposição contou com a presença de dezenove artistas de oito diferentes países africanos, além de um norte-americano e dois europeus: Bernie Searle e Tracey Rose (África do Sul), Yinka Shonibare (Inglaterra/Nigéria), Nástio Mosquito (Angola), Ingrid Mwangi (Quênia) e William Kentridge (África do Sul), são alguns deles.

A Arte Africana, assim como qualquer outra que fuja do circuito europeu de artes, não possui apenas uma característica a fim de agrupar todos os artistas dentro dela. Esses artistas contemporâneos, participantes da 3ª Diáspora, criam trabalhos onde é possível a hibridez, mistura de ideias, práticas e expressões, revelando novas identidades e recriando suas próprias histórias. Não se trata de uma arte negra, singular, a África por si só é repleta de contrastes e diversidade.

Arte Contemporânea Ocidental: O Lugar Da Performance

A arte contemporânea é marcada não pelo fim da arte, como muitos questionaram, mas

11 APPIAH, Kwame Anthony. [Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial?](http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_22-pt.pdf) Artigo disponível em: http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_22-pt.pdf Acesso em: 03/10/2013

como o fim da ideia da arte moderna, da estética fundada no culto ao *choc*, ao novo e à ruptura¹². Essa transição entre a arte moderna e contemporânea é marcada por um “repensar” dentro das esferas artísticas, uma redefinição da arte, que ainda, de alguma forma, se encontrava dentro de um processo de compreensão do que foram as vanguardas, analisando as questões deixadas suspensas pela geração anterior, e de uma possível definição do que viria ser essa contemporaneidade.

A partir dos anos 60, com a Revolução Sexual e o Movimento Feminista, passa a ser valorizado o corpo verdadeiro e não mais aquele idealizado, e este se torna livre das ideologias repressivas e dos tabus. A mulher assume a condição e apropriação do seu próprio corpo, e este passa a ser apresentado como um instrumento de ação social e de contracultura na tentativa de liberar o indivíduo da alienação de uma sociedade de massa capitalista.

Na arte, o corpo se torna uma extensão do campo da pintura e escultura, um lugar de identidade e questionamento onde o indivíduo alienado tem a possibilidade de se tornar livre. É o corpo sendo cultuado como a própria obra de arte, expandindo o processo gestual em ações e dando um fim às limitações que a tela impunha, separando a obra de seu espectador.

Os artistas buscavam criar novas relações com o mundo através de signos, novas formas e gestos: Duchamp, na tentativa de desestabilizar e reconstruir o significado das coisas, Jackson Pollock e suas *actions paintings*, mostrando que a ação e o processo artístico tinha uma importância relevante dentro da criação, e Andy Warhol, colocando a obra de arte em questão com os *ready mades*, em que os objetos já existentes ganham um status de arte, e se relaciona com a cultura de forma diferente. Duchamp Pollock e Warhol tiveram uma influência significativa dentro do panorama artístico dos anos seguintes.

A produção artística contemporânea se apresenta de forma descentralizada e global dentro de um conceito de fragmentação. Acaba se perdendo um pouco o peso da utopia das vanguardas, interagindo a arte com a realidade, sendo o artista desmitificado, abandonando sua função de mudar o mundo¹³.

Encontramos também um pluralismo nas diferentes linguagens e formas de representação, das quais são baseadas não somente nas experiências do cotidiano, mas igualmente na relação entre sujeitos, e na compreensão e percepção do outro.

12 FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: UNICAMP, 2002.

13 O pensamento de uma produção artística numa perspectiva diferente de que esta poderia salvar os sentidos do indivíduo inserido num mundo capitalista

Nesse contexto, as obras abandonam museus e galerias de arte para se apresentar em espaços públicos, trazendo o espectador para perto da obra, interagindo com a mesma e vivenciando a experiência estética proposta. O espectador deixa de apenas contemplar a obra de arte.

Através de ações como a performance, que pode ser pensada como um campo interdisciplinar que abrange a dança, teatro, música, poesia, arquitetura e artes plásticas¹⁴, o corpo ganha um status textual, apresentando-se como suporte da arte dentro de uma concepção abstrata, em que se revela como base onde a noção de identidade pode ser compreendida.

Essa linguagem não surgiu com a arte contemporânea. Há questionamentos de que, antes do momento em que o homem se torna consciente da sua arte, ele torna-se consciente de si mesmo, e que essa autoconsciência é a primeira arte. E nesse caso entende-se a consciência do corpo como expressão, e pertencendo à própria origem da arte¹⁵. A performance também pode ser identificada com a chamada pré-história, relacionando este movimento com a Antiguidade¹⁶. Mas Roselee Goldberg (2006, p.4-6) aponta como início dessa linguagem artística o futurismo, através do Manifesto Técnico da Pintura Futurista (1910) afirmando que o espectador deve viver no centro da ação reproduzida pela pintura.¹⁷

Embora não se possa definir exatamente a origem das performances, é fato que muitos grupos ganharam visibilidade dentro desse campo a partir de 1930, como a Black Mountain College (Carolina do Norte/EUA, 1933) criado por John Roce, Josef e Anni Albers, com a proposta de relacionar arte x vida. Este grupo contou com a participação de John Cage, que veio a criar em 1956, em Nova Iorque, a New School for Social Research (Nova Escola de Pesquisa Social), que incluía Allan Kaprow (que criou o termo *happening* no final dos anos 1950), Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen e Dick Higgins.

Nos anos 60, surge o Fluxus, misturando música, teatro e dança e reuniu artistas do New School e novos artistas de diferentes nacionalidades como Alison Knowles, La Monte Young, Al Hansen, Yoko Ono, Nam June Paik, Shigeo Kubota, Joseph Beuys, entre outros.

Porém a performance atinge um espaço significativo dentro da produção artística a partir de 1970. Após muitos artistas das artes visuais protestarem a associação desta ação unicamente ao

14 SCHECHNER, Richard. *What's Performance?* Em *Performance Studies: an Introduction*. 2 ed. New York: Routledge, 2006.

15 BATTCKOCK, Gregory. *The Art of Performance. A critical Anthology*. New York: E.P.Dutton INC., 1984.

16 GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

17 GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

teatro, e em decorrência disso, todas as possíveis definições *a priori* acabaram sendo agrupadas, resultando em uma só definição: *performance art*. E neste momento é dada novas perspectivas ao conceito de arte, traduzindo a experiência de tempo, espaço e material. A performance também chegou a aproximada aos estudos culturais como a sociologia, antropologia, psicologia e semiótica.

18

Com as apresentações se tornando mais constantes, a performance assume uma posição importante na crítica a uma arte mais comercial, institucionalizada, pois se trata de uma arte invisível, que não pode ser comprada. É um meio ideal dentro de uma poética mais conceitual, em que a base é a “ideia” do trabalho artístico.

E com a inserção de novas mídias, a performance entra num contexto híbrido de expressão e representação, mantendo ainda o corpo como suporte artístico em que se é permitido um deslocamento da obra, possível de ser exibida em qualquer local do mundo.

Corpos Negros

Diferentes corpos, portadores de memória, história, experiência, da herança de seus antepassados e que contém signos a serem decifrados e decodificados expressos como “tradição viva”. O “outro” que constitui uma sociedade, o “outro” que é o corpo negro, o negro africano, resultantes de uma tradição oral, em que os mais velhos são possuidores de grande conhecimento e de poderes, são considerados como uma “biblioteca viva”. Já dizia Hampaté Bâ (1983, p. 168), “Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo.”¹⁹

O corpo negro não é um corpo único, individual, mas sim um corpo participativo, humanitário. O corpo africano que se conecta com outra dimensão, “ser um corpo é estar ligado a um certo mundo” pois “nosso corpo não está essencialmente no espaço, mas sim pertence a ele”.²⁰ E

18 CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2 ed. New York: Routledge, 2007.

19 HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História Geral da África*. São Paulo, Ática/Unesco, vol. 1, 2010.

20 MERLEAU-PONTY, Maurice citado em: LECHTE, J. *Fifty key contemporary thinkers*. London: Routledge, 1994, p.30.

nessa relação que vai além de um único indivíduo no espaço, se estabelece uma identidade coletiva, visto como um aspecto importante dentro da cultura africana, onde se é permitido compreender uma diversidade de gestos, ritmos, cores e forma tradicionais de expressões culturais através das atividades performáticas como a música, dança, pintura corporal e até em suas esculturas e máscaras, e que se apresenta dentro de cada grupo étnico, possuindo características específicas próprias.

Esses corpos negros que, durante o período de diáspora africana, ressignificaram suas tradições levando consigo escritas performáticas e utilizando seu corpo, como ferramenta e linguagem, torna-se receptáculo simbólico e expressivo transcendente neste deslocamento, habitando diferentes geografias no chamado Novo Mundo²¹. Nesse processo de dominação européia, houve uma tentativa de romper com a tradição existencial incorporada nos africanos, fazendo com estes se afastassem de suas origens, e que toda manifestação cultural que foi transmitida de geração em geração fosse perdida. Uma tentativa em vão.

Mesmo longe de suas terras, os africanos carregaram em seus corpos a memória de suas danças e seus rituais performáticos no objetivo de manter sua identidade cultural. O corpo negro, exótico e primitivo passa a ser o registro de memória e identidade. Assim, suas tradições continuaram possuindo certo valor histórico, sofrendo algumas perdas e conseqüentes transformações de acordo com a cultura do local onde se encontravam. Exemplos desse sincretismo, no caso religioso, é visto no Brasil com o Candomblé, e em Cuba com a Santería. “Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, pela minha raça e pelos meus ancestrais”²², não havia como abandonar sua origem.

Nesse período de intensa escravidão, o corpo torna-se possuidor de valores financeiros, e foi através da expressão de suas tradições culturais que eles “resistiram” à escravidão capitalista, tentando romper este conceito de serem apenas bens móveis.

Durante esse mesmo período, temos o corpo da mulher negra contrapondo aos estereótipos europeus, uma imagem historicamente fetichizada e sexualizada. Um corpo que se tornava local de disputa entre o colono branco, na tentativa de exercer sua fantasia sexual, e o africano colonizado, já possuidor desse corpo feminino. Este, que era passivo, também foi visto como um instrumento que constituía a base da identidade nacional e que tinha apenas duas obrigações: ser mãe e mulher.

21 IROBI, Esiaba. 2012

22 FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

Era “dado” à mulher a função de gerar filhos, cuidar dos afazeres domésticos, da colheita e claro, ser mulher, vista sempre como objeto de desejo e atração sexual devido às suas curvas, e submissa à vontade do homem.

Vimos essa tradição de mulher como “guardiã e veículo de identidade africana” no intuito de manter seu status e sua sobrevivência dentro de uma sociedade patriarcal²³. Diante de suas “obrigações”, como mãe e mulher, a mulher africana pareceu indiferente e/ou distante das reivindicações feministas nas décadas de 1960 e 1970 no Ocidente, pelo fato de se encontrarem num período de pós-independência das Nações Africanas, sua atenção foi voltada à reconstrução de seu país?²⁴

Ser mulher em África era se posicionar diante das condições limitadas e castradas, e mesmo que de forma mais silenciosa e aparente indiferença, houveram manifestações no âmbito feminista nos anos 60 e 70, principalmente através da literatura em países como o Senegal e a África do Sul, e que, embora não tenham tido um grande impacto e visibilidade dentro da produção literária africana, serviram como referência às escritoras que estavam por vir.

Nas décadas posteriores, é possível ver o corpo como o próprio discurso da mulher através de um surgimento de organizações de ativistas e escritoras feministas, como o Urget Action, no Quênia e Port Alfred Women’s Organisation²⁵ na África do Sul. A partir de uma luta de princípios básicos de não racismo, não sexismo e democracia, elas foram conquistando seu espaço, mesmo de que forma “invisível”, pela sua liberdade e independência.

Muitas dessas mulheres pertencentes à 3ª Diáspora, voltam com um olhar diferente quanto à luta por essa igualdade de direitos dentro da sociedade africana, uma luta que pode ser pequena diante das manifestações ocidentais, mas que tem ganhado seu espaço, em especial, na esfera artística.

Com a inserção de muitas artistas africanas em Bienais e Mostras de Arte, e o contato com essa pluralidade e transnacionalidade dentro do mundo globalizado foi possível constatar que há questionamentos em comum quanto a essa luta. Na arte africana contemporânea, muitas artistas

23 Embora haja relatos de sociedades matriarcais em África, como a Bijagó de Guiné Bissau

24 FALL, N’Goné. *Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África*. Ensaio extraído do catálogo da Exposição *Global Feminisms*, Museu do Brooklyn, Nova Iorque, 2007. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Criando-um-espaco-de-liberdade-mulheres-artistas-de-Africa-N-Gone-Fall.pdf> Acesso em: 05/10/2013

25 MEER, S. *Women speak: Reflections on our struggles*. Capetown: Kwela Books, 1998

usaram seus corpos como meio de protesto, como veículo de denúncia abordando questões de gênero (sempre vinculado ao sexo, e principalmente à violência sexual), questões de identidade, de território e de raça, mostrando que elas são possuidoras desses corpos negros que é o “local de múltiplos discursos para esculpir história, memória, identidade e cultura”²⁶, também guardam em si dores e cicatrizes.

Tracey Rose E Ingrid Mwangi: A Arte Da Diáspora

Dentro do panorama artístico africano contemporâneo, duas artistas se destacam pela importância de seus trabalhos a partir de uma abordagem conceitual em que o próprio corpo é utilizado como local onde a arte atribui seus significados, assim como seus questionamentos. São elas Tracey Rose e Ingrid Mwangi.

Tracey Rose nasceu em Durban, África do Sul, em 1974, de mãe guiqua²⁷ e pai proveniente das Ilhas Maurício. Formou-se em Belas Artes pela Universidade de Witwatsand, Joanesburgo, em 1996 e fez seu Mestrado em Artes pela Goldsmith College, Universidade de Londres, em 2007. Hoje mora e trabalha em Joanesburgo, e já apresentou seus trabalhos em países como África do Sul, Suíça, Estados Unidos, México, França, Brasil, Inglaterra, Holanda, Áustria, Austrália, entre outros.²⁸

Rose faz parte de uma geração de artistas performáticos em África do final dos anos 90, e tem como característica em seu trabalho certa ironia, onde aproveita-se dela para questionar a identidade cultural fundada na questão sexual, racial e de gênero. Ela é filha do *Apartheid*, e trás consigo também uma crítica ao conservadorismo e ao esquema racial de segregação vivida na África do Sul nos anos anteriores.

As temáticas mais comuns vistas em suas obras tratam da questão do corpo, feminino e negro, a partir da desconstrução de mitos. E criticando a sua própria história, luta contra rótulos pré-concebidos pela sociedade atual, ora provocando, ora chocando o espectador.

26 IROBI, Esiaba. 2012

27 Termo antropológico referente à mistura de raças em África do Sul. Disponível em: WINICK, Charles. *Dictionary Of Anthropology*. New York: Littlefield, 1966, p. 241

28 Disponível em: www.goodman.gallery.com/artists/traceyrose. Acesso em: 02 de novembro de 2013



Figura 1: Fig. 1 - Tracey Rose, Span II, 1997 Installation view on 'Graft' 2nd Johannesburg Biennale - South African National Gallery

Em sua obra *Span II*, 1997 (fig.1), Rose se senta sobre uma TV dentro de uma caixa de vidro, tendo seu corpo nu e apenas um tufo de cabelo protegendo sua região pubiana. Ela vai tecendo, tramando fios do próprio cabelo, está careca. Esta ação pode até nos remeter a algo de infância e o trabalho manual. Nos remete também a própria arte tradicional africana, pela imagem semelhante às peças expostas em Museus Etnológicos. A performance nos apresenta certa fragilidade e ao mesmo tempo a purificação, mas podemos também compreendê-la como uma crítica, um questionamento aos rótulos direcionados ao feminismo, negando o mesmo pela nudez e a falta de cabelos, pois os cabelos carregam grande importância e significado na caracterização de quem somos como indivíduo, sua identidade dentro da sociedade.



Figura 2: Fig. 2 – Tracey Rose, TKO, 2000 Installation – back-projection, 6 min. With audio Videobrasil

Já sua obra TKO, 2000 (Fig. 2) em uma vídeo-instalação, a artista nua, usando luvas de boxes, dá socos em sacos invisíveis e inclusive nela mesma. Rose se coloca como a agressora e a agredida, faz referências aos diferentes papéis do indivíduo dentro da sociedade contemporânea e coloca em questão a luta da mulher contra um inimigo invisível: o preconceito e as agressões dirigidas a ela, seja física ou psicológicas (o mal que não se pode ver). E pensando num âmbito mais pessoal, uma luta própria contra suas dúvidas e aflições.



Figura 3: Fig. 3- Tracey Rose, Ciao Bella, Ms Cast, Venus Baartman, 2001 lambda print 47 x 47 inches (unframed) edition of 6.

Em seu outro trabalho, Rose cria seu próprio jogo narrativo quando se utiliza de disfarces na obra *Ciao Bella*, 2002 (Fig. 3), que dispostos em uma série de fotos e um vídeo que reconstitui a Última Ceia, a artista utiliza 13 arquétipos femininos, onde as imagens aparecem e desaparecem num jogo visual. São versões de feminilidade que vão desde Lolita e Ciccolina à Josephine Baker (cantora e dançarina norte-americana apelidada de Vênus Negra) e Saartje Baartman (escrava doméstica que foi exibida em toda Europa como objeto etnográfico devido as suas formas, conhecido como a Vênus de *Hotentote*). Trabalhando sobre o tema da feminilidade, da construção do gênero dentro da história ocidental, e ridicularizando esses símbolos, a artista mostra uma herança que é repleta de opressão. E junto a isso também se vê uma crítica ao catolicismo, doutrina da qual foi obrigada a seguir desde a infância.

Em seus trabalhos, Tracey Rose procura uma forma de integrar as questões de gênero e sexualidade com a de identidade, trazendo juntamente uma pitada de ironia no intuito de fazer com que seu espectador compreenda o teor crítico de seus trabalhos de maneira mais cômica. Talvez por

se tratar não somente de problemáticas que se abrangem num contexto mundial, mas que também pode se tratar de uma questão da própria identidade. Ela diz odiar os brancos, mas então se lembra de que ela também possui raízes brancas, o que acaba gerando certo conflito interno.²⁹

O uso do seu corpo faz com que o corpo da própria mulher africana e sua condição dentro da sociedade seja analisado, provocando o espectador a refletir sobre as diferenças culturais, étnicas e de sexo nos dias de hoje.

Assim como Tracey Rose, Ingrid Mwangi apresenta muitas similaridades quantos aos questionamentos que faz em seu trabalho. Ela é nascida em Nairóbi, Quênia, em 1975, de mãe alemã e pai queniano. Aos 15 anos se muda para a Alemanha onde diz ter passado a se enxergar por um ângulo diferente, olhar como os outros a viam, e assim se tornou autoconsciente quanto a seu corpo e sua forma na fase adulta.³⁰ Estudou, em 1994, Design Gráfico na Hochschule der Bildenden Künste Saar, e em 1996, Novas Mídias Artísticas, na HBKSaar.³¹

Ingrid se casou com o alemão Robert Hutter, e passaram a trabalhar juntos como se criassem outra personalidade, assinando como IngridMwangiRobertHutter, compartilhando não apenas da arte como da vida. Juntos, já expuseram seus trabalhos em Mostras e Museus no Quênia, Alemanha, Bélgica, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, França, Marrocos, Israel, Japão, Suíça, Brasil (inclusive participaram da 25º Bienal de São Paulo, *Iconografias Metropolitanas*, em 2002).

Em seus trabalhos, Ingrid traduz sua história, suas memórias e experiências, fazendo com o que o espectador possa interagir e até mesmo reconhecer a si mesmo dentro daquela encenação, recriando condições tradicionais da exposição humana e deslocando assim o foco para o próprio público. Sempre questionando estereótipos criados pela sociedade e na tentativa de desfazê-los, ela adota sempre o papel do outro.

Discriminações quanto à cor de pele, posição social e sexo são trabalhados dentro da compreensão do multiculturalismo, “os artistas da Diáspora Negra, forçando seu público branco a lidar com sua própria identidade cultural, e enfrentar os limites do ‘multiculturalismo’ no qual é hoje amplamente proclamado pelas instituições e o governo”³².

29 ZVOMUYA, Percy. A Rose thorn in the flesh. Article in Mail & Guardian, África do Sul, 2011. Disponível em: <http://mg.co.za/article/2011-03-04-a-rose-thorn-in-the-flesh>. Acesso em: 02/11/2013

30 PIEDADE, Joana Simões. *Body and Soul, Ingrid Mwangi*, Artigo em *O País*, Angola, 2009. Disponível em: <http://www.buala.org/en/face-to-face/body-and-soul-ingrid-mwangi>. Acesso em: 02 de novembro de 2013

31 Disponível em: <http://www.galerie-herrmann.com/arts/mwangi/vita.htm>. Acesso em: 02/11/2013

32 FUSCO, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995. p. 41



Desenho 1: Fig. 4 - Ingrid Mwangi, Shades of Skin, 2001; Chromogenic prints on aluminum;

Em *Shades of Skin*, 2001 (Fig. 4), numa série de quatro vídeos estáticos, são apresentados partes de seu corpo em seções próximas: a cabeça, costas, coxas e pés. É possível ver detalhes dessas regiões, como as cicatrizes em suas costas, referenciando rituais de escarificação africanos. Um trabalho que traz à tona o tema do colonialismo e da Diáspora Africana, uma forma de registrar como os traumas do passado permanecem.

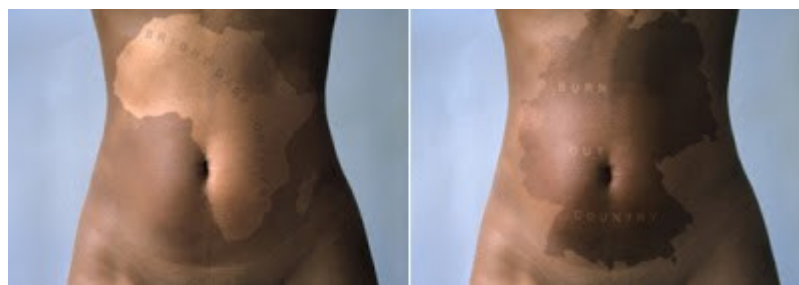


Figura 4: Fig. 5 - Ingrid Mwangi, Static Drift, 2001. Two chromogenic prints mounted on aluminum, edition of 5.

Em *Static Drift*, 2001 (Fig. 5), Ingrid traça as fronteiras da África em seu corpo e escreve “Continente negro brilhante” sobre o mapa. Em outra foto, traça as fronteiras da Alemanha e com a frase “Queimar o país”. Em uma possível releitura do mundo, a artista leva a luz ao continente negro que foi tão violentado durante o processo de colonização. Observamos um olhar interno e externo sob as culturas africanas e europeias mostrando que é possível criar uma identidade que não seja única e estável. E essa dualidade entre duas culturas tão distintas, que em sua vida se tornou

valiosa na construção do seu ser, levanta a questão de certa contradição ao pertencer aos dois mundos.



Figura 5: Fig. 6 – Ingrid Mwangi, Dressed Like Queen, 2003. 3 DVD projection with sound project on fabric.

Em *Dressed Like Queen*, 2003 (Fig. 6), três figuras nuas exibidas são projetadas em tecidos coloridos, usados como tela. Uma mulher grávida e nas laterais, a própria artista contando uma história, “Passos poderosos num futuro incerto...”, articulando experiências e histórias africanas. O fato de estarem nuas invocam o sujeito como propriedade legítima e coloca em questão a roupa como elemento fundamental na constituição de uma identidade que deve se ajustar aos padrões já pré-definidos pela sociedade. Enquanto sua nudez demonstra certa libertação e recusa aos estereótipos, e nesse caso, ao das rainhas.

Para Ingrid Mwangi, ela se utiliza “da arte para despertar consciências”, alterando seu corpo para projetar o papel da mulher, a consciência do indivíduo e sua função dentro da sociedade, fazendo com que seu espectador tenha a possibilidade de interagir e participar das possíveis mudanças quanto às questões abordadas por ela através do seu trabalho.

Tanto Tracey Rose quanto Ingrid Mwangi mostram que seus corpos guardam memórias, marcas e histórias, são receptáculo de gestos codificados, mas que igualmente podem ser projetados como tela onde a arte se manifesta, desafiando e questionando o seu público a partilhar de suas visões, uma visão diferente, a visão do “outro”.

É importante levar em consideração a formação europeia de ambas artistas que, de alguma forma, contribui para que as mesmas possam levar indagações ocidentais para dentro da arte africana, como o caso de *TKO*, de Rose, a luta invisível da mulher contra a agressão sofrida por elas durante muitos anos. Uma arte de resistência que pode ser global, questionada e protestada por

artistas mulheres de qualquer nacionalidade.

A globalização possibilita um diálogo maior entre as culturas ocidentais e não ocidentais, uma vez que a arte contemporânea seja transnacional, a resistência usada pelas artistas como linguagem artística possibilita encontrar semelhanças quanto às tragédias vividas por mulheres nos demais países, principalmente quando tratamos da condição das mesmas dentro da sociedade. As lutas, os questionamentos que tanto Tracey Rose quanto Ingrid Mwangi trazem em suas obras compartilham, muitas vezes, do pensamento de mulheres ocidentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresenta um breve panorama da arte africana e seus questionamentos quanto a uma possível inserção no contexto de uma arte contemporânea global. As expectativas de uma arte que seja totalmente fundada em sua própria raiz, de África para a África, entra em conflito com novas possibilidades de transpassar barreiras para se criar um novo olhar sobre o mundo.

Como observamos através do trabalho de Tracey Rose e Ingrid Mwangi, ressaltamos o fato de que ambas fazem parte da chamada 3ª Diáspora e assim foi criada uma oportunidade de vivenciar dois mundos diferentes e ampliar sua visão artística e cultural.

As temáticas mais comuns vistas em suas obras tratam da questão do corpo, feminino e negro, a partir da desconstrução de mitos, criticando sua história baseada na tensão e contradição da construção dos seus seres, de pertencer a dois países distintos (um africano e outro europeu), e também sua luta contra os rótulos pré-concebidos pela sociedade atual, ora provocando, ora chocando o espectador. O uso do corpo da própria artista faz com que o corpo da mulher africana e sua condição dentro da sociedade sejam analisados e que se possa refletir sobre as diferenças culturais, étnicas e de sexo nos dias atuais.

As artistas da corporeidade se utilizam da arte para despertarem consciências, alterando seus corpos para projetar o papel da mulher, a consciência do indivíduo e sua função dentro da sociedade, fazendo com que a arte seja mais um espaço de tensão que de solução. Elas mostram que

seus corpos guardam memórias, marcas e histórias, são receptáculos de gestos codificados, mas que são ressignificados, servindo como suporte de seus trabalhos, sendo projetados como tela onde a arte se manifesta, desafiando e questionando o seu público a partilhar de diferentes visões, e a diáspora permite que se crie uma identidade híbrida, enxergando a si mesmo como o “outro” e a partir daí é possível encontrar similaridades nas questões abordadas em seus temas, como em qualquer outro artista na condição de minoria, seja racial, étnica, de gênero e de classe, no mundo afora.

Uma luta de resistência travada por essa minoria que se utiliza da arte como meio, e nesse caso, o próprio corpo como suporte, carregando as marcas (físicas e psicológicas) das violências sofridas. E nesse novo contexto, o corpo é resignificado, tornando-se local de discurso dentro do mundo globalizado.

REFERÊNCIAS

- BATTCKOCK, Gregory. *The Art of Performance. A critical Anthology*. New York: E.P.Dutton INC., 1984.
- BRUIT, Héctor H. *O imperialismo*. São Paulo: Atual, 1999.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2 ed. New York: Routledge, 2007.
- DIAS, José António Fernandes. *Das Esquinas do Olhar*. Texto originalmente publicado no catálogo “Looking Both Ways – Das Esquinas do olhar. Arte da Diáspora Africana Contemporânea”, 2006.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: UNICAMP, 2002.
- FALL, N’Goné. *Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África*. Ensaio extraído do catálogo da Exposição *Global Feminisms*, Museu do Brooklyn, Nova Iorque, 2007.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.
- FUSCO, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
-

- HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva*. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História Geral da África: Metodologia e pré-história da África*, vol. 1. Brasília: UNESCO, 2010.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. 2.ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- IROBI, Esiaba. *O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora*. Projeto História, São Paulo: Educ, n.44, p. 273-293, jun. 2012.
- KASFIR, Sidney. *Arte Africana e Autenticidade: Um texto sem sombra*. 2008. Ensaio disponível em: http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_14-pt.pdf Acesso em: 03/10/2013
- MEER, S. *Women speak: Reflections on our struggles*. Capetown: Kwela Books, 1998.
- PIEIDADE, Joana Simões. *Body and Soul, Ingrid Mwangi*, Artigo em *O País*, Angola, 2009. Disponível em: <http://www.buala.org/en/face-to-face/body-and-soul-ingrid-mwangi>. Acesso em: 02/11/2013.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. *África: culturas e sociedades*. Texto do guia temático para professores, da série *Formas de Humanidade*, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Escrito em janeiro de 1999 e adaptado em julho de 2005 para publicação no site: www.artafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/afrika_culturas-e-sociedades.html Acesso em: 27/09/2013.
- SCHECHNER, Richard. *What's Performance?* Em *Performance Studies: an Introduction*. 2 ed. New York: Routledge, 2006.
- WINICK, Charles. *Dictionary Of Anthropology*. New York: Littlefield, 1966.
- ZVOMUYA, Percy. *A Rose thorn in the flesh*. Article in *Mail & Guardian*, África do Sul, 2011. Disponível em: <http://mg.co.za/article/2011-03-04-a-rose-thorn-in-the-flesh>. Acesso em: 02/11/2013.
-