

Diálogos estéticos e contradições políticas da arte pós-colonial¹

Célia Maria Antonacci Ramos

Resumo: A partir de autores contemporâneos como Edward Said, Stuart Hall e Rogé Somé, este artigo resume um percurso histórico sobre o processo de colonização do continente africano, salientando as classificações estéticas como formas de negar a cultura, a arte e a sabedoria dos povos das Áfricas e seu reverso nas apropriações das estéticas africanas pelos modernistas, iniciada por Picasso, que deu origem a arte moderna ocidental, e essa contradição ainda presente nas políticas culturais contemporâneas.

Palavras-chave: África - Arte - Contemporaneidade

Neste momento, historicamente falando, parece redundante dizer que as nações contemporâneas da África são politicamente independentes; entretanto, as palavras de Said são significativas: *se o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais.* (2005:40).

Hoje percebemos que o imperialismo ocidental europeu é o responsável pela interconexão entre os povos na contemporaneidade. A partir do começo do século XX, nenhuma tradição é contínua, *não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões*, como diz Hall. (SOVIK, 2003 : 38).

Para melhor entendermos isso, temos que levar em conta que desde o começo das colonizações, o governo francês decidiu apoiar expedições de pesquisadores franceses para ir ao continente africano com fins de arrecadar objetos daquele continente. A expedição partiria do oeste da África para chegar até a costa francesa da Somália, passando pela África central. Graças a um fundo público e privado, que contou com uma enorme soma de dinheiro, 7000 000 e 3000 000 francos respectivamente, estabeleceu-se uma parceria entre o governo,

as empresas e as universidades, e foi possível arrecadar de 3000 a 3600 objetos, que levaram à inauguração do “Museu Etnográfico do Trocadero”, em 1898, mais tarde, em 1938, “Museu do Homem”. Por ocasião dessa expedição, Mamadou Diawara, Ministro de Estado, determinou que o estudo dos objetos africanos fosse feito do ponto de vista histórico e antropológico, e não estético. (SOMÉ, 1999).

Projetado como uma instituição científica e não estética, esse museu nunca foi considerado um museu de arte, e os pesquisadores, financiados especialmente pelo governo, tinham uma grande afinidade com a política, e alguns etnógrafos passaram a classificar os objetos recolhidos a partir de implicações políticas, que nada mais são do que as próprias relações dos países da Europa com a África. Ou seja: “Projeto científico e vontade política se encontram então reunidos por uma mesma finalidade: conhecer para desenvolver, diz Somé”. (2003: 47).

Estudados a partir do ponto de vista da teoria evolucionista, os objetos provenientes de culturas “sem alfabeto cursivo” e “sem história datada” logo foram classificados como “primitivos”, e os povos, vivendo em comunidades sem os planejamentos urbanos estipulados nas prefeituras européias, considerados selvagens.

¹Projeto de pesquisa “Expressões artísticas africanas e afro-descendentes na contemporaneidade” desenvolvido no CEART, departamento de Artes Visuais e coordenado pela professora Dra. Celia Maria Antonacci Ramos. Neste ano, este projeto não tem bolsista de iniciação científica. Este artigo foi apresentado no “I Seminário Áfricas: Historiografia Africana e Ensino de História”.

Foi nesse panorama de perversidade racial, e não de uma política de assimilação ou integração, que o ocidente entrou nas colônias e impôs línguas e escritas européias, arquitetura e urbanismo à moda ocidental e uma religião cristianizada. Sem contar com as disciplinas impostas ao corpo. Com essa determinação política, o Estado moderno não se contenta mais apenas com a administração pública; impõe-se em todos os domínios sociais, religiosos, culturais e estéticos.

Assim, desde as primeiras excursões de pesquisadores europeus ao continente africano com vistas a recolher objetos da cultura material, surgiram nas Ciências Humanas as classificações e as divisões binárias, atribuindo às artes dos povos sem história letrada e autoria da obra, o status de fetiche ou objetos mágicos, enquanto que às obras ocidentais, historicamente datadas e assinadas, foram atribuídos créditos de obras de arte, leia-se: expressões de uma cultura avançada.

Nesse contexto, práticas políticas e acadêmicas se misturavam e classificavam os objetos da cultura de forma assimétrica e a partir de conceitos políticos, que nada mais são do que as relações do ocidente com a África, como diz Hall.

Entretanto, as revisões nas Ciências Humanas nos demonstram que os objetos recolhidos das expedições colonialistas não testemunham apenas o passado, mas são também portadores de nossa própria história. O ocidente foi conquistador, mas também consumidor de bens culturais que modificaram totalmente nossa arte e cultura.

Em 1907, o pintor espanhol Pablo Picasso, já residindo em Paris, surpreende os críticos de arte com seu famoso quadro *Les Femmes d'Alger*. Inspirado ou maravilhado com as máscaras e esculturas expostas no "Museu Etnográfico do Trocadero", Picasso começou a cruzar as formas clássicas de representação em curso na Europa desde o Renascimento com as estéticas das máscaras e dos objetos de outras culturas. Com sua mistura semântica de cabeças geometrizadas e corpos a "la Michelangelo", Picasso apresenta ao mundo sua quimera modernista e põe em questão as similitudes a que a arte da representação renascentista tanto almejou. Mas não só *Demoiselle d'Alger* de Picasso (1914), assinalamos também *Picture Album*, de Paul Klee, pintura guache inspirada na máscara Kifwebe, Zaire, *Madam*, de Constantin Brancusi, inspirada na Reliquare Figure do Gabon e *Bird-Head*, de Max Ernest (1934) e mesmo anteriormente *O Grito*, de Edvard

Munch (1895) são alguns exemplo significativos e de obras inspiradas em máscaras e estatuetas africanas.

Com essa atitude, Picasso e seus seguidores, os modernistas, passaram a mostrar ao mundo as transversalidades culturais e estéticas em curso no ocidente. A representação da perspectiva, da proporcionalidade e da linearidade do discurso dá lugar às hibridizações das linguagens artísticas e suas formas de representação, apresentação e valorização. Com essas obras, os artistas modernistas marcam, assim, o início de uma era das identidades e das diferenças.

Se por um lado os modernistas tiraram a arte ocidental da moldura renascentista, a arte africana, com suas máscaras e esculturas trazidas para o ocidente, ultrapassou as fronteiras do culto e adquiriu diferentes valores; científicos, colecionáveis e mercadológicos. Em outras palavras, se na comunidade as máscaras estavam a serviço do ritual, mágico ou religioso, e eram apreciadas pelo seu valor de culto em seu instante único, "aurático", como enfatiza Walter Benjamin, no ocidente essas obras perdem a "aura", sua autenticidade passa a ser duvidosa, e elas começam a ser apreciadas pelo seu valor de estudo, exotismo, bem capitalista e, excepcionalmente, artístico.

Importante notarmos que essa "pureza" perdida não tem um caráter negativo, mas uma condição necessária ao acesso dessas obras à modernidade. Stuart Hall lembra o romancista Salman Rushdie, que diz: "o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções é 'como a novidade entra no mundo'". (2003: 34).

Sessenta anos após o fim das colonizações, as máscaras e estatuetas já fazem parte de nosso cotidiano e são vendidas em galerias de arte, nas ruas novaiorquinas e parisienses e nos mercados tradicionais de Abidjan - *Plateau, Cocody e Treichville* -, na Costa do Marfim, local pesquisado por Christopher B. Steiner, e muitos outros. Não provocavam mais estranhamento e, seus agentes, os povos colonizados, passaram a fazer parte do nosso cotidiano e, com eles, as expressões de linguagem e cultura tradicionais transversalizadas nos procesos de colonização.

Neste começo do século XXI, o fluxo de pessoas e mercadorias vem se intensificando. A procura de conhecimento, emprego e outras oportunidades fortalece o movimento de diás-

pora. Uns migram por opção, outros por falta de opção. “A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades - os legados do Império em toda parte - podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento”, diz Hall. (2003 : 28).

Os artistas contemporâneos, tanto europeus, americanos quanto africanos ou indianos, para citar aqui alguns exemplos, em contato com outras culturas, passaram a conhecer outros estilos de vida, de concepção estética, de crença espiritual, outros ritmos musicais e representações corporais, assim como diferentes formas de concepção, representação e apresentação das obras de arte. Trocam informações e percebem a diversidade; não para homogeneizar a arte, a cultura ou a representação estética, como pretendiam os colonialistas missionários, mas para diversificá-la.

Assim, não só Picasso e os modernistas produziram outra estética com base em novas formas de conceber a representação, mas também alguns artistas africanos em contato com a Europa e o modernismo inspirado em suas próprias tradições, mudam totalmente suas formas de concepção estética. Incorporam novas técnicas, suportes e narratividades. Os objetivos também são direcionados para o ocidente, ou seja, realizar trabalhos à moda ocidental e, assim, fazer parte do circuito das Artes Visuais. Trabalham em suporte bidimensional e técnica a óleo, acrílica e, contemporaneamente, tecnologia digital, vídeo. Um exemplo notável é o artista Chéri Samba ou Samba wa Mbimba N’zingo Nuni Masi Ndo Mbasi, nascido em 1956, em Kinto M’Vuila, Hoje República Democrática do Congo. Chéri Samba festeja o “primitivismo às avessas”, como dizem os críticos Christophe Domino e André Magnin, no livro “L’art africain contemporain”.

Inspirado na obra de Picasso, Chéri Samba se apresenta em muitas telas ao lado de Picasso, como colegas de profissão. Em uma de suas pinturas, apresenta Picasso em primeiro plano desenhando formas quadrangulares e ele ao fundo, rodeado de objetos da cultura africana - máscaras e tecido -, sentado a uma mesa - tradição ocidental -, e em frente a um mapa africano. Nessa tela, Chéri Samba escreveu:

Qual o futuro da nossa arte? Qual o futuro da nossa arte num mundo onde a maioria dos artistas vivos são oprimidos? Parece que um artista aceito na França é sem dúvida aceito no mundo todo, e quando dizemos França, dizemos Museo de Arte Mo-

derna. Sim, .mas esse museu não é racista? (apud Domino e Magnin, 2005, 16).

A partir desse questionamento-denúncia de Chéri Samba, percebemos que o sistema das artes contemporâneas e o mercado das artes tradicionais ainda apontam as assimetrias culturais. Até recentemente, nosso conhecimento dessa arte se limitava ao exposto nos museus de antropologia, que exibiam e ainda exibem as peças recolhidas durante as colonizações e classificadas segundo lógicas colonialistas como objetos etnográficos.

Foi somente em 1962, após a independência de alguns países africanos, que ocorreram as primeiras exposições de arte contemporânea africana. A primeira, na Rodésia, atualmente Zimbábue, e, em 1966, a exposição do Museu dinâmico, organizada no Senegal pelo poeta e chefe de Estado Léopold Sedar Senghor. Só a partir dessas duas mostras é que a arte africana começou a ser considerada e a circular no ocidente em mostras de arte contemporânea. A primeira em Londres em 1967, depois Chicago e Berlim em 1977/9, respectivamente. Apesar dessas exposições, as curadorias das exposições ainda estabelecem a dicotomia entre o ocidente e os outros. Por exemplo, em 1989, o curador Jean-Hubert Martin decidiu organizar, em Paris, no *Centro Georges Pompidou* e no *Grande Halle do Parc de la Villette*, uma exposição sob o tema *Magiciens de la Terre*. Com essa exposição, Martin pretendia evidenciar as exposições em curso no ocidente, que sustentavam uma mentalidade etnocêntrica e perpetuavam a mentalidade colonialista. Afirmava ele que cem por cento das exposições no ocidente ignoravam e excluía oitenta por cento dos artistas fora do eixo ocidental. Além dessa crítica, Martin apontava uma crítica específica à exposição “*Primitivismo*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, (“Primitivismo” na Arte do século XX, Afinidade do Tribal e do Moderno), exibida em 1984, no MoMA, sob a curadoria de William Rubin e Kirk Varnedoe. Afirmava Martin que essa exposição havia caído numa armadilha semelhante à modernista, ao fornecer apenas uma estetização do trabalho das culturas conhecidas como “nativas”. Para os curadores Rubin e Varnedoe, a exposição “*Primitivismo*” estava apenas interessada em exibir obras “tribais” que influenciaram artistas modernos e estudar como esse fenômeno funcionou no discurso modernista. Muitas das obras “tribais” foram apresentadas vis-à-vis às modernistas e pouca ou nenhuma evidência histórica dessas obras salientava que os modernistas tivessem tido uma inspiração específica a partir delas.

Sem provocar uma crítica mais precisa quanto ao modernismo e sua estreita ligação com o colonialismo e a estética fora do eixo europeu, essa exposição, ao não admitir as influências marcantes das obras não ocidentais na elaboração da estética modernista, não “colocou a termo o conceito de que a ‘modernidade’ é definida exclusivamente nos termos ocidentais e como um sinal de progresso, de avanço da civilização”, como diz Hall. (2003 : 44).

Com a exposição *Magiciens de la Terre*, Martin ambicionava corrigir esses problemas curatoriais etnocêntricos, mas acabou preso na mesma cilada ao expor sob um olhar subjetivo cem artistas de todo o mundo, cinquenta ocidentais e cinquenta fora do eixo europeu, isto é, mais uma vez, *nós e eles*, o ocidente e os outros. Além disso, ao escolher *Magiciens de la Terre* como tema para sua exposição, Martin recupera uma filosofia eurocêntrica da figura do artista como um ser diferenciado, um criador mágico privilegiado pelo dom supremo e autônomo em relação aos problemas das políticas e da cultura.

Stuart Hall, nos anos 1980, ao falar da modernidade, esclarece:

A concepção de cultura é, em si mesma, socializada e democratizada. Não consiste mais na soma de o “melhor que foi pensado e dito”, considerado como ápice da civilização plenamente realizada - aquele ideal de perfeição para o qual, num sentido antigo, todos aspiravam. Mesmo a “arte” - designada anteriormente como uma posição de privilégio, um pedra-de-toque dos mais altos valores da civilização - é agora redefinida como apenas uma forma especial de processo social geral. (2003: 135).

E completa citando Raymond Williams,

Se a arte é parte da sociedade, não existe unidade sólida fora dela, para a qual nós concedemos prioridade pela forma de nosso questionamento. A arte existe aí como uma atividade, justamente como a produção, o comércio, a política, a criação de filhos. Para estudar as relações adequadamente, precisamos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana. (idem, ibidem).

Assim, se a escolha dos artistas - cinquenta por cento ocidentais e cinquenta por cento os “outros” -, anunciava a dicotomia entre o ocidente e resto do globo, e a escolha do tema *Magiciens de la Terre* ainda trazia a idéia do artista gênio criador autônomo à cultura, as obras ali expostas exibiam ritos de passagem e processos de criação completamente integrados às políticas culturais e sociais de cada comunidade e rompiam definitivamente com a idéia da arte fora dos rituais e das políticas sociais, isto é, do eixo da cultura.

A partir dessas exposições, outros curadores passaram a organizar mostras com temas afins. *Africa Remix, L’art contemporaine d’un continent (Africa Remix, Arte Contemporânea de um continente)* é um exemplo, e Jean-Hubert Martin foi um de seus curadores, ao lado de Simon Njami, Marie-Laure Bernadac, David Elliot e Roger Malbert. Apresentada pela primeira vez em Dusseldorf, em 2004, essa exposição seguiu para Londres e depois Paris, 2005, chegando a Tóquio em 2006, mas até hoje não passou pela África. Apresentada dentro de uma concepção eurocêntrica e nos países europeus, à exceção do Japão, essa mostra apresenta a África e “suas relações com o centro imperial e as formas pelas quais lhes é permitido ‘estar no Ocidente sem ser dele’”, como diz Hall. (SOVIK, 2003: 107).

Africa Remix nos apresenta a noção de que a arte africana não está mais a serviço do ritual, mas assume um papel político. O que há nessa exposição é o que a África se tornou no Novo Mundo. Não mais “uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas, tendo em comum a escravidão, mas uma África ainda embrulhada num só conceito e no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjado na fornalha do panteão colonial”. (idem, 2003: 40).

O sistema das artes visuais talvez seja o que mais expressa os conceitos das colonizações. Como diz Ki-Zerbo:

É preciso que o Norte tenha bom senso e modéstia suficiente para compreender que pode aprender alguma coisa com os países do Sul. (...) a África ofereceu, desde há séculos, muitos elementos que a civilização ocidental captou e integrou. Mas são pouco conhecidos ou desconhecidos, e por isso deduz-se que não existem. A música, a dança e as artes africanas foram reconhecidas como dignas fontes de inspiração. A arte ocidental foi profundamente influenciada. (2006: 137).

Hoje percebemos que esse encontro não se restringiu aos modernistas. As pinturas vão cada vez mais além e ocupam os espaços urbanos, como mostram os grafites, stickers e lambelambes, manifestações advindas de afro-descendentes sem espaço oficial na cultura. A dança sai dos palcos e dos enquadramentos das formas prontas na ponta dos pés e vai às ruas. O corpo agora não é mais modelo, signo, é suporte para as pinturas ou para os adornos, como nas culturas não-européias. A situação das cidades passou a agregar outros valores e crenças. Mas não só nas artes plásticas houve hibridizações. Na música passamos a ouvir os sons melódicos dos blues, dos gospels ou a diversificação dos sons do jazz, hoje entrelaçados nas escalas da música erudita, até chegarmos às palavras-canto dos rappers e suas histórias de amor, conflito e exclusão social. Ella Shohat e Robert Stam lembram que “a cultura africana também está nas ruas das metrópoles do Primeiro Mundo; uma certa idéia de identidade é vendida e alimentada nas barracas dos vendedores de papiro, incenso, jóias, tecidos, camisetas e livros sobre a civilização africana.” (2006: 92). Assim, se no lado da África, as capitais de Estado implantadas na colonização seguem uma lógica eurocêntrica, as cidades ocidentais passaram inegavelmente a conviver com novos sujeitos e suas expressões de cultura, religião e modo de habitar.

Entretanto, se por um lado as cidades contemporâneas explicitam a diversidade e o sincretismo cultural, por outro lado as fronteiras da arte ocidental ainda estão subscritas aos limites epistemológicos da concepção de arte eurocêntrica, que ainda desconhece outras vozes migrantes de outros espaços e tempos, sem contar que nas políticas ocidentais da globalização ainda é esperado da África um desenvolvimento linear comparado aos países ocidentais. Continua Ki-Zerbo,

Tenho a impressão de que a Europa não consegue conceber que a África possa desempenhar um papel benéfico para a humanidade. A Europa continua a olhar-se principalmente no espelho do século XIX. Reduz o itinerário da África às últimas décadas em que foi colonizada e mal descolonizada. Enquanto não resolver esse mistério da dificuldade de sair de si, de escapar de si mesma, de ir ao encontro dos outros, de os conhecer e reconhecer, de os compreender e de adotar um mínimo de alteridade, a Europa não se compreenderá e todo o mundo sofrerá com isso. Ninguém acha que

há alguma coisa de positivo a tirar da África, excetuando o folclore. Nisto, concede-se aos africanos um pouco de imaginação. (2006: 159).

Estudar a cena artística africana contemporânea significa estudar seus agentes, suas expressões e, especialmente, suas políticas artísticas e ativistas, que vêm transformando o continente africano de mero colonizado em colonizador. A arte é um meio de comunicação extremamente importante no mundo contemporâneo. Esse canal tem possibilitado de forma pacífica o reconhecimento e a conquista da cidadania e dos direitos civis igualitários, assim como a denúncia das opressões capitalistas colonizadoras. Em nosso tempo histórico presenciamos mudanças nos mais diversos campos do saber. Vivemos a era das incertezas. A arte é uma forma de conhecimento e também expressa novas formas de viver e pensar.

Se quisermos abolir as fronteiras ou a desigualdade social cabe em primeiro lugar, analisar as políticas que estabeleceram essas fronteiras. Depois, investigar os códigos que as sustentam e, por fim, propor medidas que promovam a desconstrução dessas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. Identidades e mediações culturais. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. A Relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. Estudos culturais: dois paradigmas. In *Da Diáspora*. In: Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. Quando foi o pós-colonial? Pensando o limite. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- KI-ZERBO, Joseph (2006). *Para Quando África? Entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro, Pallas Athenas.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica a imagem eurocêntrica*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006.

SOMÉ, Roger. *Le Musée à L'ère de la mondialisation*. Paris: L' Harmattan, 2003.

Catálogos e Apostila África Remix, Catálogo 2004

RUBIN, William org. (1988). "*Primitivism*" in *20th Century Art - the Museum of Modern Art, New York*. Volume I e II. Boston: Little Brown and Company

Célia Maria Antonacci Ramos é Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Atualmente é professora na UDESC/CEART/PP-GAV. Área de Investigação: Artes, Semiótica, Antropologia Urbana.

Coordenadora do projeto "Poéticas do Urbano" www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano . Publicou *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume editora, 1992, reimpressão 2009.