

O Atlântico Negro entra no espaço de reflexão entre as páginas – três livros: Bundith Phunsombatlert, Atta Kwami e Gilles Elie-dit-Cosaque

Philippa Sissis

Introdução

O meio é a mensagem.
Marshall McLuhan

Quando escolhe apresentar sua obra em forma de livro, o artista imediatamente a coloca em um formato que admite, implícita e explicitamente, toda uma série de níveis de significado e formas de encontro. A referência a *livro* não alude apenas às funções e características de design da cultura europeia do livro.¹ A forma livro também implica o envolvimento ativo do espectador na recepção da obra de determinados modos – por exemplo, através do convite para folheá-la e lê-la. O impacto da recepção no acompanhamento das páginas devido à forma livro acontece paralela, anterior e posteriormente à visualização de cada página e de sua mensagem gráfica. A composição em forma de livro é, portanto, um amálgama, um procedimento aditivo que joga com impressões de roteiro, texto, imagens, ordenamento de informações e a implicação do espectador/leitor, que escolhe como viajar pelo livro. A seleção da forma livro como superfície artística implica mais: como um objeto cultural com múltiplas facetas de emprego, função, efeitos e elementos visuais e hápticos, a escolha de uma forma livresca cria uma obra de arte multifacetada.

Analisando livros de três artistas, mostraremos como o engajamento artístico com o livro tematiza a cultura da memória e a construção da história. Os exemplos em questão explorarão os modos muito diferentes que os artistas escolhem para usar as dimensões do livro para os efeitos de suas obras. O primeiro, *Sunny Garden in Blue*, do artista de mídia Bundith Phunsombatlert, é um livro impresso em cianotipia em torno de um projeto de documentação e arquivamento de experiências de emigração de idosos nascidos no Caribe e radicados no Brooklyn. Phunsombatlert joga com referências artísticas ao primeiro fotolivro histórico que Anna Atkins criou em 1834. O segundo, *Grace Kwami Sculpture*, um livro cujo título o coloca em algum lugar entre livro e escultura, é uma exploração do artista ganense Atta Kwami sobre a obra de sua mãe, Grace Kwami. Com seu livro de arte, ele presta uma homenagem à mãe, mas sua opção de formato também a inscreve num cânone moldado pela autoridade do livro. Assim como o momento do arquivamento, que Phunsombatlert retoma com sua coleção de nar-

¹ Essa referência à cultura europeia do livro se deve à escolha desses três exemplos. Os livros de arte são um meio artístico global que reflete as diversas culturas e tradições livrescas centradas ou não em torno da palavra escrita. Para citar apenas alguns exemplos, v.: Wasserman 2007; Hubert/Hubert 1999; Pinther/Wolf 2020; <https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/unique-visions> (último acesso: 29 de setembro de 2022). Para alguns aspectos das dimensões de significado inscritas no livro na cultura livresca europeia, v. Kiening 2008, por exemplo.

rativas biográficas, aqui a obra de arte também se torna parte da historiografia em forma de livro, revelando assim diferentes dimensões da lembrança e da preservação da memória. O terceiro, *Lambeaux*, de Gilles Elie-dit-Cosaque, é um diário infinito no qual cada página recém-criada é uma extensão e uma continuidade daquelas que já foram criadas e das que ainda serão produzidas. As páginas que o artista prepara com esse intuito para cada nova colagem – na mesma dimensão e na justaposição de escrita, colagem de fotografias, recortes de revistas e outros elementos gráficos e visuais – fazem de *Lambeaux* um livro ou caderno imaginário que nunca existiu como tal, mas que se apresenta como um objeto unitário (infinitamente inacabado) no efeito provocado individualmente pelas páginas. Nesse caso, o formato das páginas e o título de diário deixam clara a relação que as páginas têm entre si, e mais uma vez é usada a ideia de virar a página para facilitar a contemplação para além da exposição atual, em direção a futuras páginas.

A leitura dessas obras de arte não pode ser simplista, como mostrarão os três exemplos escolhidos: os artistas consideram diferentes elementos do espaço de reflexão (o “Denkraum” de Aby Warburg) produzido pelo livro, elementos que são tão numerosos quanto as culturas do livro no tempo e na geografia, e tão variados quanto as interações com os livros e a escrita. O presente trabalho só retomará alguns desses elementos para abordar mais detalhadamente os contornos da interação entre cultura, memória e arte do livro, de um lado, e a memória do Atlântico Negro e a escrita da história no Atlântico Negro, do outro.

Em diálogo com modelos históricos: Bundith Phunsombatlert

A criação de um livro não significa apenas encadernar páginas. O livro constitui um contêiner de idéias, argumentações científicas, anotações, memórias pessoais e ficções. Em geral, os livros contêm uma infinidade de histórias que formam um espaço textual conectado por meio de alusões e referências intertextuais, ou simplesmente pela conexão local de inúmeros livros de uma coleção ou biblioteca.² Cada novo livro se conecta a esse espaço livresco que está em constante crescimento, que se torna mais rico por meio das relações estilísticas ou textuais com outros livros e que pode usar as referências para seu próprio efeito no leitor ou espectador, o qual reage às diferentes referências de acordo com seu próprio conhecimento.

No projeto do livro artístico *Sunny Garden in Blue* (Fig. 1), o artista tailandês Bundith Phunsombatlert invoca explicitamente o diálogo com uma publicação histórica. Ele retoma as características visuais das fotografias do livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (Fig. 2),³ de Anna Atkins, para criar um diálogo ao lon-

2 A biblioteca e a coleção de livros como memória artística, mas também como espaço de memória, constitui o tema da obra *Library of Exile*, de Edmund de Waal. Em sua coleção de livros de autores que, desde a antiguidade até a atualidade, foram forçados ao exílio em suas próprias vidas, ele cria um espaço literário (“uma biblioteca de trabalho”) conectado pelas experiências compartilhadas e, apesar disso, diversas dos autores. Convidando os visitantes a sentar-se e ler e deixar suas próprias marcas no ex libris dos livros, ele cria um espaço de tempos múltiplos ou exterior ao tempo. A coleção é completada com a inscrição de bibliotecas destruídas na superfície de porcelana das paredes externas do espaço da biblioteca. V. de Waal 2020).

3 Um dos treze exemplares que Schaaf nomeou está em Londres, no Museum of Natural History. V. https://nhm.primo.exlibrisgroup.com/view/BookReaderViewer/44NHM_INST/12190875980002081# (último acesso: 5 de março de 2022).

go do tempo. Como escreve ele próprio, “Ao emparelhar as histórias dos imigrantes com imagens de plantas que são significativas para suas histórias pessoais, acrescentei um elemento de imigração humana que não havia no trabalho original de Atkins”.⁴ Ao abrir essa relação entre seu trabalho e *Photographs of British Algae*, ele se refere às realizações desse modelo histórico, o primeiro livro que trabalhou com ilustrações fotográficas. Na época, o livro se destacou não apenas em virtude da extraordinária natureza fotográfica das fotos dessa publicação sobre botânica, mas também porque era o resultado do trabalho de uma mulher num universo discursivo primordialmente masculino. Mesmo que Phunsombatlert afirme que sua contribuição singular para o modelo histórico foi o conteúdo de suas entrevistas com idosos residentes no Brooklyn, o exame mais atento do contexto de ambas as obras, revela outros níveis discursivos desse diálogo.



Fig. 1, Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Projeto em andamento, versões de arquivo digitais e cianótipo, versão livro: 14 1/4 x 20 polegadas/página. Copyright: Bundith Phunsombatlert, image courtesy of Wave Hill, photo by Stefan Hagen



Fig. 2 Capa do livro de Anna Atkins, *British Algae*. The New York Public Library⁵

Um paralelo entre a obra de Atkins e o livro de artista é seu posicionamento “no limite”: enquanto Atkins, como mulher num mundo patriarcal, questiona o problema da “classificação positivista” (Armstrong 1998: 187) partindo das margens com suas ilustrações e sua adaptação do cianótipo, Phunsombatlert usa essa técnica para inscrever um sujeito que está igualmente à margem da historiografia oficial na memória cultural

4 <https://bundithphunsombatlert.com/work/sunny-garden-in-blue> (último acesso: 1º de março de 2022).

5 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99>, (último acesso: 19.09.2022)

através da documentação. Ao fazer isso, Atkins vai com a botânica para um campo que, em sua época, não era considerado alta ciência, mas sim “um passatempo para representantes do 'sexo frágil e de conta bem fornida', pouco mais que uma 'bela diversão para moças de fino trato'” (Armstrong 1998: 187).

***Photographs of British Algae*, de Anna Atkins**

A obra de Anna Atkins surgiu no contexto do entusiasmo pela história natural na Grã-Bretanha do século XIX (Schaaf 2018). John George Children, pai de Anna Atkins, foi um cientista reconhecido e membro ativo da Royal Society (Schaaf 2018: 41). A filha conhecia bem os colegas do pai e teve – tanto quanto possível na época – alguma cultura científica, participando de experimentos químicos, por exemplo (Schaaf 2018: 44). Ela também ajudou o pai a ilustrar sua tradução de *Genera of Shells*, de Jean-Baptiste Lamarck, em 1823 (Schaaf 2018: 49). No campo da ilustração científica, a preocupação com a fotografia foi um momento decisivo tanto em termos técnicos quanto em termos conceituais. Quando se partia da compreensão da natureza como um campo de conhecimento a ser coletado e organizado em uma estrutura inteligível, as ilustrações das publicações metodológicas eram entendidas como referências à ordem natural. A interpretação do artista, inerente ao ato de desenhar, era um momento de transformação subjetiva. A ideia de criar ilustrações que excluíssem esse fator humano era crucial para essa noção de ciência. Atkins utilizou a técnica da cianotipia numa fase muito precoce de seu desenvolvimento: poucos dias depois que John Herschel, que era amigo da família, comunicou o processo de funcionamento a seu pai, ela já iniciou a sua reprodução sistemática de algas britânicas (Fig. 3).



Fig. 3 Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, Part I, Polysiphonia violacea*, 1843, Cianótipo sobre papel, ca. 27 x 21 cm. The New York Public Library⁶

Atkins procurou produzir “impressões das próprias plantas” (Armstrong 1998: 187), criando assim autenticidade. No livro resultante, a sucessão de ilustrações, negativos monocromáticos sobre os quais as plantas aparecem em branco por estarem menos expostas ao sol (Sachs 2021: 23), cria um arquivo sistemático e ordenado.

As representações das plantas revelam características individuais e, ao mesmo tempo, coletivas. Apesar da individualidade de cada impressão, cada chapa

passa a representar seu espécime como parte de uma coleção metódica. É precisamente esse jogo de individualidade e representação coletiva que Phunsombattlert emprega em *Sunny Garden*, embora em um contexto histórico bem diferente.

6 <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b43-a3d9-e040-e00a18064a99> (acesso 19.09.2022).

Ausências no arquivo, presenças no processo artístico

O projeto de livro em andamento *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn* integrou e ainda integra uma exploração em três partes de momentos de imigração e migração, à qual o artista também se refere como “History in Blue”.⁷ Nos assemblages de porcelana intitulados *Returning Dialogue: Fragments of Blue and White Porcelain*, ele explora passados coloniais e conexões interculturais entre a produção de arte, especialmente a da porcelana, e as rotas de comércio colonial na forma de placas compostas de cacos de diferentes origens e decoração localizável e datável. Na vasta instalação *Crossing the Border: Beneath the Blue Sky*, ele propõe a ideia de nação como uma quantidade abstrata. Para tanto, traduz as bandeiras suspensas do mundo em tons de azul, questionando a reconhecibilidade e as funções de representação por meio dessa intervenção mínima. Embora a reconhecibilidade permaneça em alguns casos, as características identificadas das cores de muitas bandeiras desaparecem.

Entretanto, apenas o projeto *Sunny Garden in Blue* será discutido aqui, pois é a única obra para a qual o artista escolheu a forma livro. O projeto é conduzido como um trabalho arquivístico participativo que recolhe e ilustra histórias de imigração de residentes aposentados de Brownsville, no sul do Brooklyn, Nova York.⁸ O artista coletou histórias pessoais, as documentou e, posteriormente, narrou essas memórias no texto do livro de arte usando a terceira pessoa do singular para referir-se aos entrevistados. Phunsombatlert apresenta retratos desenhados dos vários participantes e conta suas histórias como foram contadas a ele, começando com suas experiências no Caribe e seus caminhos até os EUA (Fig. 4).



Fig. 4 *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn*, Jose A Felix Story (página 1), Projeto em andamento, versões de arquivo digitais e cianótipo, versão livro: 14 1/4 x 20 polegadas/página. Copyright: Bundith Phunsombatlert

Todos os retratos começam com o nome no verso limpo da página. Na frente, vai o texto principal, muitas vezes acompanhado de um

retrato desenhado pelo artista em linhas azuis sobre branco. A origem caribenha do entrevistado é ilustrada por um esboço desenhado da ilha, com os lugares no-

7 <https://bundithphunsombatlert.com/> (acesso 2/10/2022).

8 O projeto foi concluído por meio de diferentes atividades: o artista criou os retratos dos entrevistados; estes criaram imagens cianotípicas de flores e plantas, e imprimiram motivos em estilo cianotípico em tecido. Os resultados de seus trabalhos foram apresentados em pelo menos duas exposições em 2018 (*Sunny Garden in Blue. Artworks from Rosetta Gaston Neighborhood Senior Center*, 14 de maio de 2018, recepção aos artistas em 15 de junho de 2018. Artistas participantes: Rebecca Abrams, Kenneth Beckles, Jose A. Felix, Julia Fraser, Vere Gibbs, Ketty Greene, Magdalen Jobity, Carmen Mendez, Aida Ramos, Lorna Thomas, Norma Tudor, Francis Bates).

meados no texto etiquetados em indicações manuscritas. Plantas e frutas são mostradas como reproduções fotográficas em branco sobre azul, reproduzindo assim o efeito da cor dos cianótipos. Nas narrativas de Phunsombatlert, esses objetos orgânicos estão ligados à vida dos entrevistados por meio de memórias pessoais:

Suas [de Jose A. Felix] lembranças de Porto Rico são todas da natureza: os coqueiros e as montanhas rochosas, o oceano escancarado que encontra o céu e as noites clareadas pela lua e pelas infinitas estrelas.⁹

O efeito visual dessa mise en page usa apenas a cor principal (azul) e a representação de mapas como referências ao livro de Atkins.¹⁰ Ao contrário de Atkins, Phunsombatlert concentra-se nos seres humanos e em suas histórias. Ao coletá-las, o artista dá uma forma material a biografias efêmeras que muitas vezes são recontadas apenas em tradições orais. Esse processo estende "o alcance temporal e espacial da comunicação humana" (Foote 1990: 379), especialmente nas culturas ocidentais. A escolha da forma "Vidas" para a narração das diferentes histórias também associa seu livro às numerosas "Vitae", ou vidas, de pessoas ilustres, um gênero literário conhecido desde a antiguidade e muito importante para um conhecimento mais amplo de personalidades históricas, na história da arte, por exemplo.¹¹ Essa escolha não só resgata a transitoriedade da fala, mas também estabelece um relação com outras memórias escritas, arquivos oficiais, livros de história, romances históricos etc., que formam a base escrita da cultura da Europa ocidental. Mas a integração desses testemunhos ao arquivo escrito contém outro aspecto: como o arquivo alimenta a memória coletiva de uma sociedade, a integração de material arquivístico novo também muda essa memória. Na apropriação artística do ato arquivístico, "[...] o arquivo, apesar de sua inserção histórica, diz respeito não ao passado, mas sim ao futuro do passado, e constitui uma fonte vital de investigação, assim como um tema de investigação que pode inspirar novas maneiras de ver o mundo e viver no mundo" (Carbone 2020: 258).

Ao aproveitar a natureza flexível do arquivo, sua mutabilidade, e o processo contínuo de formação da memória cultural, o artista perpetua a história através da produção de documentação artística. Em seu ato artístico, ele transfere a memória fugaz, transmitida oralmente, para a forma material do livro. Assim, não só torna essas vozes parte da história escrita, como também – através do escopo artístico de sua atividade que, com sua exposição e ressonância como "obra de arte", tem um efeito diferente do de uma publicação histórica – aponta esta falha na historiografia estabelecida: "Ele questiona ausências, expõe vozes ausentes ou silenciadas [e] aborda lacunas em arquivos institucionais e na história coletiva, chamando a atenção para a natureza fragmentária e incompleta dos arquivos" (Carbone 2020: 260). Enquanto outros artistas tornam visíveis esses pontos cegos da historiografia através de arquivos ficcionais (Carbone 2020: 260), Phunsombatlert se faz testemunha da narrativa e a documenta em forma de livro.

9 Biografia de Jose A. Felix.

10 A reencenação técnica do cianótipo foi, de fato, parte do projeto artístico, mas não está integrada diretamente ao livro.

11 Exemplos importantes desse gênero são Vasari, Boccaccio, Vespasiano da Bisticci e muitos outros inspirados no gênero da vida dos imperadores da antiguidade. As tradições das histórias de vida coletadas oralmente não puderam ser investigadas. Essa poderia ser uma questão importante para questionar aqui o papel das tradições livrescas europeias.

Ao registrar as memórias de imigrantes caribenhos sub-representados em outros arquivos históricos, Phunsombatlert os integra à forma canônica da documentação histórica e cultural. A conexão arquivística entre o modelo histórico e a obra de arte se torna tangível na prática documental do projeto.¹² Outro aspecto importante desse diálogo entre livros é o nexos entre o livro de Atkins e a história botânica: o intercâmbio entre Phunsombatlert e os idosos do Brooklyn se desenvolve no contexto de uma oficina prática. Ela gira em torno da manipulação de flores e plantas “para criar ‘jardins’ cianotípicos pessoais”, como afirma o artista em sua descrição do projeto. Os participantes juntam e instalam as plantas que escolheram e criam seus próprios cianótipos. Eles não reencenam apenas o ato inicial de Anna Atkins, pois o manuseio criativo das plantas, das imagens dos cianótipos e dos tecidos estampados com tinta azul conecta a natureza das plantas, sua textura, aroma, lembrança visual e efeito sobre a memória dos indivíduos à documentação no livro. O procedimento técnico para obtenção de um cianótipo é alusivo ainda de outra maneira: o objeto capturado fotograficamente precisa ter sido colocado em contato direto com a superfície que cria a imagem. Assim, a imagem não é vista por meio do olho técnico da câmera, mas sim lançada sobre a superfície da imagem como uma impressão direta. Além disso, essa imagem é capturada por exposição direta à luz solar; o sol, que também é geograficamente significativo para as histórias do Caribe, desempenha um papel crucial na criação da imagem. Ao citar essa técnica especial no efeito visual de seu livro (Fig. 5) (pois ela não é executada em cianotipia, embora Phunsombatlert tenha feito cianótipos com os participantes em sua ação, como fica claro na documentação), o artista também transmite o imediatismo das plantas; sua presença está implícita no momento da criação do livro, pois são elas os gatilhos da imagem.¹³

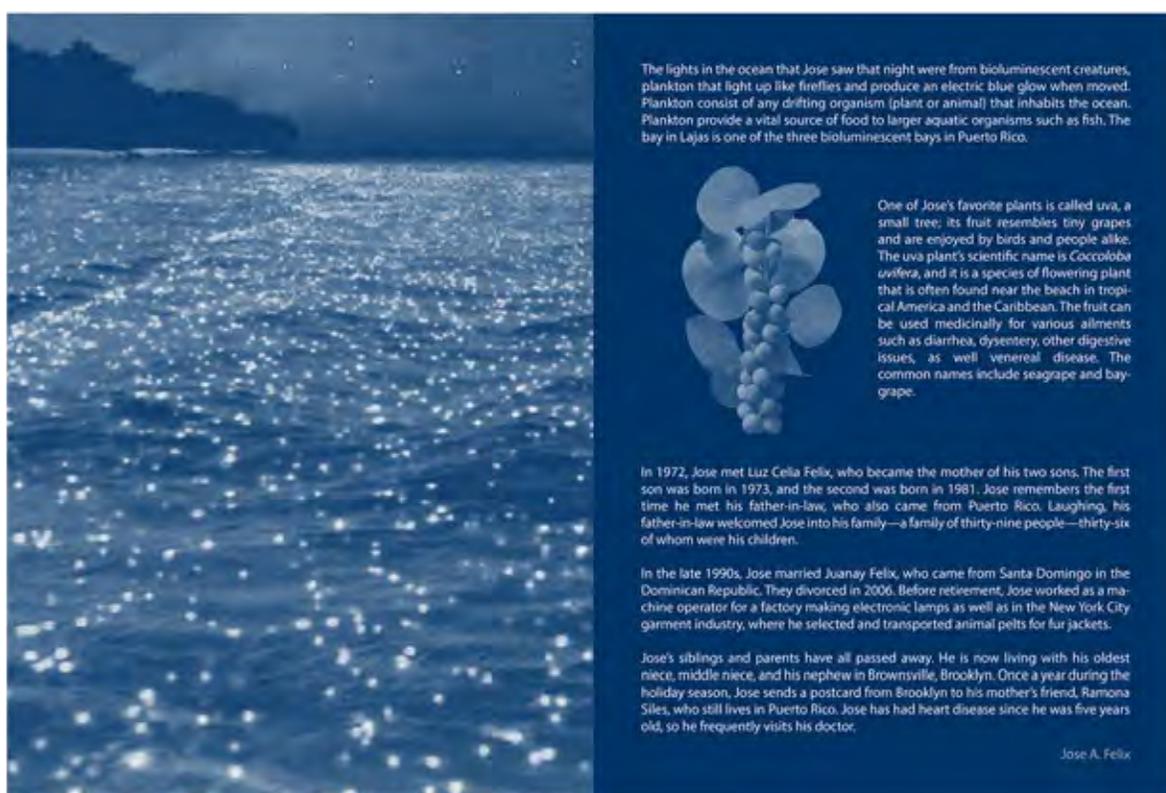


Fig. 5 Bundith Phunsombatlert, *Sunny Garden in Blue: Stories from the Caribbean to Brooklyn, Jose A Felix Story* (page 2). Projeto em andamento, versões de arquivo digitais e cianótipo, versão livro: 14 1/4 x 20 polegadas/página Copyright: Bundith Phunsombatlert

12 <https://bundithphunsombatlert.com/work/sunny-garden-in-blue> (último acesso em 1º de março de 2022).

13 O livro não foi executado em cianótipo, embora Phunsombatlert tenha feito cianótipos com os participantes da oficina

O artista brinca com momentos de presença e ausência, que também são significativos para captar as memórias dos narradores. Apenas verbalmente é que eles trazem as memórias de volta à vida: quando escritas, elas adquirem uma existência supratemporal; quando inscritas nessas páginas de um livro, suas histórias são fixadas para sobreviver aos tempos.

A oficina criou novas lembranças que enriquecem o livro com as memórias olfativas e momentos táteis. A justaposição das histórias, dos retratos e das representações das plantas ampliam o efeito porque, além da narrativa, a pessoa que conta a história também se torna presente em seu retrato. As plantas apelam para outros sentidos do leitor/espectador com seu aroma, seu tato, seu emprego. A dimensão histórica que a modernização do projeto de Anna Atkins introduz leva ao papel que as plantas e os jardins desempenharam na cultura caribenha: enquanto o projeto de Atkins se inscrevia no contexto europeu do esforço científico de documentar e ordenar o conhecimento da natureza, esse mesmo conhecimento tinha interesse primordial para a expansão colonial no Caribe. Phunsombatlert abre um campo de tensão que intercala as estruturas de produção de conhecimento pré-moderno e moderno por meio das histórias pessoais e da flora caribenha.

Histórias naturais do Caribe

As histórias naturais ilustradas com representações da flora das ilhas fazem parte da cultura visual desenvolvida pelos colonos em seu encontro com o Caribe desde os primeiros dias.¹⁴

A descrição das descobertas não foi apenas a narrativa de uma aventura heróica. Os recursos naturais que a expansão colonial tornou acessíveis constituíam objeto de ambição econômica entre os europeus. Ao mesmo tempo, a flora caribenha tornou-se objeto dos mesmos movimentos triangulares dos colonizadores e dos povos africanos, que eram escravizados e trazidos para as ilhas: embora levassem consigo plantas da África, os colonos importavam plantas como a cana-de-açúcar e o anil para instrumentalizar os solos extremamente férteis para seu lucro (Chakrabarti 2010: 143): "Para os europeus, as plantas eram um recurso, ao passo que, para os escravos, elas se entrelaçavam a seu cotidiano de formas complexas" (Chakrabarti 2010: 144). A coleta aparentemente objetiva de conhecimento em ilustrações florais é, nesse contexto, parte da conquista colonial do Caribe, por um lado, e do fortalecimento de uma identidade cultural caribenha, por outro:

O sistema da plantation tinha moldado assim as realidades sociais da prática da medicina na Jamaica. Ele tinha duas orientações; enquanto os britânicos estavam envolvidos na exploração e no abuso dos potenciais botânicos da ilha, os escravos estavam, em seu dia a dia e em suas próprias tradições intelectuais, criando novos significados para esse mundo natural, buscando novos modos de sobrevivência e cura e procurando estabelecer sua nova vida nessas ilhas (Chakrabarti 2010: 149).

Tal aprendizagem se desenvolve com base no papel que o conhecimento botânico desempenha para o povo escravizado: os jardins de case, pequenos jardins para frutas e pequenos vegetais, e jardins maiores (jardins vivriers) para batata-doce, inha-

14 V. Lozère 2020; também Delbourgs 2017: 37.

me e outros itens básicos para uso pessoal dos escravizados, eram parte da organização da plantação desde seu início (Benoît 2000: Capítulo III, 95-128). Benoît mostra que, mesmo antes do início da colonização, havia uma cultura de hortas familiares que as populações originais tainas e caraíbas utilizavam, cultura essa que ligava o povo escravizado à natureza em que então vivia (Benoît 2000: Capítulo III, 95-128), o que propiciava uma âncora para a cultura de plantas, idiomas e rituais (Chakrabarti 2010: 149). Desde os primeiros registros até o século XIX, quando Victor Schoelcher, em seu relato da vida dos escravizados (Des colonies françaises. Abolition imédiate de l'esclavage), também documenta a relação destes com plantas variadas, o jardim e o uso das plantas representavam um espaço de desenvolvimento para a identidade cultural e a liberdade (Benoît 2000: Cap. X, § 15). Nascida da questão de quem forneceria o alimento aos escravizados e de que forma, a autossuficiência baseada em jardins criou um "início de liberdade ao qual eles se acostumaram".¹⁵ Assim, enquanto o jardim era um (pequeno) espaço de aconchego e liberdade, as plantas em si serviam a um propósito além do simples sustento; ao contrário, é nos jardins de case que se encontra uma variedade de plantas terapêuticas e "mágicas", plantas que podem ser bénéfiques ou maléfiques (Benoît 2000: Cap. IV, § 14).

No intercâmbio com os povos indígenas, a botânica tornou-se um campo de creolização. Os conhecimentos e os usos tradicionais resultantes representavam uma cultura claramente "creolizada" – no povo que trouxe e transmitiu o conhecimento, nas plantas introduzidas e descobertas, em seu uso no tratamento de doenças conhecidas e inéditas e na manutenção e desenvolvimento de tradições alimentares – que surgiu da complexidade cultural decorrente da colonização, do deslocamento, do sistema da plantação e do sistema escravo (Chakrabarty 2010: 150). Victor Schoelcher aponta o jardim como uma fonte de empoderamento, como indica o título de seu nono capítulo, "o veneno é, para o escravo, o que o chicote é para o senhor: uma força moral" (Schoelcher 1842).

A ideia de objetividade implícita nas ilustrações cianotípicas de Anna Atkins, em sua busca de coletar conhecimentos científicos, se reflete na individualização através das biografias e memórias pessoais no trabalho de Phunsombatlert. A utilização da flora caribenha como âncora dessas memórias aponta para o lado mais sombrio da coleta de conhecimentos botânicos no contexto colonial. Ao mesmo tempo, abre o campo da reflexão sobre a flora caribenha e seu papel para as pessoas como um espaço de criação de identidade.

Em sua adaptação do tema botânico de *British Algae* em seu *Sunny Garden*, o artista não está apenas expandindo a coleção fotográfica botânica de Atkins para incluir o motivo da imigração (como ele mesmo escreveu em seu site). Ao ligar a micro-história caribenha à botânica (ou à memória inspirada nas plantas), ele também forma um espaço intelectual, um *Denkraum*, no qual a produção europeia do conhecimento e a cultura da memória pós-colonial respondem uma à outra. Através de seu diálogo com um modelo histórico, o livro do artista torna-se um objeto que é, ao mesmo tempo, arquivo e presença, documentação e reescrita, um objeto que trata tanto do sol e do mar quanto do toque e da sensação das plantas, na memória e na prática artística.

15 Lavollée 1841: 135, in: Benoît 2000: Cap. III, § 21]].

Do sentir ao tocar, do contar ao mostrar: Ata Kwami

O livro de arte *Grace Kwami Sculpture* (Fig. 6), criado em 1993 pelo artista ganense Atta Kwami, também pode ser lido como um trabalho de arquivo usado para integrar novas histórias – a história da obra artística de Grace Kwami, escultora da primeira geração egressa da educação artística formal em Gana – à documentação escrita da história da arte. Porém Atta Kwami, que é artista, historiador de arte e filho de Grace Kwami, criou um objeto que atinge mais ativamente os mundos hápticos de seu público.



Fig. 6 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, London / Ghana, 1993, Edition: 6/32, foto-litografia, água-forte, serigrafia, y color xerox sobre Somerset Satin 300 g/m2 papel, 7,5 x 27 x 37,5 cm. Copyright Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

O livro contém 48 páginas dobradas e não numeradas. Ele é apresentado geralmente em posição vertical, com as páginas desdobradas formando uma aranha de oito patas. Essa apresentação mostra a relação lúdica entre o título e a apresentação do livro: o título *Grace Kwami Sculpture* refere-se tanto às esculturas de Grace Kwami como também à qualidade do livro como escultura.¹⁶

Com esse livro, Atta Kwami explora a atividade artística de sua mãe, Grace Salome Kwami (1923-2006). Ela se formou em 1953 no Kumasi College of Arts (mais tarde, Kumasi College of Technology), onde a formação artística em cerâmica e terracota, juntamente com a tecelagem e as artes têxteis, fazia parte do currículo de artistas e professores (Kwami Kumasi Realism: 73). Grace Kwami pertenceu à primeira geração de artistas ganenses internacionalmente ativos, como conta Atta Kwami a partir de suas próprias memórias de infância, nas quais a obra artística e a vida de sua mãe estavam intimamente ligadas (Kwami Kumasi Realism: 27-28). Ela trabalhava principalmente com terracota, mas também com desenhos e pinturas.

¹⁶ Atta Kwami criou esse projeto, preparado por longo tempo, quando atuou como membro do Royal College of Art em Londres em 1992-93 e dele imprimiu 32 cópias (mais 4 exemplares para si). Ele foi exibido pela primeira vez na Artist's Book Fair, em Londres, em maio de 1993. Seis dos 32 exemplares estão na Smithsonian: Record < Grace Kwami Sculpture > | Collections Search Center, Smithsonian Institution (si.edu).

Artista e historiador da arte

Grace Kwami Sculpture tem como objetivo contribuir para nossa apreciação e conhecimento da arte ganense (Kwami: Prefácio).

Atta Kwami atua aqui num duplo papel porque, além de suas atividades artísticas, ele é também um historiador de arte, como evidenciam suas publicações. No prefácio de Grace Kwami Sculpture, ele descreve sua intenção de expandir o conhecimento da arte ganense com a obra, colocando-a assim claramente no gênero de historiografia da arte.

Enquanto Phunsombatlert documentou em seu trabalho narrativas orais e colocou desenhos e fotografias ilustrativamente ao lado do texto, Atta Kwami usa a interação texto-imagem de uma maneira diferente. Ele recorre a um arquivo produzido ao longo de uma década, composto de fotografias de sua mãe trabalhando, mas também de desenhos feitos por ela. Mesmo que o artista já tivesse em mente o conceito do livro e guardasse as fotografias para esse fim, elas tinham uma existência independente e documental antes de se tornarem parte da composição do livro.¹⁷

Entretanto, o ato de transferir as fotografias para a forma livro as recontextualiza, e sua mensagem assume contornos mais nítidos que correspondem à mensagem do livro. Embora possam ter representado instantâneos dos vestígios fotográficos da vida de Grace Kwami, agora eles se tornam janelas para uma narrativa dada pela estrutura do livro. Eles não falam mais por si mesmos nem existem no contexto de um grupo de imagens dispersas que podem ser vistas em qualquer ordem e individualmente. Eles estão dispostos no espaço do livro e recebem títulos e textos que contribuem para seguir a direção determinada por Atta Kwami. Ele insere os retratos e visões de trabalho em uma sequência que funciona simultaneamente como uma exposição em miniatura e uma fonte artística e histórica para a obra da artista.¹⁸

A produção do livro/a produção da arte e do conhecimento

Paralelamente a essa transferência, Atta Kwami põe um claro foco na produção e no processo artístico. Ele torna a incluir isso em seu prefácio quando aponta as diferentes técnicas utilizadas na produção do livro.¹⁹ E também mostra isso no próprio livro: as quatro grandes folhas de papel são dobradas e

17 V. <https://www.prm.ox.ac.uk/event/andrea-stultiens-the-kaddu-wasswa-archive> (último acesso: 18 de julho de 2022) e também: http://africultures.com/the-kaddu-wasswa-archive-entre-recit-personnel-et-memoire-collective-11421/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=520 (último acesso: 18 de julho de 2022).

18 Em sua observação de *The Kaddu Wasswa Archive* (2010), dos fotógrafos Andrea Stultiens, Arthur C. Kisitu e Kaddu Wasswa, Érika Nimis aponta a importância das mãos visíveis que seguram e possivelmente percorrem o arquivo em forma de livro. Em sua análise, elas são menos o indício do manuseio e, portanto, de uma forma de ler o arquivo, e mais uma forma de representar o observador - nesse caso, a própria fotógrafa. Ver Nimis 2014: 560.

19 "As imagens aqui apresentadas formam um conjunto de diferentes processos de impressão: gravura em metal, serigrafia, litografia, impressão computadorizada e xerografia em cores" (Kwami: Prefácio).

não cortadas na parte superior, o que confere ao livro mais estabilidade. As irregularidades das bordas são preservadas, o que significa que aqui você pode ver o momento da produção do livro: a materialidade da superfície não se esconde no objeto acabado, mas se torna parte do efeito artístico e deixa um lembrete do processo.²⁰ A produção do livro também continua tangível em sua encadernação: um cordão grosseiro enfiado em dois orifícios reforçados com bordas de metal é o que faz do objeto um livro. O cordão é visível na lombada. Quando fechado, o livro é transportado em uma caixa forrada com papel artesanal, projetada em forma de sol ou mesmo de aranha.



Fig. 7 *Grace Kwami sculpture*, encadernação. Copyright: Foto Niklas Wolf/ Livro: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Mas a produção é também uma parte importante da percepção de Kwami do trabalho da mãe. Ele usa a possibilidade da imagem fotográfica em combinação com a ordem das páginas para criar uma aproximação crescente (Fig. 8, à esquerda): enquanto a primeira página mostra Grace Kwami trabalhando, o observador a vê de lado, com as mãos em movimento preciso e olhar concentrado em seu ofício; as páginas seguintes fazem zoom em quatro fotos de uma cena do trabalho (Fig. 8, centro). Aqui, suas mãos são mostradas manipulando a terracota, documentando não apenas seus gestos, mas também seu manuseio do material. A última foto dessa sequência mostra de frente a pequena cabeça de terracota. Nela, os objetos assumem o papel principal, devolvendo o olhar do espectador (Fig. 8, à direita). Os instrumentos de modelagem em primeiro plano, o bastão estabilizador na cabeça e as mãos, no lado esquerdo, apontam novamente para o processo inacabado.

20 Com sua esposa, a artista Pamela Clarkson, ele abriu um ateliê de produção de papel em Ayeduase. Kwami selecionou Somerset Satin 300g/m² para o livro, impresso em Londres (<https://library.si.edu/exhibition/artists-books-and-africa/grace-kwami-sculpture-full>; último acesso em 22 outubro 2022). A atividade de produção de papel de Kwami ilustra seu interesse no aspecto material de seu trabalho. V. Hark 2020.



Fig. 8 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian



Fig. 8a Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian

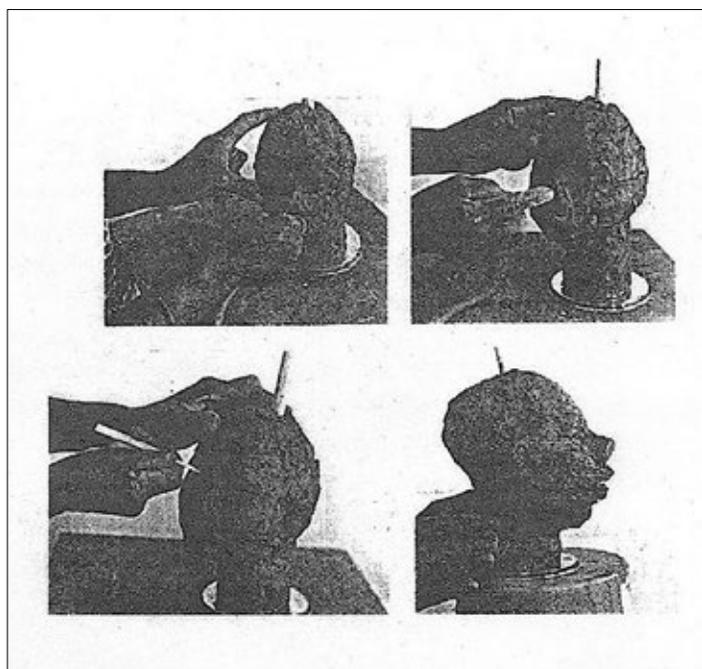


Fig. 8b Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian

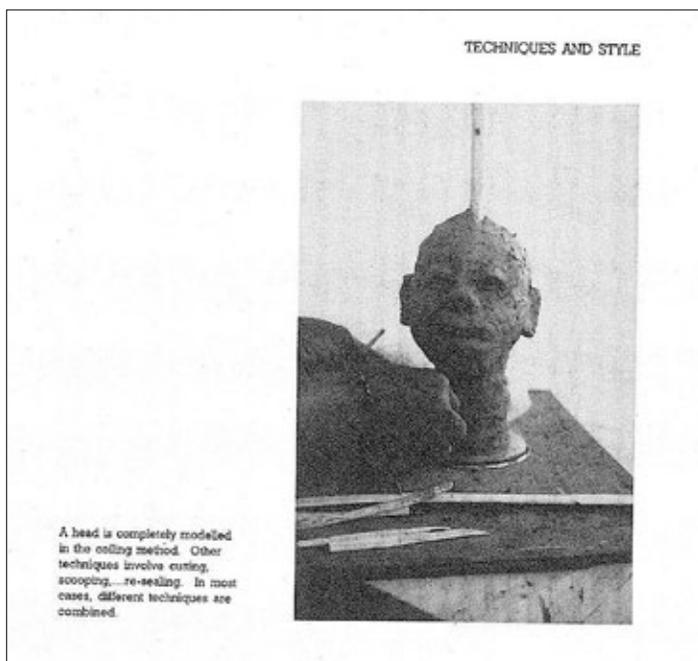


Fig. 8c Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Mesmo nas páginas que mostram fotos em arranjos de galeria (Fig. 9), ele reintroduz a materialidade do trabalho em forma textual, citando sua mãe: "O barro é o material de arte mais comum. G.S.K"

Fig. 9 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, detalhe. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art



Em outros lugares, Atta Kwami também faz uso conciso das possibilidades da justaposição da visão e da leitura, chamando a atenção com o texto para certos detalhes: "Uma cabeça é completamente modelada no método do enrolamento. Outras técnicas envolvem o corte, a escavação [...] a resselagem. Na maioria dos casos, diferentes técnicas são combinadas" (Atta Kwami). Também nesse pequeno texto, o espectador se envolve na prática do trabalho artístico por meio do momento capturado. A descrição não se concentra no material nem na interpretação, mas especifica em mais detalhes o momento visto, o trabalho com o material. A imagem fotográfica aqui é usada para "faire voir": ela funciona "como uma visão mostrada" (Dobbe 2010: 160). O uso do livro com suas possibilidades de contar continuamente por meio da sequência de páginas cria um espaço complexo que leva o espectador a descobrir diferentes vertentes da narrativa a cada vez. A apresentação comum de texto e imagem em diálogo é especialmente tangível

na página que mostra um vaso esculpido (Fig. 10): “Então seus vasos não representam personalidades [...]?” Mais uma vez, o observador é convidado a entrar em diálogo com o objeto - supostamente dotado de uma personalidade.



Fig. 10 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, detalhe. Copyright: Smithsonian Libraries, National Museum of African Art

Sua organização em forma de leporello semelhante à de uma sanfona que se desdobra em patas de aranhas, refere-se à forma simbólica de Ananse, uma aranha “a meio caminho entre a terra e o céu e tem o poder de reestruturar tanto o mundo divino quanto o humano” (Zobel Marshall: 31-32). Como a malandra figura do trickster, Ananse “controla os fundamentos da civilização, a sabedoria (conhecimento) e as histórias (história)” nos contos narrados pelos axantes (Zobel Marshall: 32). Kwami usa aqui a forma livro de arte para uma figuração da arte de contar e da criatividade (Pinther/Wolf 2020: 3), além de uma personificação da escrita da história. A forma de aranha também faz o objeto oscilar entre diferentes formatos, ao mesmo tempo uma escultura no espaço e um livro. Sob a forma de um objeto colocado verticalmente, ela contradiz ludicamente seu formato de livro: a rolagem pelas páginas não é mais possível. Agora é o espectador que precisa movimentar-se em torno do livro.

Através da materialidade tangível, da arte visível na obra e do foco do livro na produção, seu autor torna-se ainda mais presente no trabalho acabado, pondo-se em diálogo com a vida de Grace Kwami e atuando como sua testemunha. O formato do livro cria diferentes níveis de comunicação. Ela conta (em texto) e mostra (em imagem), mas também conduz os espectadores à contemplação ativa fazendo-os mover-se em torno do objeto. Atta Kwami usa as possibilidades do contar histórias implícitas na forma livresca. Contudo, ao mesmo tempo, contradiz sua interação natural com o leitor, que geralmente está sentado para folhear as páginas de um livro. Ele cria uma ordem na sequência de suas páginas e novamente a contradiz na dobra sanfonada, o que permite mais combinações possíveis de páginas para serem vistas uma ao lado da outra.

Esse uso criativo das características dos livros é parte também do último trabalho aqui apresentado, o diário *Lambeaux*.

Diário infinito, histórias infinitas: Gilles Elie-dit-Cosaque

Em seu trabalho em série *Lambeaux*, o artista gráfico e videoartista Gilles Elie-dit-Cosaque (*1968) vem criando colagens multimídia em páginas duplas projetadas como páginas de cadernos de anotações desde 2009. As diferentes regras, o tamanho constante (33×22cm) e os indícios visíveis da encadernação com grampos aludem à origem encenada da superfície que o artista utiliza aqui, ou seja, cadernos ou apostilas escolares. No entanto, ele prepara as páginas à mão, dando-lhes a aparência de uma estrutura pré-fabricada destinada a integrar as associações a elas vinculadas na leitura de sua obra. Assim que essa referência é entendida, ele rompe com ela e apresenta as páginas duplas lado a lado em quadros. Cosaque normalmente reúne cerca de 16 páginas para uma exposição (Fig. 11), tornando-as, como afirma ele mesmo, legíveis como uma só narrativa coerente.²¹



Fig. 11 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projeto em andamento desde 2009, 12 páginas de uma exposição, materiais múltiplos sobre papel, 33×22 cm. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

Essa narrativa não é linear per se; ela se desenvolve em cada colagem e na interação dos diferentes quadros. Assim, a história contada assume para o leitor/observador um caráter infinitamente evolutivo e infinitamente adaptável. Usando materiais diversos para criar as páginas do diário, Cosaque cria uma impressão de espontaneidade. Ele integra a diversidade material dos elementos a suas colagens de tal forma que elas lembram notas e coleções etnográficas, compilações de espécimes e anotação rápida de observações. Ao mesmo tempo, surgem diferentes níveis temporais, que se tornam evidentes nos gestos de desenho e pintura do artista e na idade e natureza dos vários objetos colados: escrita, impressão e fotografias reúnem os mais diversos momentos. Embora já mencionado na integração das fotografias reunidas na obra de Atta Kwami, Cosaque vai mais longe em

21 <https://www.ouest-france.fr/bretagne/groix-56590/gilles-elie-dit-cosaque-s-expose-sous-un-autre-jour-5207838> (último acesso: 15 de janeiro de 2022).

sua recontextualização de fotografias, quadros impressos, artigos de periódicos e outros materiais. Em suas composições, os materiais que tem em mãos são sobrescritos, questionados e sujeitados ao crivo do ceticismo.

A vista anatômica de um corpo humano (Fig. 12) foi tornada irreconhecível como pessoa por uma linha de cor vermelha sobre os olhos, apresentando uma desindividualização do modelo, que já fora abstraído na representação biológica. Em contraste, porém, a mulher, vestida apenas com uma saia e um lenço na cabeça, permanece visível em toda a sua individualidade. Ela funciona como um espelho – ou será que é a visão interna o espelho?

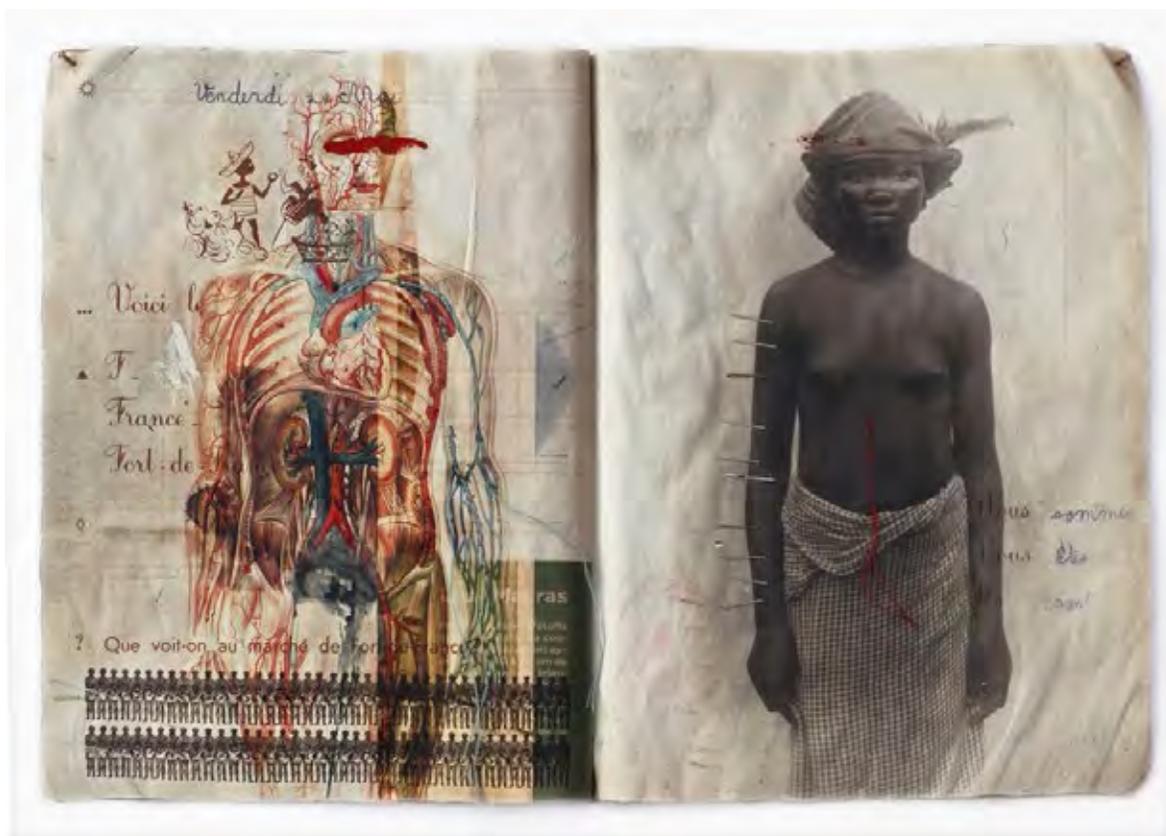


Fig. 12 Gilles Elie dit Cosaque, *Lambeaux*, projeto em andamento desde 2009, materiais múltiplos sobre papel,, 33x22 cm. Copyright: Gilles Elie dit Cosaque

Exercícios de conjugação que se sobrepõem a sua imagem relacionam a representação aos alunos/escritores: "Nous sommes/Vous êtes/Ils sont" (Nos somos/Vós sóis/Eles são). A alternância entre a escrita pré-impressa da escola e a caligrafia infantil cria um lembrete da escola e da educação centralizadas (pelo estado francês, que dirige centralmente a educação), e a voz do aluno se adaptando a essas especificações, mas fazendo declarações sobre sua própria existência, ou sobre a de um grupo, comunitária: "Nós somos/Vós sois/Eles são". A imagem fotográfica, que encena neutralidade e observação científica na postura imóvel (a única exceção são as mãos, que contêm um leve movimento: a mão direita parece acariciar as dobras de tecido da saia, segurando-a, mas quase sem movimento), é recontextualizada por grampos de metal. Estes parecem prender a figura na página e no caderno. Eles prendem o braço da jovem com brutalidade metálica. Linha vermelha é usada para bordar o reflexo da artéria pélvica na página, tornando o interior visível do exterior. Isso reforça a impressão de espelhamento e distorção que ocorre entre

a vista anatômica e a fotografia. A pessoa se torna o objeto do olhar, o diagrama anatômico cujo interior vemos se torna o indivíduo protegido pelos olhos cobertos. Diferentes níveis da história também estão ligados por outros detalhes da colagem: a data em caligrafia infantil com um erro ortográfico ("Venderdi 29 Mai") dá à página um momento no tempo; ela a registra, não como um momento abstrato, mas sim como um momento concreto. A pequena caricatura mostra uma cena de mercado e uma figura negra de short, camisa de mangas arrancadas e um grande chapéu de palha, oferecendo uma das frutas que estão ao seu lado a uma senhora retratada com pele clara, de vestido longo com sobreposição e chapéu na cabeça. Aqui, também, a justaposição de roteiros, com diferentes fontes sinalizando diferentes temas, origens, contextos e imagens, desempenha um papel importante.

Ao lado da representação anatômica lê-se "... Voici le .../F.../France.../Fort-de-France". Outras linhas são deixadas em branco, provavelmente para dar espaço a exercícios de escrita. Identificado por um ponto de interrogação como outro tipo de tarefa, lê-se abaixo, "Que voit-on au marché de Fort-de-France?" (O que vemos no mercado de Fort-de-France?). A resposta é dada em um detalhe da icônica gravura *Description of a Slave Ship/Descrição de um navio negreiro*, de 1789 (Finley 2018).²² No entanto, a mudança de mídia da escrita para a imagem deixa essa resposta suspensa: uma figura visual de pensamento em resposta a uma pergunta escolar a ser escrita. A mudança da escrita para a imagem responde a uma pergunta concreta, formulada por escrito, com as associações que a imagem evoca, tornando-se assim multifacetada e sempre dependente da leitura individual do leitor/espectador.

A sobreposição e a justaposição do desenho anatômico e de um trecho do ícone da representação do tráfico de escravos com respostas a essas perguntas escolares, a alternância entre quadros e texto e um estilo de escrita que aponta para uma criança, tudo isso cria um *espaço de reflexão* complexo. Alusões e referências, aliadas às características de um encontro individual e privado com um diário pessoal, reúnem uma obra de arte que é pessoal e, ao mesmo tempo, compartilhada no seio do povo caribenho francês. O reconhecimento das práticas escolares que foram (e são) comuns a gerações de jovens caribenhos e as alusões pictóricas a um passado comum criam um terreno de compreensão que pode estar no cerne do conceito de creolização.

Esse conceito caracteriza-se por estar infinitamente inacabado e por evoluir continuamente com seu povo e sua vida. A abertura da obra de arte de Cosaque parece integrar os fundamentos desse conceito a uma obra que é infinitamente individual – porque integra as leituras individuais de cada observador/leitor sem dar respostas concretas – e, ao mesmo tempo, representativa de várias experiências e memórias compartilhadas e, graças a essa natureza compartilhada, representativa também da memória cultural do Caribe francês (se é que não de todo o Caribe). O espectador torna-se parte do processo artístico quando completa a leitura dessas "images de pensée" (imagens de pensamentos). A "immédiatè visuelle" (imediatismo visual) faz da superfície da página um campo de reflexão (Caraës/Marchand-Zanartu: 7) e um exemplo vibrante da interseção entre *créolisation* e *créolité*, entre o processo

22 Durante a pesquisa para este artigo, não consegui encontrar uma resposta conclusiva para a questão da existência em Fort-de-France de um mercado específico para escravizados. Em um artigo de pesquisa, Jessica Pierre-Louis segue a pista de um mercado em St. Pierre, antiga capital da Martinica. Sua pesquisa parece indicar que as localizações concretas desses mercados especializados são raras. V. "Le "marché aux esclaves" du Mouillage à Saint-Pierre de la Martinique. - Tan Listwa" (último acesso: 26 de julho de 2022).

sempre mutante de tornar-se cultural e a criação da identidade caribenha (Febel 2013: 163).²³ O trabalho contínuo de Cosaque e suas colagens abertas representam especialmente o conceito de Glissant: “la créolisation c'est l'imprédictible”, a creolização é o imprevisível (Glissant 1996: 89; Febel 2013: 164).

Portanto, *Lambeaux* vai muito além da imaginação de um diário creolizado. Em vez disso, o trabalho de Cosaque materializa a “nova forma de historiografia descrita por Glissant para a história indocumentável da experiência colonial”, que deveria ser uma “historiografia polifônica” (Febel 2013: 176). Para fazer isso, Cosaque encontra em suas obras uma forma artística particularmente adequada, que cria justamente essa polifonia através de sua referência à importância cultural do livro e do caderno de anotações, uma referência aos pontos cegos da história escrita, e através da justaposição de imagem e escrita, material histórico e “memorabilia” aparentemente individual, como fotografias ou trechos de cadernos.

Com o uso dessa mídia, a reconstrução ou reorganização da memória é capturada aqui de forma pictórica. A “natureza inacabada” de seu trabalho tematiza tanto o processo de creolização quanto uma multiplicidade de memórias²⁴ nas quais imagens e memórias são compartilhadas e conectam as pessoas, mas não escrevem uma história comum linear e encerrada. Assumindo o papel do contador de histórias (le conteur), Cosaque torna-se ao mesmo tempo um “guerreiro do imaginário” – um “guerreiro da imaginação”²⁵ – e um historiador artístico, compartilhando essas características com algumas outras personalidades criativas importantes da Martinica: de Césaire a Glissant, de Chamoiseau a Raphael Confiant, cujas obras unem repetidamente historiografia e literatura, imaginação e reflexão, pensamento filosófico político e cultural, além de um passado compartilhado na documentação narrativa da memória.²⁶

Cosaque materializa memórias, ao tempo em que conta histórias sem fim usando vestígios do passado. Riscando documentos institucionais, Cosaque interroga a historiografia canônica – canônica porque impressa e, assim, visível e disseminada. Nas suas colagens aliena, expande, contradiz essa historiografia e a coloca em novos contextos. Tanto o texto quanto o pictórico estão em ação. O ato artístico da coleta e montagem dos materiais O ato artístico de coleta e montagem de materiais constitui uma intervenção no tratamento da memória e da historiografia. Precisamente ao compartilhar a definição de história e memória que distingue entre o escrito e o oral, entre memória canônica e memória individual, o artista mostra processos de memória e de criação de imagens fora do campo da escrita canônica da história. Entretanto, suas colagens também não representam uma narrativa completamente desvinculada; elas usam intencionalmente pedaços e fragmentos que fazem parte da historiografia e da sua construção sob influência francesa.

23 “Portanto, hoje a creolização é entendida mais geralmente como um conceito de contato cultural, encontro, entrelaçamento ou transformação mútua de diferentes culturas, o que tem uma estreita proximidade com o conceito mais identitário de creolidade” (Febel 2013: 163).

24 “Para os caribenhos, o desafio de garantir a existência de uma memória coletiva toca as questões centrais do autopoicionamento: escrever a história do Caribe significa, acima de tudo, imaginar essa história, ou melhor, histórias no plural” (Ueckmann/Febel 2017: 13).

25 “Acho que Patrick Chamoiseau é ele mesmo um “Guerreiro do imaginário” e que sua prática da escrita está de acordo com a performance terapêutica dos antigos contadores de histórias de seu país. Ele cria uma magia, opera uma transmutação” (Chantal Thomas, Préface, in Chamoiseau 2016: II).

26 Sobre Chamoiseau, escreveu Ledent: “No entanto, sua visão do escritor caribenho como um contador de histórias que usa a diversidade e a criatividade como armas paradoxalmente pacíficas contra a destrutividade da globalização e da padronização se aplica à região como um todo, independentemente das fronteiras linguísticas” (Ledent 2008: 454).

Conclusão: *Façonner l'histoire* - Reescrever o futuro

Façonner l'histoire, ou moldar a história, evoca os dois principais aspectos da presente análise. A idéia de “moldar” inclui o momento artístico da criação e também sugere a flexibilidade do material e a natureza dúctil do resultado. É crucial ter em mente que a história é maleável. A história é um constructo, um edifício, construído com base em fatos históricos. Mas a história se baseia em inúmeros fatos, e a escrita da história só pode referir-se a uma parte seletiva do passado; ela só pode ser uma sombra, um eco da realidade histórica. Os fatos nos quais a escrita da história se baseia são, especialmente nas culturas ocidentais, fontes escritas. Tais fontes contêm grandes lacunas e frequentemente documentam a perspectiva dos “conquistadores”, e é essa perspectiva que molda a narrativa histórica canonizada, significando tudo o que é escrito, impresso, publicado, ensinado etc. O questionamento dessas narrativas não é novidade, e a pesquisa contínua não só aponta pontos cegos como integra novas perspectivas.²⁷

As obras de arte ajudam a superar narrativas históricas incompletas, dando uma visibilidade especial às histórias há muito esquecidas. No campo da arte e do arquivo (Enwezor; Callahan), o livro de artista é uma forma muito especial de apresentar a reescrita histórica a um público, particularmente no contexto do Atlântico Negro. A análise conduzida no presente trabalho mostra um campo muito grande de possibilidades de utilização do livro de artista como “zona de atividade” (Drucker 1995: 2). Os livros estudados aqui complicam as expectativas de escrever - e reescrever - a história canonizada, questionando o hábito geral inscrito no livro e seu modo de uso. Eles recontextualizam imagens e textos históricos ou referências visuais a modelos históricos, cortando estes materiais e temas para criar algo novo que, no entanto, permanece um reflexo do passado. No texto “The Role of the Writer in a New Nation”, Chinua Achebe definiu sua tarefa como a de ajudar sua “sociedade a recuperar a crença em si mesma e a afastar os complexos dos anos de denigração e autodesvalorização” (Achebe 1964). Uma maneira de restaurar essa dignidade perdida foi, para Achebe, voltar-se para a história de sua comunidade porque, ecoando Aimé Césaire, escreveu ele: “o atalho para o futuro é através do passado”.²⁸ Nesse contexto, a forma livro torna-se mais que um gênero criativo: seu papel na preservação e também no estabelecimento oficial da historiografia é utilizado pelos artistas para fixar memórias pouco conhecidas e invisíveis, ameaçadas pelo esquecimento, e inscrevê-las em uma memória cultural baseada na cultura escrita (conforme as tradições intelectuais europeias).²⁹ Enquanto as obras aqui apresentadas representam obras individuais, seu efeito se inscreve em uma memória coletiva. Neste ponto, a questão se torna como os meios se inscrevem na memória cultural, como revelam e tornam visíveis posições individuais ou coletivas e, assim, funcionam como uma superfície transformadora entre o individual e o coletivo.

27 Para citar apenas um exemplo, v. Zinnenburg Carroll 2014.

28 Citado em Ledent 2008: 453.

29 O papel que a cultura escrita desempenha nisso é claramente baseado em ideias ocidentais. Enquanto os artistas apresentados neste ensaio inscrevem uma alternativa, até então menos visível, em um meio da cultura ocidental, outros preferem estratégias que mostrem a relevância de outras formas de história na forma oral ou mesmo artística. V. Zinnenburg Carroll, 2014.

Maurice Halbwachs assumiu (com base de pesquisas eurocêntricas) que a memória coletiva requer “estabilidade e duração”; portanto, ela devia ser fixa, ou seja, escrita (Ueckmann/Fevel 2017: 9). Marc Bloch observou que grande parte dessa memória coletiva é composta de memória comunicativa, um conjunto de histórias, tradições orais, acréscimos, memórias individuais, etc., compartilhadas por testemunhas individuais dentro de grupos sociais como aldeias, etnias, classes sociais, religiosos e famílias (Cueille 2015: 1-2). Apenas alguns elementos dessa memória entram na Historiografia, a história encontrada nos manuais escolares. Através de sua reprodução e disseminação, constrói uma consciência histórica, onde a voz do indivíduo se desvanece por trás de uma história compartilhada. Isto leva à sub-representação de memórias não escritas. É justamente neste ponto que o livro do artista pode ser relevante como uma interface, se ele assumir suas funções de arquivamento. O artista luta contra os automatismos no “lembrar e esquecer”, que são frequentemente dominados por outras forças (Ueckmann/Fevel 2017: 13). Não se trata tanto de desafiar esses mecanismos, mas de usá-los para fins diferentes. O livro do artista não pode competir com outras fontes impressas por causa de sua circulação muito limitada (nos casos estudados aqui). No entanto, o livro as cita e, além disso, compensa esta deficiência por seu arranjo específico como obra de arte. Seus efeitos não se baseiam na reprodução em massa, mas em cada objeto individual, que requer uma concentração cada vez maior, uma visão cada vez mais profunda.

Na prática, um livro mesmo quando fechado, é um receptáculo de memória. A conexão entre livro e memória não é criada apenas por seu uso como suporte de documentação. Ela também se baseia na intimidade do toque, que produz a individualidade da memória. Os livros aqui apresentados são suportes com múltiplas direções de leitura, já encerrando em seu formato vários níveis de tradições de leitura e referências culturais. Estão reescrevendo a história, documentando e reorganizando memórias. Os artistas inscrevem o que era invisível ou intangível nesse marco estético, cultural, histórico e material. Ao mesmo tempo, é exatamente esse marco que os três artistas relativizam, desconstróem e expandem em sua prática artística. Ao apresentar um “diário” contínuo página por página em composições de quadros avulsos, Gilles Elie-dit-Cosaque cria quadros sobrepostos e interpostos, o caderno, o quadro da imagem e a totalidade de suas colagens já acabadas e das que ainda estão por vir. Phunsombatlert alude a um modelo histórico em seu trabalho arquivístico com memórias caribenhas e, ao mesmo tempo, mostra as camadas ocultas da produção de conhecimento histórico. O livro de artista de Atta Kwami é um livro de história da arte, um tributo em texto e imagem a sua mãe – e uma escultura ao mesmo tempo.

Essas observações inevitavelmente constituem apenas um primeiro olhar – os potenciais de moldagem da história são tão múltiplos quanto as formas que os livros de artista estão tomando, enriquecendo a cultura do livro em sua narrativa polifônica e sempre mutável.

Nota: A pesquisa para este trabalho foi financiada pela Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fundação Alemã de Pesquisa) sob a Estratégia de Excelência da Alemanha - EXC 2176 'Understanding Written Artefacts': Material, Interação e Transmissão em Culturas Manuscritas", projeto nº 390893796. A pesquisa foi realizada no âmbito do Centro de Estudos de Culturas Manuscritas (CSMC) da Universidade de Hamburgo".

Bibliografia

- Achebe, Chinua, "The Role of the Writer in a New Nation", *Nigeria Magazine*, n° 81, June 1964.
- Armstrong, Carol, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1998.
- Benoît, Catherine, *Corps, jardins, mémoires : Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe. Nouvelle édition en ligne*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000 (généré le 06 mars 2022). <<http://books.openedition.org/editions-msh/7406>>. ISBN : 9782735118380. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editions-msh.7406>.
- Caraës, Marie-Haude, Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2019.
- Carbone, Kathy, "Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions", *Curator, The Museum Journal*, vol. 63, n° 2 (April 2020): 257-263.
- Chakrabarti, Pratik, "Sloane's Travels: a Colonial History of Gentlemanly Science", in Alison Walker, Arthur MacGregor, Michael Hunter (eds.), *From books to bezoars. Sir Hans Sloane and his Collections*. London: The British Library 2012: 71-79.
- Chamoiseau, Patrick, *La matière de l'absence*. Paris : Éditions du Seuil 2016.
- Corbett, Mary Jean, Victor Luffig, "Review: Larry J. Schaaf, *Sun Gardens: Victorian Photographs by Anna Atkins*, New York/ Oxford: Aperture/ Phaidon Press 1985/86", in: *Women's Studies International Forum*, 1987: 220.
- Couille, Clotilde, "La mémoire communicative", *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 120 (2015): 1-2.
- Court, Elsbeth Joyce, "Da Grace Salome Abra Kwami 1923-2006 ", *African Arts*, vol. 41, n° 2 (Summer 2008): 10-11.
- Drucker, Johanna, *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books, 1995.
- Febel, Gisela, "Poesie und Denken. Lyrische Form, kreolisierte Erinnerung und Erkenntnis bei Édouard Glissant", in Gesine Müller, Natascha Ueckmann (eds.), *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript 2013: 163-179.
- Foot, Kenneth E., "To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture" *The American Archivist*, vol. 53, n° 3 (Summer 1990): 378-392.
- Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- Iversen, Margaret, "The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes", *Art History*, vol. 44/4 (Sept. 2021): 798-822.
- Kiening, Christian, "Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne", in Kiening, Martina Stercken (eds.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich: Chronos-Verlag 2008: 8-128.
- Kwami, Atta, *Kumasi Realism, 1951 – 2007, An African Modernism*. London: C Hurst & Co Publishers Ltd, 2013.
- Ledent, Bénédicte, "Waging the War from Outside. The Writers of the West Indian Diaspora and their Role in the Future of The Caribbean", in Kathleen Gysels, Bénédicte Ledent (ed.), *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary/ L'Écrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*, Amsterdam/ New York: Editions Rodopi 2008: 453-466.
- Nimis, Érika, "In search of African history: the re-appropriation of photographic archives by contemporary visual artists", *Social Dynamics*, 40:3, (2014): 556-566.

- Nimis, Érika ; Marian Nur Goni, "S'inscrire dans une histoire partagée", *Africultures*, n° 88 (2012/2) : 8-11.
- Pinther, Kerstin, Niklas Wolf (eds.), *Photobook Africa. Tracing Stories and Imagery*. Munich: Institut für Kunstgeschichte, 2020 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003788>, (accessed 24.02.2022)).
- Reinhardt, Catherine A., *Claims to Memory: Beyond Slavery and Emancipation in the French Caribbean*. New York: Berghahn Books, 2006.
- Sachsse, Rolf, *Anna Atkins: Blue Prints*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 2021.
- Schaaf, Larry, Joshua Chuang (ed.), *Sun Gardens. Cyanotypes by Anna Atkins*. New York: The New York Library, 2018.
- Schoelcher, Victor, *Des colonies françaises. Abolition immédiate de l'esclavage*. Paris : Pagnerre éditeur, 1842.
- Treml, Martin, Sabine Flach, Pablo Schneider (ed.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*. Munich: Wilhelm Fink, 2014.
- Ueckmann, Natascha, Gisela Febel (ed.), *Mémoires transmédiales. Geschichte und Gedächtnis in der Karibik und ihrer Diaspora*. Berlin: Frank & Timme 2017.
- Waal, Edmund de, *Library of Exile*, installation at the British Museum 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=NZhPbWBho5U> (acesso agosto 16, 2022).
- Zinnenburg Carroll, Khadija von, *Art in the Time of Colony*. New York: Routledge, 2014.
- Zobel Marshall, Emily, "Liminal Anansi: Symbol of Order and Chaos An Exploration of Anansi's Roots Amongst the Asante of Ghana", *Caribbean Quarterly*, vol. 53, n° 3 (September 2007): 30-40.