

MIRAGENS E VITRINAS: OS PARADOXOS DA ARTE AFRICANA CONTEMPORÂNEA

AMSELLE, Jean-Loup. *L'art de la friche: essai sur l'art africain contemporain.* Paris: Flammarion, 2005.

*L'Occident, en africanisant ses propres pulsions,
a tendu un miroir à l'Afrique, miroir dans lequel
les Africains sont aujourd'hui contraints de s'inscrire.*

(Amselle, p. 72)

Um espelho estendido sobre a África, no qual o Ocidente projeta as próprias pulsões e desejos, e que vira uma vitrine na qual os africanos são pressionados a se mostrar. Essa é uma das imagens centrais do ensaio *L'art de la friche*, de Jean-Loup Amselle, um dos mais importantes africanistas franceses contemporâneos.

Nos últimos anos, Amselle repensou alguns dos conceitos que tinha usado anteriormente em livros como *Logiques métisses*. Para Amselle, noções como “mestiçagem” ou “hibridação” implicam, no fundo, a pressuposição de um momento anterior à mistura, na qual existiria uma “pureza” racial ou étnica. Se todos somos mestiços e sempre fomos, que sentido teria identificar a mestiçagem como um fenômeno particular? Em *Branchements*, que poderíamos traduzir por *Ligações* ou *Conexões* — *brancher* significa ‘ter

conexão’, ‘estar ligado’ e, na gíria, ‘estar na moda’ —, Amselle propõe um novo modelo, centrado na sua experiência de campo nas nações africanas contemporâneas. Ele está interessado em ver como as imagens que a globalização projeta sobre a África são reapropriadas pelos africanos, que, por sua vez, usam essas “ligações” para se conectar com os sistemas de produção de valor globalizados e renegociar a sua posição no sistema-mundo nos seus próprios termos. A ênfase, portanto, está mais do lado da conexão, do que emerge de novo, que da mistura — o que fica do passado.

Dando continuidade ao projeto de *Branchements*, Amselle escreveu o seu último livro, *L'art de la friche*. Em francês, *la friche* é um terreno em barbeito, inculto, abandonado. Nas últimas décadas, o termo se aplicou a grandes naves industriais

abandonadas, como algumas no sudeste de Paris, que, nos últimos anos, foram ocupadas por artistas e “viraram moda”, sendo visitadas por muitos curiosos no fim de semana.

A África, argumenta Amselle, aparecerá na cena da arte contemporânea internacional como uma grande *friche*, uma grande nave industrial abandonada cheia de jovens artistas interessantes. *L’Afrique/La friche* não é mais a África primitiva, com as suas máscaras e rituais de posseção, que fascinou cubistas e surrealistas, mas, sim, a África pós-colonial e pós-moderna do século XXI, que só aparece às vezes nos telejornais do mundo como a pura imagem do apocalipse, assolada por guerras, fomes, secas, epidemias. Esse apocalipse aparece aos olhos dos estetas ocidentais como fonte de vitalidade. Face à auto-referencialidade decadente da arte ocidental, a museificação e a patrimonialização — a “vitricificação”, nos termos de Amselle — das cidades européias transformadas em vitrinas da opulência, a África aparece como o último reduto da autenticidade suja e fedorenta, caracterizada por uma estética da reciclagem, do *destroy*, do *trash* (p. 37). Uma estética da destruição que, na lógica do estetismo nietzschiano moderno, é condição *sine qua non* da vida. O modelo não é mais o vilarejo africano “tribal”, com as suas máscaras e rituais de

posseção, que fascinou os modernistas, cubistas e surrealistas, mas a megápolis africana caótica e dantesca e, portanto, excitante, como Kinshasa ou a Lagos descrita pelo arquiteto e teórico Rem Koolhaas (p. 19).

Para Amselle, parece que o futuro do exotismo poderia se encontrar nessa estética da ruína, do lixo, do bombardeado (p. 39). O primeiro paradoxo é que, nessa procura do mundo não vitrificado, não museificado e patrimonializado, opera-se precisamente um segundo processo de vitricificação. Na procura desta “autêntica” estética africana contemporânea, emergem artistas e obras que respondem a esse modelo, que viram famosos, reconhecidos e, num meio termo, também “vitricificados”. De fato, a necessidade de objetificar e vitricificar as obras de arte como tais está na condição mesma dos processos de produção cultural.

Ainda assim, Amselle não conclui que a aparição de uma arte contemporânea africana seja exclusivamente o invento de uns “demiurgos” ocidentais (p. 9), críticos, curadores e colecionadores que fabricaram artistas e obras aleatoriamente sobre um continente ignoto. É nesse ponto que Amselle toma distância do discurso da “invenção” da África e da arte africana; não porque não concorde com autores como Mudimbe ou Steiner a esse respeito — de fato, a África *foi* inventada; mas os africa-

nos participaram dessa invenção e, na medida do possível, tentam jogar com ela. Os artistas, críticos e curadores africanos têm participado ativamente do processo de construção da arte contemporânea africana, aportando a própria perspectiva sobre essas questões, e conseguindo, às vezes, superar os constrangimentos da miragem africana para construir obras realmente notáveis e originais. Discutindo diversos casos de artistas — de Malik Sidibé ou Frédéric Broulé Bouabré até Yinka Shonibare ou Ousmane Sow — em relação aos processos de “descoberta”, às políticas culturais e às exposições que marcaram a imagem de uma arte africana contemporânea, desde *Les magiciens de la terre*, de Jean-Hubert Martin, até a recente *Documenta XI*, de Kassel, curada por Okwui Enwezor, Amselle apresenta artistas e curadores como personagens complexos, que jogam com os modelos discursivos que aparentemente enquadram e “vitrificam” a sua atuação, criando às vezes conexões (*branchements*) inesperadas. Por exemplo, as esculturas de Ousmane Sow (p. 141) fazem referência, ao mesmo tempo, às fotografias dos nubas de Leni Refensthal e à escultura moderna européia de Rodin a Giacometti, dando a volta por cima da apropriação ocidental da África. O crítico Simon Njami (p. 139-141), co-fundador da *Revue*

Noire, propôs, desde a fundação da revista, uma estética africana contemporânea afastada da visão etnológica e primitivista, e promoveu artistas como o mesmo Sow e, especialmente, fotógrafos como Rotimi Fani-Kayode. Njami, assim como, mais recentemente, Okwui Enwezor jogam com a sua dupla identidade, como curadores de arte e ao mesmo tempo africanos, uma posição ambígua, mas que oferece a possibilidade de se apresentarem como capazes de ter um “olhar duplo” sobre a arte e, portanto, mais autorizado (p. 166). Poderíamos discutir a relevância do discurso de Amselle em relação às duas primeiras mostras de arte contemporânea africana organizadas, no Brasil, pela Associação Cultural Videobrasil (ACVB). A *Mostra Africana de Arte Contemporânea*, que teve lugar no SESC de São Paulo, entre agosto e setembro de 2000, foi curada pelo sul-africano Clive Kellner e contou com interessantes participações de artistas sul-africanos e de outros países do continente, muitos deles trabalhando com suportes eletrônicos, juntamente com um programa amplo de filmes e vídeos. O tipo de produção apresentada, tanto no formato como nos conteúdos, era de fato perfeitamente homologável a trabalhos de arte contemporânea internacional, como os produzidos na América do Norte, na Europa ou mesmo no Brasil. De fato,

a predominância na exposição da África do Sul, país com um campo artístico sólido, equivalente ao desses países, com artistas de primeira ordem como William Kentridge, poderia ter condicionado o fato de essa exposição não ter muito de exótico, nos termos de *la fliche* definidos por Amselle. Seria, então, possível refinar o argumento sobre a arte africana, remarcando as claras diferenças que encontramos entre países que se situam completamente no circuito internacional (a África do Sul) e que têm condições de se representar a si mesmos — com os seus próprios curadores — e outros que ainda ficam na periferia, como o Mali e outros países da África ocidental francófona, para não falar dos países mais pobres.

A segunda exposição organizada pela Videobrasil, a *Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea*, apresentada no Museu de Arte Moderna (MAM) de Salvador entre março e abril de 2005, teve um caráter bem diferente. Como no caso anterior, a mostra contou com múltiplas projeções — os filmes do Festival Pan-Africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou — e uma mostra de fotografia africana. Mas, no campo das artes plásticas, a exposição só tinha um artista africano, o angolano Antonio Olé. Os outros artistas eram três brasileiros (Mario Cravo Neto, Eustáquio Neves,

Daniel Lima) e a cubano-americana Maria Magdalena Campos-Pons. Essa mostra adquiriu uma direção muito mais acentuada para temáticas de identidade e memória na “diáspora africana”. Nas palavras da curadora, Solange Farkas: “A separação ou o desenraizamento são elementos recorrentes na produção desses artistas. É natural que a busca ou o diálogo com o ‘local de origem’ sejam uma das questões-chave da arte de afro-descendentes, que buscam assim reorganizar uma história freqüentemente marcada pelo caos” (ACBV, 2005, p. 14).

Claro que aqui a África, mais que contemporânea, é ancestral, um passado mítico, uma memória perdida. Não a África dos africanos, mas dos afro-descendentes. Por outro lado, a curadora critica o fato de que “como continente, a África permanece cristalizada e inalterada aos olhos dos afro-descendentes” (ACVB, 2005, p. 16). Cristalizada e vitrificada, possivelmente, mais um espelho (ou uma miragem) do que uma janela. Esse fato é ressaltado por um dos textos da mostra, “Autenticando masmorras, branqueando castelos”, de Cheryl Finley, sobre o turismo afro-descendente nos castelos de Ghana, onde os escravos eram armazenados nas contradições entre os turistas e os nativos. Segundo Finley, “A maioria dos afro-americanos e pessoas negras da diáspora enfatiza

que a história do comércio de escravos, tornado tangível pela presença das masmorras sob os castelos, deve ser um ponto de enfoque. Ao contrário, as pessoas de Gana sentem que a longa história e os múltiplos usos dos locais deveriam ter precedência” (ACVB, 2005, p. 38). De fato, parece que os afro-americanos não têm tanto interesse nesses múltiplos usos e na múltipla história da África, como na história dos próprios ancestrais: a escravidão.

Aqui encontramos ainda outra forma de vitrificação diferente da identificada por Amselle: se a arte contemporânea internacional procura na África uma fonte de vitalidade, de juventude, os afro-descendentes procuram uma origem, um princípio. Em ambos os casos, o desejo de ver realizada a própria imagem se sobrepõe perigosamente às realidades materiais.

O discurso da Mostra Pan-Africana de Salvador oscila de forma interessante entre o discurso contemporâneo e o discurso afro-descendente, uma e outra forma de vitrificação. Mas essa oscilação é só aparente, já que se trata de fazer uma conexão, um *branchement*, entre os dois discursos. Isso é facilmente explicável se observamos os conteúdos da mostra: por um lado, temos a colaboração de artistas e intelectuais afro-descendentes ou que trabalham sobre temáticas afro-descendentes, norte-americanos ou brasileiros e,

por outro lado, temos mostras de filmes e fotografias africanas.

Dizer, porém, que essa conexão é difícil de fazer não é em absoluto uma crítica à Videobrasil. Independentemente dos discursos oficiais politicamente corretos e da necessidade de comprazer patrocinadores, o interessante dessas mostras é que fomentam a circulação, a apreciação e a reapropriação das obras até agora inéditas dessas terras, desde artistas consagrados como Antonio Ole ou William Kentridge até os mais recentes filmes e fotografias malianos ou senegaleses. Quem sabe, alguns dos espectadores dessas obras extraordinárias algum dia vão operar, por sua vez, novas conexões que vão permitir a cultura (afro-)brasileira sair das suas formas presentes de vitrificação.

Roger Sansi

King's College/

Goldsmith's College,

University of London

Outros livros de Jean-Loup Amselle: *Logiques métisses: anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

Au coeur de l'éthnie: éthnie, tribalisme et état en Afrique, Paris, La Découverte, 1999.

Vers un multiculturalisme français: l'empire de la coutume, Paris, Aubier, 1996.

Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures, Paris, Flammarion, 2001.