

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

ARTES DO CONTEMPORÂNEO AFRICANO: VIDA, CRIAÇÃO E MULTIPLICIDADE¹

Valdir Pierote Silva² e Denise Dias Barros³

Resumo:

Este artigo propõe construir zonas de vizinhança reflexivas em diálogo com as artes do contemporâneo africano, sublinhando a complexidade e multiplicidade de seus universos estéticos, que entrelaçam e embaralham constantemente arte e vida. Ao mesmo tempo, afirma a necessidade de outro letramento que possibilite compreensões sobre o continente africano com desconstrução de formulações conceituais coloniais persistentes. Por fim, sinaliza um campo multifacetado, em plena ebulição, movimento e inventividade, que se desdobra na necessidade de pluralização de referenciais, a fim de gerar experiências e problematizações políticas e estéticas que possibilitem a construção de novos devires.

Palavras-chave: África; Estética; Artes do contemporâneo africano; Artes e etnicidades; Letramento e alteridade

Abstract:

This article aims to build zones of reflective nearness in space and time in contemporary African arts, underlining the complexity and multiplicity of their aesthetic universes that constantly intertwine and shuffle art and life. At the same time, it affirms the need for a literacy able to forge new understandings of the African continent with the deconstruction of persistent colonial conceptual formulations. Finally, it signals a multifaceted field in full effervescence, movement and inventiveness, which unfolds to the need for pluralization of references, in order to generate experiences and political and aesthetic problematizations that allow for the construction of new becomings.

Keywords: Africa; Aesthetic; Contemporary African arts; Arts and ethnicities; Literacy and otherness

¹ African Contemporary Arts: Life, Creation And Multiplicity

² Mestre em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Terapeuta ocupacional. Membro e pesquisador da Casa das Áfricas, núcleo Amanar (São Paulo-SP). Endereço de email: v.pierote@yahoo.com.br

³ Docente e orientadora do Programa de Pós-graduação Interunidade em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Antropóloga e terapeuta ocupacional dedicada aos estudos africanos, particularmente selo-saarainos, com destaque para as sociedades Dogon e Kel Tamacheque. Fundadora da Casa das Áfricas e do núcleo Amanar (São Paulo-SP). Endereço de email: yadene@gmail.com

O propósito deste artigo é construir zonas de vizinhança em relação às artes do contemporâneo africano, seguindo trânsitos abertos por acadêmicos, exposições e artistas, além de engendrar percursos reflexivos próprios. Tal proposição configura este texto como um desafio, uma vez que escrever sobre África envolve realizar significativos esforços contra estereótipos e pressupostos mobilizados pelo eurocentrismo, enraizados nas epistemologias e também em nós. Entrar nesse campo de modo comprometido com a complexidade das questões requer uma constante luta nos níveis da percepção e da cognição, ao passo que vastos riscos se revelam no percurso e “facilmente escorregamos nas diversas modalidades de exotismos com suas formulações desqualificadoras da diferença e de tudo aquilo que a racionalidade de uma cultura que se vê como parâmetro universal não consegue compreender”.⁴

Esse tipo de estudo provoca uma aproximação nos moldes de um novo letramento, porque exige a incorporação de perspectivas críticas com desconstrução de gnosés sedimentadas.⁵ Com efeito, generalizações e forjamentos de imagens desqualificantes ligadas à fome, a conflitos e a comunismos absolutos e retrógrados fazem parte da precária compreensão que ainda se reproduz na sociedade brasileira a respeito das diversas experiências históricas em Áfricas. Trata-se de discursos negativos, a-históricos, reducionistas e atemporais em relação à grande diversidade societária, linguística e geográfica dos países do continente africano, enunciados que persistem e se reinventam no presente.⁶

No entanto, esta não é uma problemática exclusiva dos estudos africanos no Brasil, pois a “invenção da África” como um lugar negativo é operação altamente insidiosa, que se confunde com a própria formação da modernidade ocidental.⁷ Como lembra o artista congolês Sammy Baloji, em entrevista a Matthias Seeberg,⁸ a construção da ideia de África é historicamente trabalhada desde premissas e interesses europeus.

⁴ BARROS, D. D.; AG ADNANE, Mahfouz. “Paisagens saarianas: palavra da estética Kel Tamacheque.” *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 2, pp. 27-37, 2014, p. 36.

⁵ Cfe. MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Mangualde/Luanda: Pedagogo/Mulemba, 2013.

⁶ Cfe. KALY, Alain Pascal. “O Ser Preto africano no ‘paraíso terrestre’ brasileiro. Um sociólogo senegalês no Brasil”. *Lusotopie*, Bordeaux, n. 8, pp. 105-121, 2001; ZAMPARONI, Valdemir. “A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro”. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 59, n. 2, pp. 46-49, abr./jun. 2007.

⁷ Cfe. MUDIMBE, Valentin Yves. *A ideia de África*. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013; MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

⁸ SEEBERG, Matthias. “Sammy Baloji Interview: The Past in Front of Us”. *Dezign Ark*, 2015. Disponível em: <https://deznark.com/blog/sammy-baloji-interview-the-past-in-front-of-us/>. Acesso em: 21/11/2018.

Paradoxos e variações das artes do contemporâneo africano

Uma das consequências da concepção dualista e redutiva sobre as experiências societárias africanas, além de ser percebida como alteridade *radical* da Europa expansionista, foi sua fragmentação e cisão nas polaridades norte-saariano *versus* subsaariana. Esse processo de ficcionalização instrumental preparou, em larga medida, o engendramento das empresas escravagistas e coloniais. Operando por predações, devastações, expropriações, ocupações e subjetivações, ambos empreendimentos possibilitaram a criação das bases para o desenvolvimento do capitalismo e do estado moderno, bem como para a constituição dos sistemas de conhecimento que os sustentam.⁹

Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da sua vida universal e da verdade da Humanidade. [...] só ele codificou um rol de costumes, aceites por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto – figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a maneira por excelência da existência objectal. A África, de um modo geral, e o Negro em particular, eram apresentados como os símbolos acabados desta vida vegetal e limitada.¹⁰

Diferentes formas de alteridade foram emaranhadas e aprisionadas em uma geografia, um fenótipo e uma cultura, dinamizadas por meio de dicotomias que fortaleceram a estrutura nós/eles. Mudimbe explica que o colonialismo se amparou em um acervo colonial que tinha o ocidente¹¹ como norma positiva e operava sobretudo pelo acionamento de binarismos: “[...] tradicional versus moderno; oral versus escrito e impresso; comunidades agrárias e consuetudinárias versus civilização urbana e industrializada; economias de subsistência versus economias altamente produtivas.”¹² Assim, foi sendo constituída uma imagem da

⁹ Cfe. MBEMBE, Achille. Op.cit.

¹⁰ Ibid., pp. 27-28.

¹¹ Como nos alerta Stuart Hall, “podemos lançar mão de generalizações simplificadas como ‘Ocidente’ e ‘ocidental’, mas precisamos nos lembrar de que representam ideias bastante complexas e que não há um significado simples ou único. À primeira vista, esses termos parecem se relacionar a questões geográficas e de localização. Contudo, se observamos minimamente, percebemos que não se pode utilizá-los de forma tão reducionista, uma vez que empregamos as mesmas palavras para designar um tipo de sociedade, um nível de desenvolvimento e assim por diante. É certo que o que denominamos ‘Ocidente’, em se tratando do segundo significado da palavra, originou-se na Europa Ocidental. Entretanto, “o Ocidente” não se limita mais apenas à Europa e nem toda a Europa se encaixa no ‘Ocidente’”. Cfe. HALL, Stuart. “O Ocidente e o resto: discurso e poder”, *Projeto História*, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, maio-ago. 2016, p. 315.

¹² MUDIMBE, Valentin Yvens. *A ideia de África*. Op. cit., p. 18.

África como reverso ocidental, substancializada por discursos e práticas que aprisionam o pensamento e fazem acreditar em um continente como bloco homogêneo e apegado a um passado indefinido. Como se a pluralidade africana pudesse ser reduzida a uma essência que não permite alcançar futuro ou constituir presente.

Esse modo de narrar e inscrever as diversas Áfricas produz também formas históricas uniformes, que não consideram a agência, o poder de ação dos africanos, como se só existisse um vetor único de força que se abateu sobre eles, tratados a partir da condição de vítimas. Tal perspectiva compreende “[...] uma visão radicalmente utópica de uma África desconectada do mundo: o sonho louco de um mundo sem Outros”.¹³ Contudo, as variadas sociedades que povoam o continente se influenciam e se produzem em interconexões entre si e com o chamado ocidente, que também é constituído em processos constantes de trocas e contatos mútuos e de formações sociais móveis. Como nos lembra Said,

[...] a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais. As culturas não são impermeáveis... A cultura nunca é uma questão de prioridade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes.¹⁴

Nesse sentido, uma África absoluta e isolada não existe, e as inúmeras tentativas de classificá-la ou enquadrá-la em termos exógenos configuram-se como fabulação instrumental. Por outro lado, se a assinatura do continente não diz respeito à homogeneidade, ao primitivo ou exótico, um certo comum africano destaca-se por uma forte abertura ao estrangeiro, bem como pelo desejo de assimilar e recodificar o novo, num processo de criação de outras diferenças.¹⁵ Lugar marcadamente ativo, coevo, e inserido nas trocas e negociações do mundo.

Nessa direção, se existe uma “ideia de África” difusa que procura, constantemente, (re)inscrever o continente no domínio de temporalidades e espacialidades estáticas, a mesma abordagem pode ser observada no campo das criações artísticas, no qual persistem modalidades de exotismos e homogeneizações que autonomizam e desvinculam os universos estéticos da tessitura geral das sociedades.

O problema é não ter em conta o facto de que a aplicação de conceitos desenvolvidos em contextos diferentes no estudo de realidades sociais diferentes sem prestar atenção ao grau de dependência desses conceitos em relação ao contexto e para a

¹³ MBEMBE, Achille. “As formas africanas de auto-inscrição”. *Estud. afro-asiát.*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, pp.171-209, 2001, p. 181.

¹⁴ SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 275.

¹⁵ Cfe. MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2014.

sua inteligibilidade pode desfigurar o que se pretende caracterizar com o conhecimento.¹⁶

Entretanto, como problematizar esses aspectos? Como a categoria arte africana foi sendo construída? Quais componentes a constituem? Teria o ocidente a capacidade de deter o monopólio da sua definição? Quem pode classificar o tempo e as criações produtoras de sentidos e de elaborações dos dramas do presente, do passado ou do futuro?

Essas são perguntas para as quais não há respostas simples ou definitivas. As artes africanas, em especial no contemporâneo, têm sido criadas em entrelaçamentos, muitas vezes paradoxais, que envolvem uma pluralidade de histórias, uma grande diáspora, agravamentos de processos coloniais tardios ou persistentes, além dos mecanismos de valorização do mercado de arte euro-americano. Trata-se de uma arena na qual várias perspectivas competem e na qual também criadores têm desafiado lugares predeterminados, debatido tradições e questionado a ideia de autenticidade. As artes africanas participam, portanto, de uma construção altamente complexa, que exige delicadeza e atenção crítica na abordagem.

De modo amplo, no mundo das artes, predominam duas formas de *exposição das diferenças*: a primeira, ligada a enunciados que lêem as estéticas latino-americana, africana e asiática no interior da gramática da historiografia da arte ocidental, textualizando-as como modalidades idiossincráticas ou derivadas de um universo internacional geral; e a segunda, que se refere a narrativas que apresentam “singularidades autênticas”, supostamente exclusivas dessas regiões, seja como característica identitária, exótica ou mágica.¹⁷

Olu Oguibe¹⁸ considera que uma compreensão construída com fortes contornos identitários e por meio da fabricação de autenticidades não leva em consideração a contribuição dos artistas para a contemporaneidade. Ele denuncia a crítica ocidental que busca definir normas artísticas para as estéticas africanas inspiradas no primitivismo, o que implica posicionar as produções provenientes do continente nos estratos mais baixos da valorização e de onde dificilmente podem sair.

De certa maneira, essa análise de Oguibe relaciona-se a um caminho percorrido pelas criações africanas no ocidente, inicialmente expostas como parafernália exótica em gabinetes de curiosidades e, posteriormente, elevadas a artefato de museus etnográficos.

Incerto sobre o lugar da arte africana na hierarquia do mundo dos bens e objetos, à princípio o Ocidente conferiu a essa produção a categoria de curiosidade, fazendo com que não fosse interessante a sua apreciação científica e estética. Assim,

¹⁶ MACAMO, Elísio. “E se a África não existisse? Octavio Ianni, globalismo e a natureza recalcitrante do objecto das ciências sociais”. *Ideias*, Campinas, v. 5, n. 1, pp. 93-114, 2014, p. 104.

¹⁷ Cfe. ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹⁸ OGUIBE, Olu. *The culture game*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

objetos coletados de modo aleatório pela empresa colonial eram abrigados nos gabinetes de curiosidades, pertencentes à elite da Europa, onde eram exibidos em uma massa desordenada. [...] Valorados como troféus, eram ícones que atestavam a força da conquista ocidental na Era da Descoberta.¹⁹

Apenas nas últimas décadas, criações africanas adentraram os museus de arte. Analisando essa trajetória, é possível perceber que essas classificações institucionais, mesmo nos dias de hoje, continuam a investir imaginários e representações. As expressões estéticas africanas, pois, tendem a ser vistas apenas como modo de alimentar um imaginário, forjado como tradição de uma comunidade, desprovido de singularidade ou história. Como lembra Appiah,²⁰ até recentemente, qualquer criação do continente era reunida e colecionada exclusivamente como expressão de etnicidades e não como criações de pessoas ou de ateliês. Para Oguibe,

a desfiguração do nativo africano o transforma em um desconhecido. Tratado como um deslocado do seu tempo e portador de *episteme* rudimentar, ele torna-se campo para descoberta dos desbravadores, automaticamente transfigurados em *autoridades*, por terem alcançado um suposto conhecimento privilegiado, muitas vezes traduzido no direito de representar os africanos.²¹

Odiboh²² indica, também, pensadores africanos de renome, como Leopold Senghor, que incentivaram expressões de etnicidades nas artes africanas. Tratava-se, contudo, de contexto das independências e de lutas contra o colonialismo,

¹⁹ STEINER, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 108. Tradução do autor. “Unsure of its proper place in the hierarchy of the world of goods, Westerners first assigned African art to the category of curiosity, where objects were worthy neither of scientific investigation nor aesthetic appreciation. Natural and artificial objects gathered in the ‘cabinets of curiosities’ belonging to Europe’s elite. Throughout this early period, ethnographic specimens were collected haphazardly and displayed in a cluttered mass. [...] The objects were valued principally as trophies – icons of conquest attesting to unbridled Western power in the Age of Discovery.”

²⁰ APPIAH, Kwame Anthony. “Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?”, *Artafrica*, [s/d]. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>. Acesso em 10/08/2018.

²¹ OGUIBE, Olu. Op. Cit., p. 14. Tradução do autor. “the defacement of the native consigns her to the category of the unknown. Displaced to the befuddled corners of obscurity and rudimentary *episteme*, the native is made available for discovery, and this discovery transforms the discoverer into an *authority*, their supposed privileged knowledge often translating into the right to represent.”

²² ODIBOH, Freeborn. “The crisis of appropriating identity for African art and artists: The Abayomi Barber School responsorial paradigm”. *Gefame: Journal of African Studies*. Ann Arbor v. 2, n. 1, [s/p], 2005. Disponível em <http://quod.lib.umich.edu/g/gefame/4761563.0002.103>. Acesso em 12/11/2018.

quando se considerava a afirmação de uma identidade pan-africana como oportuna e necessária para o fortalecimento do continente.

No entanto, toda tradição carrega uma dimensão imaginária ou ficcional mobilizada no presente e em permanente transmutação. Os forjamentos reducionistas que incidem sobre as expressões da inventividade africana são vetores de força que se efetuam no contemporâneo; e é no aqui e agora que esses discursos e ações se realizam, em estreita conexão com elementos genealógicos e projeções de futuro.

Ao abordarem especificamente a problemática da arte contemporânea africana, Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu avaliam que esse tipo de definição

implica na existência de uma paisagem artística de alguma coerência que tenha durabilidade discernível e que justifique o rótulo, como tem sido aplicado às obras desses artistas agrupados sobre várias rubricas temáticas. [...] Nesse contexto, o termo “africano” [...] é abrangente. Ele acomoda derrapagens, incompletudes, excentricidades, idiosincrasias e ambivalências. Ele não deve ser entendido em termos etnocêntricos, nacionais, regionais ou mesmo continentais em si, mas sim como uma rede de posições, estratégias e filosofias que representam a multiplicidade das tradições culturais e arquivos disponíveis e explorados consistentemente pelos artistas para moldar a sua posição artística, de modo que reflita o repertório difuso de formas e conceitos artísticos que designamos como arte africana contemporânea.²³

Diante dessa realidade, Rasheed Araeen sugere que a narrativa a respeito desse multifacetado universo estético seja conduzida por africanas e africanos, os quais, por sua vez, necessitam criar formas para se libertarem de dependências, pois

não basta apelar ao Ocidente para que mude os seus velhos hábitos, ou tente provar ao Ocidente o significado daquilo que a África realizou. O que precisamos, pelo contrário, *é um corpo de novas ideias filosóficas capazes não só de denunciar e de pôr em causa a desumanidade da visão eurocêntrica, como também de apresentar uma nova visão da modernidade*, de maneira a que se torne num instrumento de libertação da humanidade, não só em África como universalmente.²⁴

Nesse sentido, enquanto o ocidente detiver o monopólio da definição do que seja arte, as criações de artistas atuais do continente, mesmo com grande vivacidade interna, enfrentarão dificuldades em se impor no sistema hegemônico de

²³ ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. “Situando a arte contemporânea africana”. In: ARAÚJO, Emanuel. *Africa Africans: arte contemporânea*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2015, pp. 25-26.

²⁴ ARAEEN, Rasheed. “Modernidade, modernismo e o lugar da África na história da arte da nossa época”. *ArtAfrica*, 2003, s/p. Grifo nosso. Disponível em: <http://artafrika.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e55386704.pdf>. Acesso em 28/10/2018

valorização simbólica. Assim, é preciso ultrapassar a historiografia da arte institucionalizada, uma vez que se configura como narrativa que enquadra as expressões africanas em contornos estreitos, insuficientes e exógenos, além de minimizar lógicas suprematistas ainda vigentes. Do contrário, a imputação do primitivismo parece ser tão forte que muitos “pintores, escultores e mesmo alguns cineastas e músicos contemporâneos africanos e da diáspora africana têm de aceitar o estereótipo que os define como ‘primitivos’, para poderem ser considerados artistas”.²⁵

Na avaliação de Soly Cissé, cujo relato foi registrado por Emi Koide, em evento associado à exposição *Africa Africans* do Museu Afro-Brasil realizada em São Paulo, em 2015, é autoritário e aristocrático um conjunto restrito de colecionadores, galeristas e curadores estabelecerem os termos para a definição da arte contemporânea africana. Para ele, esse grupo tende a criar formas de circulação presas a critérios essencialistas, o que obriga a uma codificação prévia e, com isso, impede a liberdade de criação.²⁶

A partir dessa grande complexidade, sublinha-se um importante paradoxo que acompanha as tentativas de definição da arte contemporânea africana: aderir a essa forma permite inserção em circuitos específicos de valor, compreendendo inclusive possibilidade de suporte financeiro, mas, ao mesmo tempo, limita o campo de ação, uma vez que fixa um enquadre, cria uma marca difícil de ser negociada, dada a força que revela. Interessante também perceber que esse tipo de questão, decorrente de uma política de nomeação geolocalizada, não se impõe aos criadores do eixo Europa-EUA, que raramente são classificados como “arte contemporânea europeia” ou “norte-americana”. No geral, afirmam-se apenas como artistas. Nesse sentido, os artistas africanos precisam ter o direito de constituir seus próprios parâmetros e, a partir deles, compor com outros tantos, na difícil tarefa que é pensar as questões contemporâneas e imaginar futuros que não tenham sido capturados e transformados em formas de vida *prêt-à-porter*.

Espaços expográficos na construção da percepção das artes do contemporâneo africano

Como visto, existiu no ocidente um certo caminho de enquadramento da arte africana, inicialmente reunida em gabinetes de curiosidades, depois em museus

²⁵ DIAWARA, Manthia. “A arte da resistência africana”, *Artafrika*, 1998, s/p. Disponível em <http://artafrika.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e450187ff.pdf>. Acesso em 16/09/2018.

²⁶ Cfe. KOIDE, Emi. “Arte africana? Denominações, clichés e desafios em torno da produção artística contemporânea do continente africano”, *Fórum Permanente*, s/d. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/africa-africans/relatos-criticos/201carte-africana201d-denominacoes-cliches-e-desafios-em-torno-da-producao-artistica-contemporanea-do-continente-africano. Acesso em 3/11/2018.

etnográficos e, só recentemente, exposta em museus de arte. Todas essas classificações institucionais ainda influenciam imaginários e expografias na atualidade. Ainda é comum a narrativa ocidental da arte escorregar nas mais rudimentares classificações primitivistas, embora tente instituir um discurso de arte global, conectado em rede, sem grandes hierarquias. Não se percebe, contudo, que “a globalização só é possível em um mundo que foi previamente reorganizado pelo colonialismo”²⁷, o que desnuda qualquer pretensão universalista.

Com efeito, Meyer²⁸ considera que existe uma certa conexão entre a introdução de artistas não ocidentais no circuito da arte e a ativação de exposições globais de larga escala, que foi iniciada, em moldes contemporâneos, especialmente nos anos de 1980. Nesse contexto, houve uma ampliação da circulação de artistas descentrados, mas também se pode pensar na retomada de aspectos das exposições universais do século XIX, de natureza colonialista.

Outro ponto importante a ser observado nas exposições de larga escala é a prática daquilo que Tina Sherwell, uma das diretoras da International Academy of Art Palestine, chamou de “safari curatorial”. Ao escrever especificamente sobre expedições curatoriais na Palestina, a autora assinala que,

[e]m suas visitas curtas, os curadores entram em Ramallah por um dia, não realizam visitas a estúdios e veem artistas, um após o outro, como em uma clínica médica, com artistas entrando e saindo, cada um apresentando seu trabalho em um *MacBook Pro*, enquanto os discos rígidos portáteis permitem que os curadores levem consigo as práticas dos artistas em pequenas caixas pretas. O que eles estão procurando, e os critérios pelos quais eles selecionam, no entanto, permanecem opacos. O que estão pesquisando é ambíguo, e muitas vezes estão apenas tendo um primeiro contato com os trabalhos, mas parecem conhecer de modo intuitivo e natural uma obra de arte, que pode ser “descoberta” a qualquer momento. Um certo exotismo e neo-orientalismo prevalece nessa abordagem, na qual o curador está em uma expedição curatorial por terreno “desconhecido” e “perigoso”, até “descobrir” o artista, trazendo-o para o palco da arte internacional. Ao fazer isso, o curador promove seu próprio reconhecimento, mostrando sua aptidão para encontrar tesouros em terras incógnitas. Nessa equação, os palestinos são frequentemente atraídos pela necessidade de propagandear uma “cultura palestina”, que se torna o critério determinante para a seleção. Os artistas

²⁷ MOSQUERA, Gerardo. “Alien own/own alien: notes on globalisation and cultural difference”. In: PASTERGIADIS, Nikos. *Complex Entanglements: art, globalisation and cultural difference*. Londres: Rivers Oram Press, 2003, p. 18. Tradução do autor. “Globalisation is only possible in a world that has been previously re-organised by colonialism.”

²⁸ MEYER, James. “Global tendencies: globalism and the large-scale exhibition”. *Artforum International Magazine*, v. 42, n. 3, [s/p], novembro de 2003. Disponível em <https://www.artforum.com/print/200309/global-tendencies-globalism-and-the-large-scale-exhibition-5682>. Acesso em 20/07/2018.

disputam entre si em uma competição “primitiva” de autenticidade, cujos termos são provenientes de uma linguagem de arte internacional, ao passo que trajetórias e histórias da prática artística, as nuances das obras e as ressonâncias em relação a seus contextos são achatadas para atender a esses critérios, conforme determinado pelos curadores. Os curadores veem a Palestina como um local de autenticidade: artistas palestinos que trabalham lá são mais autênticos, empolgantes e desconhecidos. Os próprios artistas, por sua vez, e os *gatekeepers*, são profundamente conscientes do valor comercial e do capital dessa localização.²⁹

Nesse fragmento, é possível compreender a invenção das diferenças culturais e as relações de poder que coabitam e conflitam na arena da arte contemporânea. Também é evidente que a universalidade proposta por uma arte global acrítica é um mito que faz parte do jogo etnocêntrico. Além disso, é necessário questionar a imputação da diferença como um problema, uma vez que ela apenas se torna um “defeito” se pensarmos que a uniformidade é a condição fundante do mundo. A diferença aparece sob vários nomes, em diversas localidades, e importa mais pelo seu uso do que por sua forma/substância. Assim, o problema da diferença se coloca quando se começa a legislar sobre ela.³⁰

Existem, pois, flagrantes desigualdades nas formas de circulação e agregação de valor dos diversos universos artísticos e, frequentemente, corre-se o risco das diferenças culturais se tornarem uma espécie de *checklist* no interior das exposições

²⁹ SHERWELL, Tina. “Curatorial expeditions: the Ramallah safari”, *Stedelijk Museum Journal*, 2014. Disponível em <https://stedelijkstudies.com/journal/curatorial-expeditions-ramallah-safari/>. Acesso em 16/09/2018, s/p. Tradução do autor. “In their short visits, curators come into Ramallah for a day, do not undertake studio visits, and see artists one after the other in what is not dissimilar to a doctors clinic, with artists going in and out, each presenting their work on MacBook Pros, while portable hard drives enable curators to carry away with them the artists’ practices in small black boxes. What they are looking for, and the criteria by which they select, however, remains opaque. What they are researching is ambiguous, and often they are just coming to “view” works, as though they will intuitively and innately know the work of art when they “discover” it and the artist. A certain exoticism and neo-orientalism prevails in this approach; the curator is on a curatorial expedition in “unknown” and “dangerous” terrain and “discovers” the artist, thereafter bringing them forth onto the international art stage. In so doing, the curator furthers his or her own recognition, showing their aptitude as curators in finding treasures in unknown territory. In this equation, Palestinians are often drawn into marketing their “Palestinian-ness,” which becomes the determining criteria for selection by curators. Artists are pitted against each other in a “primitive” contest of authenticity spoken in an international art language, while trajectories and histories of art practice, the nuances of artworks, and resonance in relation to their contexts are flattened out to meet this ever-shifting criteria of Palestinian-ness, as determined by the curators. The curators see Palestine as a site of authenticity: Palestinian artists working from there are more authentic, exciting, undiscovered. The artists themselves, in turn, and the gatekeepers, are savvy and deeply aware of the marketability and capital of their location.”

³⁰ Cfe. RUCKTESCHELL-KATTE, K. “Por que julgamos que a diferença seja um problema?. Entrevista de Achille Mbembe.”, *Goethe-Institut Brasilien*, 2016. Disponível em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20885952.html>. Acesso em 13/12/2017.

que se projetam como globais. Contudo, a “exibição da produção contemporânea de regiões comumente subordinadas aos mecanismos globais de legitimação simbólica sem reduzi-las a estereótipos identitários não significa, entretanto, o apaziguamento dos embates que o controle daqueles mecanismos promove”.³¹ A questão, na verdade, parece relacionar-se muito mais com o desequilíbrio sistêmico do mundo da arte do que com a possibilidade de preencher cotas de diferença sob a gestão de curadores ocidentais. No interior dessa dinâmica, o período entre 1980 e 2010 compreendeu três décadas de grandes questionamentos sobre o uso de gramáticas coloniais nas abordagens endereçadas às artes africanas e nas exposições desse tipo de produção. Foi também o período no qual várias grandes mostras internacionais conferiram destaque a artistas africanos contemporâneos, o que foi fundamental na elaboração da visibilidade do campo.³² São exemplos disso *Africa Explores 20th Century African Art* (1991, Center for African Art and the New Museum, Nova Iorque) e *The Short Century: Independence and Liberation Movement in Africa* (2001-2002, Museum Villa Stuck, Munique, Martin-Gropius-Bau, Berlim, Museum of Contemporary Art, Chicago, P.S.1 Museum of Modern Art, Nova Iorque). Contudo, as exposições *Magiciens de la terre* (1989, Centre George Pompidou, Paris) e *Africa Remix: contemporary art of a continent* (2004-2007, mostra itinerante) são consideradas os marcos paradigmáticos na construção do território da arte africana no circuito internacional de arte.³³

Magiciens de la terre foi a primeira a apresentar a arte extra-europeia nos moldes das grandes exposições globais contemporâneas. O curador responsável, Jean-Hubert Martin, considerou que a exposição também inovou ao tratar de modo horizontal e coevo os artistas dos diversos lugares. Não se tratava, contudo, de exposição focada exclusivamente em arte africana.³⁴ No entanto, a organização curatorial recorreu a uma série de oposições e binarismos para conferir entendimento ao conjunto das obras. Na avaliação de Dias,

[g]anhava mais uma vez corpo a invasão unilateral das regras ocidentais, a exaltação da sua autoridade e poder para avaliar a produção artística das sociedades não ocidentais. [...] a forma de seleção das obras apresentadas teve como base as expectativas do imaginário ocidental sobre a arte outra. Prolongavam-se as ideias de pureza e exotismo, que serviram enquanto critérios de avaliação, interesse e seleção das peças exposta.³⁵

³¹ ANJOS, Moacir. Op. cit., p. 50.

³² Cfe. ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. Op. cit.; SALUM, M. H. L. “Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior”, *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 2, pp. 10-26, 2014.

³³ ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. *Contemporary African Art since 1980*. Bologna: Grafiche Damiani, 2009; DOSSIN, Francielly Rocha. “Magiciens de la terre (1989) e Africa Remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, pp. 47-57, jan.-jun. 2013.

³⁴ Cfe. DOSSIN, Francielly Rocha. Op. cit.

³⁵ DIAS, Inês de Almeida e Costa. *Dias, por aqui: projecto para uma exposição*. 2006.

Por outro lado, Enwezor e Okeke-Agulu³⁶ consideram que essa exposição contribuiu para romper a fronteira da marginalidade imposta a artistas africanos, bem como para valorizá-los, ao escolher apresentá-los no circuito internacional. Ao que parece, *Magiciens de la terre* foi efetivamente marcante e reuniu várias controvérsias. Mas o que mais se explicitou foi que “a África se constituiu, ou melhor, foi instituída como o ‘outro’ absoluto da imagem europeia”³⁷.

Por sua vez, *Africa Remix: contemporary art of a continent* foi uma exposição itinerante que durou de 2004 a 2007, sob a curadoria de Simon Njami. Compreendeu três eixos - *Identité et histoire*, *Corps et esprit* e *Ville et terre* – e percorreu espaços como Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemanha), Centre Georges Pompidou (Paris, França), Mori Art Museum (Tóquio, Japão) e Johannesburg Art Gallery (Joanesburgo, África do Sul).

O principal elemento da exposição é uma interrogação. O que é a arte africana contemporânea e o que podemos dizer e mostrar hoje, depois de todas as experiências que aconteceram na Europa? Existe alguma definição viável? Está perto ou longe da abordagem ocidental? Em que sentido? Nós não pretendemos trazer respostas, mas levantar questões que nunca foram levantadas antes, e focar na magia de uma obra de arte, apresentada dentro de um conceito curatorial que dá uma visão geral do que a África pode ser hoje. [...] Nós não temos uma ideia clara dos resultados. O que sabemos é que estamos tentando escapar das inúmeras armadilhas relacionadas à visão geral da África.³⁸

De acordo com Dossin,³⁹ *Africa Remix* iniciou a consolidação de importantes questões para a arte contemporânea internacional, forçando, em conjunto com *Magiciens*, um rearranjo da história da arte por meio de críticas ao universalismo ocidental e ao etnocentrismo euro-americano. Foi a primeira grande exposição de arte contemporânea africana a reunir artistas de todo o continente, tanto do sul como do norte. Assim, “em vez de oferecer respostas para o que seria a

Dissertação (Mestrado em estudos curatoriais), - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006. 2 v., p. 8.

³⁶ Cfe. ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. Op. cit.

³⁷ DOSSIN, Francielly Rocha. Op. cit., p. 53.

³⁸ NJAMI, Simon. *Africa Remix: contemporary art of a continent*. From a press information by the organizers in Düsseldorf, 2004. Disponível em <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-press.htm>. Acesso em 02/07/2018, s/p. Tradução do autor. “The show is an interrogation. What is contemporary African art and what can we say and show about it today, after all the experiences that took place in Europe. Is there any viable definition? Is it near or far from the western approach? In what sense? We don't pretend to bring answers but to raise questions that were never raised before, and to focus on the magic of a work of art, presented within a curatorial concept that gives an overview of what Africa might be today. [...] We don't have a clear idea of the results. What we know is that we've been trying to escape the numerous traps related to the general vision of Africa.”

³⁹ DOSSIN, Francielly Rocha. Op. cit.,

identidade cultural africana, [*Africa Remix*] optou por formular questões que testemunhavam a reinvenção simbólica de um continente”.⁴⁰

Levando em conta essas exposições, consideradas determinantes na compreensão da arte contemporânea africana, destaca-se o fato de todas, sem exceção, terem ocorrido fora da África. Em comunicação apresentada no I Encontro Afro Atlântico na Perspectiva dos Museus (Museu Afro-Brasil, 2011), registrada por Goldstein,⁴¹ o Diretor do Museu Nacional do Mali, Samuel Sidibé, estimou que 80% da arte africana produzida até os dias de hoje estão na Europa, seja em coleções adquiridas em “safaris curatoriais” ou mesmo expropriadas nos processos de colonização. Ele ainda argumentou que museus africanos não possuem dotação orçamentária adequada, além de muitos artistas e curadores africanos serem impedidos de se movimentar no circuito internacional por mecanismos de *soft power*. A arte africana seria, portanto, produzida na África, mas legitimada e valorizada pelos agentes do eixo Europa-EUA por meio de relações de poder que envolvem financiamentos, mercado e agentes legitimadores. Nesse sentido, vale perguntar se ela seria fundamentalmente uma categoria ocidental.

Segundo Mbembe,⁴² para romper com essa distorção colonialista, é necessária a criação de uma maior infraestrutura cultural (museus, jornalismo, crítica e mídia de arte, cursos em universidades etc.) no continente. Embora tal estrutura ainda não seja vasta na África, podemos destacar como importantes eventos e instituições a Bienal de Dakar, a Feira de Arte Contemporânea de Joanesburgo, o próprio Museu de Arte de Dakar, o recém-inaugurado Zeitz [MOCAA](#), na Cidade do Cabo, além de diversas outras pequenas feiras ou festivais que acontecem em vários países da região, o que revela um forte interesse em descentrar os pólos irradiadores dos circuitos de arte.

Outro elemento constituinte desse emaranhado de multiplicidades é a inclusão da diáspora na definição do campo. Ogbecchie questiona a participação diaspórica sob a insígnia de arte africana, pois considera que essa escolha gera um “deslocamento [que] reverbera em uma variedade de práticas discursivas com um impacto devastador. A África está em todos os lugares, mas em lugar nenhum, descrita em um discurso do não-lugar”.⁴³

⁴⁰ ANJOS, Moacir. Op. cit., p. 41.

⁴¹ GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. “Mesa-redonda: arte africana e o conceito de arte”, *Fórum Permanente*, s/d. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte. Acesso em 28/10/2018

⁴² MBEMBE, Achille. “Arte contemporânea de África: negociar as condições do seu reconhecimento - conversa de Vivian Paulissen com Achille Mbembe”, *Buala*, 2010. Disponível em <http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-contemporanea-de-africa-negociar-as-condicoes-do-seu-reconhecimento-conversa-de-vivian->. Acesso em 24/09/2018.

⁴³ OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. “The curator as culture broker: a critique of the curatorial regime of Okwui Enwezor in the discourse of contemporary African art”, *AACHRONYM: Global African Arts with a focus on art-equity and cultural patrimony*,

O termo “diáspora africana” é extremamente complexo e, em geral, tem concernido à correlação entre as histórias de pessoas provenientes da África e seus descendentes em várias partes do mundo, seja no contexto de opressão e violência durante processo de escravização, que perdurou até o século XIX; ou, nos dias de hoje, pela necessidade de mobilidade em razão de dificuldades diversas ou mesmo pelo desejo de negociação intercultural.

Para Peffer,⁴⁴ muito do que tem sido considerado “arte contemporânea africana” é parte do que se conhece como diáspora e, cada vez mais, novas formas da experiência diaspórica se engendraram, criando amálgamas de representações simbólicas e sentidos. No entanto, ainda

[é] característico de muitas, mas não de todas as comunidades em diáspora, a existência de uma história comum de expulsão violenta de uma terra-mãe, uma projecção histórica de pureza e de intemporalidade sobre a terra-mãe, sonhos de reatar com a terra-mãe e de lá regressar, um esforço colectivo de assimilação no seio de culturas hostis, e marginalização, muitas vezes prolongando-se por gerações, com base em alegadas diferenças étnicas, religiosas ou raciais na nova pátria.⁴⁵

Para o autor, um olhar acrítico em direção às diásporas pode gerar ideias reducionistas e anacrônicas a respeito das origens, sublinhando preconceitos e pressuposições distantes da realidade da “terra-mãe”. Nesse sentido, parece que os artistas diaspóricos vinculam-se a “uma cultura internacional de raiz ocidental”⁴⁶ e, além disso, possuem um lugar privilegiado como representantes artísticos de África, embora essa seja também uma condição sobrecarregada e limitante.

Trata-se de sujeitos transnacionais, com uma complexa visão duplicada (terra-mãe e nova pátria), cujo acesso às estruturas internacionais de formação e de exposição é bem maior se comparados aos artistas que residem no continente africano. Por outro lado, a entrada dos artistas diaspóricos nos circuitos expositivos ocorre, com frequência, por meio do discurso identitário, que exige o enunciado manifesto e literal de alguma versão de africanidade nas produções. “Como resultado disso, carregam igualmente o fardo das expectativas do público de que atuem através da sua obra como interlocutores para toda a África, mesmo que eles próprios tenham uma visão crítica sobre determinadas situações no continente.”⁴⁷

2010. Disponível em <http://aachronym.blogspot.com/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>. Acesso em 20/10/2018, s/p. Tradução do autor. “The effect of such dislocation ripples across a wide range of discursive practices with devastating impact. Africa is everywhere but nowhere, essentially described in the discourse as a non-location.”

⁴⁴ PEFFER, John. A diáspora como objeto. *Artafrica*, 2003. Disponível em: <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e87070f5e.pdf>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.

⁴⁵ PEFFER, John. Op, cit, s/p.

⁴⁶ Id.

⁴⁷ Id.

Observa-se, por conseguinte, um regime no qual a exigência de representação de África é a própria condição para a visibilidade dos artistas.

Ogbechie⁴⁸ relaciona muitas dessas questões ao enfoque curatorial de Okwui Enwezor, crítico nigeriano considerado um dos mais reconhecidos e influentes agentes no campo da arte contemporânea africana. Para Ogbechie,⁴⁹ Enwezor recorre a noções de contemporaneidade construídas por meio das produções de artistas africanos que vivem no ocidente. Com isso, ele estabeleceria uma ideia de globalização que pressupõe o livre fluxo transnacional, esquecendo-se que a geopolítica global atribui à localidade dos africanos contemporâneos pressupostos desumanizadores e um vasto conjunto de protocolos autoritários que impedem a mobilidade e o atravessamento de fronteiras internacionais.

Para os poucos ‘artistas africanos contemporâneos’ que são reconhecidos neste campo, quanto mais próxima a sua prática é da norma da arte nova-iorquina, maior é a sua classificação. [...] todos são bem-vindos desde que estejam nus e prontos para serem vestidos com estilos e prescrições ocidentais. Ao invés de refletir uma política de identidade que fortalece as sociedades marginalizadas e estrutura sua demanda por reconhecimento, sua prática curatorial [de Enwezor] construiu as condições para uma nova apropriação do “Outro” pelo Ocidente, de uma maneira similar à apropriação do africano e de outros nas artes não-ocidentais no início do século XX.⁵⁰

Nas palavras de Peffer,

Estes artistas que têm a diáspora como objecto, e como objecção, estão, com o seu trabalho, em posição de comentar o mundo, hoje, de maneiras que podem ser bastante esclarecedoras – para todos nós. Quanto àqueles que trabalham ainda no continente africano, mas que não fazem ainda parte da elite crítica transnacional, e àqueles cuja arte visa outros objectos além da “africanidade” ou da diáspora, a luta por uma imagem continua.⁵¹

⁴⁸ OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. Op. cit.

⁴⁹ Id.

⁵⁰ Ibid., s/p. Tradução do autor. “For the few “contemporary African artists” that are recognized within this field, the closer their practice is to the norm of New York art, the higher rated they are. [...] all are welcome as long as they come naked and ready to be clothed in Western styles and prescriptions. I had written elsewhere that perhaps the recent focus on non-western art merely answers to global capitalism’s persistent need for new commodities in which case, Enwezor’s curatorial focus served to bring some African artists and marginal centers of art to the purview of the West, thereby making them available for consumption. Rather than reflecting an identity politics that empowers marginalized societies and structures their demand for recognition, his curatorial practice to date constructed the conditions for a new appropriation of the “Other” by the West, in a manner similar to modernism’s appropriation of African and other “non-Western” arts at the beginning of the 20th century”.

⁵¹ PEFFER, John. Op. cit, s/p.

Ambos os autores chamam atenção para as desigualdades existentes entre artistas diaspóricos inseridos em um circuito transnacional de arte e criadores que permanecem produzindo no continente africano. As distintas amplitudes de ação, compreendendo desde financiamentos a mobilidades, direcionadas a esses dois grupos, expressam certas formas de legislação sobre diferenças: uma que pode circular com maior intensidade porque é mais codificada pelos referenciais ocidentais e outra que permanece isolada, como reserva de “exotismo” ou mesmo como perigoso inassimilável.

Sammy Baloji e Karo Akpokiere são artistas africanos, da República Democrática do Congo (RDC) e da Nigéria, respectivamente, que produzem justamente no tensionamento apresentado pelos autores acima. Embora nascidos em África, ambos os criadores vivem grande parte do tempo na Europa, mas não deixam de romper com as caricaturas instrumentais a respeito do continente africano tão fortemente arraigadas no pensamento colonial e em sua vasta biblioteca.

Na coleção de fotomontagens *Mémoire*, de 2006, Sammy Baloji recorre ao estereótipo da desumanização dos africanos, o qual caminha lado a lado com a exploração dos territórios do continente, ao inserir corpos emagrecidos e nus em paisagens distópicas ligadas a exploração de minérios na RDC. Baloji sublinha o caráter apocalíptico dos projetos de desenvolvimento, cuja lógica do crescimento perpétuo tem produzido drásticas reduções nas dimensões sociais da vida.

Karo Akpokiere, por sua vez, produz um conjunto de quadros com ilustrações chamado de *Zwischen Lagos und Berlin* (2015) — “Entre Lagos e Berlim” —, do qual é possível destacar uma carta da Europa para a África, de onde se avulta o caráter instrumental de invenção de essencialismos. Revela-se uma tentativa de ficcionar formas de vida identificáveis e absolutas para cada continente: uma Europa individualista e uma África comunal. Na carta, vale sublinhar a frase: “o mais importante, no momento, é que você me ensine o que significa ser aberta, menos egoísta e possuir mentalidade comunitária”,⁵² diz o continente europeu ao africano. Com essa vinculação da África a um comunalismo indistinto, torna-se impossível pensar em individualidades, em pessoas, coletivos e ações que possam ser reconhecidos em suas singularidades. Desse modo, se reforça um lugar do estritamente comunal, signo elementar do que é considerado tribalismo.

Com efeito, por meio desse breve passeio por duas obras, pode-se retomar a questão da necessidade de um novo letramento para se pensar África, uma vez que se evidencia a grande falta de capacidade ocidental para ler o continente sem utilizar uma grade de inferiorização. A constante produção imaginária das diversas Áfricas em termos negativos revela uma significativa limitação de quem não consegue se desprender de autorreferências restritas. Esse tipo de abordagem não permite perceber, por exemplo, que os conhecimentos africanos ensinaram muito

⁵² AKPOKIERE, Karo. *Zwischen Lagos und Berlin*, [detalhe], caneta em papel A3, 42cm x 29.7cm, 2015. Imagem disponível em <https://www.karoakpokiere.com/Venice-Biennale-Zwischen-Lagos-und-Berlin>. Acesso em 10/08/2019. Tradução do autor. “What’s most important at the moment, is for you to teach me what it means to be open, selfless and community minded”.

ao mundo euro-americano, seja nas artes, nas ciências ou em outras esferas da vida. Olhar a África como um espaço e um tempo de exotismo é atestar uma significativa incapacidade.

Contudo, mesmo com intenção de valorizar o continente, rotineiramente volta-se ao exótico, por essa dificuldade mesma em se desvencilhar das bases autocentradas do pensamento. Essa ambiguidade pode ser observada nas exposições comentadas anteriormente, que, em certa medida, ainda dialogam com essa ideia de exotismo. Nas artes, pois, frequentemente se exige provas aos artistas africanos, no sentido de atestar uma filiação. Algo que não se observa no mundo euro-americano hegemônico, onde não se solicita autenticidades aos criadores.

Nessa direção, o desafio que se adensa é como manter um certo comum africano ligado ao impulso de circulações, de viagens, de movimentos, sem secundarizar a localidade africana. Perceber que é possível estar em conexão com o mundo e, ao mesmo tempo, denunciar e combater as assimetrias entre as diversas regiões.

Notas finais

Os artistas africanos do contemporâneo estão em diálogo com o próprio mundo, com o cotidiano de seus territórios e em conexão com as questões de suas populações, produzindo fortes embaralhamentos entre arte, criação e vida. Como não são apartados das outras partes do planeta, estão também em conexão com o ocidente, mas não são dependente dele. As tentativas de criar dependência emergem, na verdade, dos regimes hegemônicos de valorização, que produzem incessantemente exercícios de controle e dominação. Assim, transitando por desclassificações e *desaproximações* ao que é familiar, parecem abordar as identidades como ficções e performances, sempre em negociação, recorrendo a tudo o que lhes interessa, inclusive ao arquivo europeu construído por meio da exploração da África e de alhures.

As múltiplas artes do contemporâneo africano lançam “flechas” a torto e a direito, imantadas pelas vidas quaisquer, e cuja velocidade é difícil de alcançar. Exigem, pois, novas teorizações, porque parecem estar à frente das análises estéticas e filosóficas, buscando abrir caminhos por um futuro sem idealizações ou romantizações. Questionam fundamentos, origens ou princípios reguladores, a partir dos quais tudo derivaria. Longe de essencialismos, parecem também romper com noções de identidade una e de representação pura, porque tendem a converter, reverter e transgredir reducionismos. Recusam, desse modo, imagens vitimizadas e mobilizam proposições vitalistas, afirmativas, impulsionados pela potência da multiplicidade africana.

Essas produções exigem, desse modo, que nos confrontemos com o contemporâneo, com o entrelaçamento das linguagens e com as convulsivas questões que constituem vida. Com isso, essas artes africanas apontam, entre muitos outros elementos, a urgente necessidade de produzir uma re-

epistemologização do mundo, não mais baseada na hierarquia de saberes e culturas, expressa na tentativa de dominação de uma perspectiva local sobre as demais, mas, sim, na coabitação e afirmação de diferenças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- APPIAH, Kwame Anthony. “Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?”, *Artafrica*, [s/d]. Disponível em <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec40c3.pdf>. Acesso em 10/08/2018.
- ARAEEN, Rasheed. “Modernidade, modernismo e o lugar da África na história da arte da nossa época”, *Artafrica*, 2003. Disponível em <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e55386704.pdf>. Acesso em 28/10/2018.
- BARROS, Denise Dias; AG ADNANE, Mahfouz. “Paisagens saarianas: palavra da estética Kel Tamacheque”, *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 2, pp. 27-37, 2014.
- DIAS, Inês de Almeida e Costa. *Dias, por aqui: projecto para uma exposição*. Dissertação (Mestrado em estudos curatoriais), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2006. 2 v.
- DIWARA, Manthia. “A Arte da Resistência Africana”, *Artafrica*, 1998. Disponível em <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e450187ff.pdf>. Acesso em 16/09/2018.
- DOSSIN, Francielly Rocha. “Magiciens de la terre (1989) e Africa Remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, pp. 47-57, jan.-jun. 2013.
- ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. *Contemporary African art Since 1980*. Bologna: Grafiche Damiani, 2009.
- ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. “Situando a arte contemporânea africana”. In: ARAÚJO, Emanuel. *Africa Africans: arte contemporânea*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2015.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. “Mesa-redonda: arte africana e o conceito de arte”, *Fórum Permanente*, s/d. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte. Acesso em 28/10/2018.
- HALL, Stuart. “O Ocidente e o resto: discurso e poder”, *Projeto História*, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, maio-ago. 2016.
- KALY, Alain Pascal. “O Ser Preto africano no ‘paraíso terrestre’ brasileiro. Um sociólogo senegalês no Brasil”, *Lusotopie*, Bordeaux, n. 8, pp. 105-121, 2001.

- KOIDE, Emi. “Arte africana? Denominações, clichés e desafios em torno da produção artística contemporânea do continente africano”, *Fórum Permanente*, s/d. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/africa-africans/relatos-criticos/201carte-africana201d-denominacoes-cliches-e-desafios-em-torno-da-producao-artistica-contemporanea-do-continente-africano. Acesso em 03/11/2018.
- MACAMO, Elisio. “E se a África não existisse? Octavio Ianni, globalismo e a natureza recalcitrante do objecto das ciências sociais”, *Ideias*, Campinas, v. 5, n. 1, pp. 93-114, 2014.
- MBEMBE, Achille. “As formas africanas de auto-inscrição”, *Estud. afro-asiát*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, pp.171-209, 2001.
- MBEMBE, Achille. “Arte contemporânea de África: negociar as condições do seu reconhecimento - conversa de Vivian Paulissen com Achille Mbembe”, *Buala*, 2010. Disponível em <http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-contemporanea-de-africa-negociar-as-condicoes-do-seu-reconhecimento-conversa-de-vivian->. Acesso em 24/09/2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2014.
- MEYER, James. “Global tendencies: globalism and the large-scale exhibition”, *Artforum International Magazine*, v. 42, n. 3, [s/p], novembro de 2003. Disponível em <https://www.artforum.com/print/200309/global-tendencies-globalism-and-the-large-scale-exhibition-5682>. Acesso em 20/07/2018.
- MOSQUERA, Gerardo. “Alien own/own alien: notes on globalisation and cultural difference”. In: PASTERGIADIS, Nikos. *Complex Entanglements: art, globalisation and cultural difference*. Londres: Rivers Oram Press, 2003.
- MUDIMBE, Valentin Yvens. *A ideia de África*. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Mangualde/Luanda: Pedagogo/Mulemba, 2013.
- NJAMI, Simon. *Africa Remix: contemporary art of a continent*. From a press information by the organizers in Düsseldorf, 2004. Disponível em <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-press.htm>. Acesso em: 2/07/2018.
- ODIBOH, Freeborn. “The crisis of appropriating identity for African art and artists: The Abayomi Barber School responsorial paradigm”, *Gefame: Journal of African Studies*. Ann Arbor v. 2, n. 1, [s/p], 2005. Disponível em <http://quod.lib.umich.edu/g/gefame/4761563.0002.103>. Acesso em: 12/11/2018.
- OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. “The curator as culture broker: a critique of the curatorial regime of Okwui Enwezor in the discourse of contemporary African art”, *AACHRONYM: Global African Arts with a focus on art-equity and cultural patrimony*, 2010. Disponível em <http://aachronym.blogspot.com/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>. Acesso em 20/10/2018.

- OGUIBE, Olu. *The culture game*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- PEFFER, John. “A diáspora como objeto”, *ArtAfrica*, 2003. Disponível em <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e87070f5e.pdf>. Acesso em 20/10/2018.
- RUCKTESCHELL-KATTE, K. “Por que julgamos que a diferença seja um problema?. Entrevista de Achille Mbembe”, *Goethe-Institut Brasilien*, 2016. Disponível em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20885952.html>. Acesso em 13/12/ 2017.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SALUM, M. H. L. “Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior”, *Revista Arte 21*, São Paulo, v. 2, pp. 10-26, 2014.
- SEEBERG, Matthias. “Sammy Baloji Interview: The Past in Front of Us”, *Design Ark*, 2015. Disponível em <https://designark.com/blog/sammy-baloji-interview-the-past-in-front-of-us/>. Acesso em 21/11/2018.
- SHERWELL, Tina. “Curatorial expeditions: the Ramallah safari”, *Stedelijk Museum Journal*, 2014. Disponível em <https://stedelijkstudies.com/journal/curatorial-expeditions-ramallah-safari/>. Acesso em 16/09/2018, s/p.
- STEINER, Christopher. B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ZAMPARONI, Valdemir. “A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro”, *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 2, abr./jun. 2007.

Artigo recebido em: 30/08/2019 e aceito em: 07/02/2020