

Políticas e Poéticas no Pós-colonialismo

Célia Maria Antonacci Ramos
CEART/UDESC

*Nenhum poeta, nenhum artista de
qualquer arte, tem seu significado sozinho.*

T.S. Eliot, apud Said, 2005, p.34

Resumo

A partir dos avanços colonialistas do século XIX, chegamos ao século XXI com territórios em trânsito, subjetividades transnacionais, memórias deslocadas, culturas itinerantes e linguagens híbridas. A arte, ao lidar todas essas transformações e contradições, vem expandindo seu território para muito além dos limites religiosos, palacianos, acadêmicos ou museológicos a que se submeteu desde o Renascimento. Este texto discute as transversalidades das Artes Visuais contemporâneas a partir das políticas expansionistas do mundo contemporâneo, observando que “o sentido histórico supõe a percepção, não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que permanece dele”. (T. S. Eliot apud Said, 2005, p.34).

Palavras-chave : Arte, África, pós-colonialismo, diáspora.

Abstract

From XIX century colonialism development, we arrive at XXI century with territories in transit, transnational subjectivities, displaced memories, itinerant cultures and hybrid languages. The art by dealing with all of these changes and contradictions has enlarged its territory beyond the religious, palatial, academic and museum limits that has been submitted since the Renaissance time. This text discusses the transversality of contemporary Visual Arts from the expansionist politics of the contemporary world, noting that the historical sense involves “a perception not only the past of the past, but what remains of it”. (T. S. Eliot apud Said, 2005, p.34).

Key words : Art, post-colonialism, diaspora, Africa.

O diálogo em torno da transversalidade nas Artes Visuais contemporâneas nos enuncia limites epistemológicos e estéticos, mas também e, especialmente, políticos e ideológicos a que a arte vem se submetendo desde o imperialismo europeu. A Revolução Industrial instigou a expansão territorial, que deu origem às transversalidades das culturas como consequência das colonizações imperialistas no final do século XIX. Com o avanço da indústria, os países europeus passaram a perceber a necessidade de explorar os recursos humanos, naturais e minerais de territórios alheios, indispensáveis ao seu desenvolvimento. Lembra Said,

E na própria Europa, no final do século XIX, não havia praticamente nenhum aspecto da vida que não fosse tocado pelos fatos do império; as economias tinham afeição por mercados ultramarinhos, matérias-primas, mão de obra barata e terras imensamente rentáveis, e os sistemas de defesa e política exterior empenhavam-se cada vez mais na manutenção de vastas extensões de territórios distantes e grandes contingentes de povos subjugados. Quando as potências ocidentais não estavam mergulhadas em uma disputa acirrada e às vezes implacável por maior número de colônias – todos os impérios modernos, diz V.G. Kiernan, imitavam uns aos outros –, estavam se esforçando para colonizar, fazer levantamentos, estudar e, naturalmente, governar os territórios sob suas jurisdições. (2005, p.38).

Com o objetivo de dominar territórios ultramarinhos, e deles extrair matérias-primas essenciais para a riqueza europeia, treze países europeus, liderados por Otto von Bismarck, assinaram, em Berlim, em 1885, a partilha do continente africano. Dividido em cinquenta e quatro fronteiras geopolíticas, que resultaram em fronteiras geoculturais, os africanos de súbito se viram desapropriados de suas terras, línguas, religiões, culturas e soberanias.

Com essa atitude, quatro séculos após a tomada do solo hoje conhecido como americano, a Conferência de Berlim estabeleceu arbitrariamente uma outra cartografia política e inaugurou uma nova era não só na história colonial, mas também na história da humanidade. A África e a arte africana entraram definitivamente na moldura de poderes e instituições políticas e econômicas ocidentais. Said observa:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes forças ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. E as ideias sobre a cultura eram explicitadas, reforçadas, criticadas ou rejeitadas a partir das experiências imperiais. (2005, p.40).

As ambições econômicas ultramarinhas ultrapassaram as fronteiras do lucro material e foram se ancorar na dominação cultural pela consolidação contínua na educação letrada, literatura, artes visuais e musicais. William Blake, em suas anotações sobre os *Discourses*, de Reynolds, escreveu: “O Fundamento do Império é a Arte e a Ciência. Retire-as ou Desgaste-as e Não existirá mais Império. O Império segue a Arte, e não vice-versa, como supõem os Ingleses”. (apud SAID, 2005, p.44).

Depreendemos daí que as obras de arte não são autônomas ao imperialismo, uma vez que participam das estratégias políticas dos colonizadores e estão sujeitas às dominações hegemônicas, mas também às resistências culturais. O poderio Imperialista, sem precedentes na história humana, que começou no século XIX, parece não ter data para retirar suas “tropas”, e envolve “uma luta complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também idéias, formas, imagens e representações”. (idem, p.38).

É Stuart Hall quem lembra:

África é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situa-se no tráfico de escravos.(...) A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial. (2003, p.31).

Com o advento da era industrial, o sentido de progresso não deixa espaço para ilusões, ficções ou credulidades. As velhas crenças supersticiosas ou mágicas são suplantadas pela ordem científica da verdade soberana que indica o progresso da civilização. Foucault esclarece:

Doravante, toda semelhança será submetida à prova de comparação, isto é, só será admitida quando for encontrada, pela medida, a unidade comum, ou mais radicalmente, pela ordem, a identidade e a série das diferenças. Uma enumeração completa se tornará possível: quer sob a forma de um recenseamento exaustivo de todos os elementos que constituem o conjunto visado; quer sob a forma de uma colocação em categorias que articulam na sua totalidade o domínio estudado; quer sob a forma de uma análise de certo número de pontos. (1990, p.70).

Nessa perspectiva, nem mesmo o homem escapa às taxionomias. Ainda segundo Foucault, nos séculos XVII e XVIII o homem não existia para o campo dos objetos científicos. Ele aparece como objeto de estudo com a consciência da cultura ocidental. Daí em diante, a inteligibilidade das coisas e dos homens depende de sua análise. É preciso isolá-los para estudá-los e defini-los, ou re-defini-los com coerência.

Com grande afinidade com esse pensamento, o governo francês decidiu apoiar expedições de pesquisadores franceses para irem ao continente africano com fins de arrecadar objetos daquele continente. A expedição partiria do oeste da África para chegar até a costa francesa da Somália, passando pela África central. Graças a um fundo público e privado, que contou com uma

enorme soma de dinheiro, 7000 000 e 3000 000 francos respectivamente, estabeleceu-se uma parceria entre o governo, as empresas e as universidades, e foi possível arrecadar de 3000 a 3600 objetos, que levaram à inauguração do “Museu Etnográfico do Trocadero”, em 1898, mais tarde, em 1938, “Museu do Homem”. Por ocasião dessa expedição, Mamadou Diawara, Ministro de Estado, determinou que o estudo dos objetos africanos fosse feito do ponto de vista histórico e antropológico, e não estético. (SOMÉ).

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

Estudados a partir do ponto de vista da teoria evolucionista, os objetos provenientes de culturas “sem alfabeto cursivo” e “sem história datada” logo foram classificados como “primitivos”, e os povos, vivendo em comunidades sem os planejamentos urbanos estipulados nas prefeituras européias, considerados selvagens. Foi nesse panorama de perversidade racial, e não de uma política de assimilação ou integração, que o ocidente entrou nas colônias e impôs línguas e escritas européias, arquitetura e urbanismo à moda ocidental e uma religião cristianizada. Sem contar com as disciplinas impostas ao corpo. Com essa determinação política, o Estado moderno não se contenta mais apenas com a administração pública; impõe-se em todos os domínios sociais, religiosos, culturais e estéticos.

Interpretando as teorias de Gramsci, escreve Stuart Hall,

Aos poucos se vão enfatizado não apenas a complexidade da formação da sociedade civil moderna, mas também o paralelo desenvolvimento da complexidade do Estado moderno. O Estado não é mais concebido simplesmente como um aparato administrativo ou coercitivo – é também “educativo e formador”. (...) O Estado moderno exercita a liderança moral e educativa – ele “planeja, estimula, incita, solicita e pune”. (...) É o ponto de partida do qual a hegemonia da sociedade como um todo é exercida em última instância (embora não seja o único local onde a hegemonia é construída). (2003, p. 318).

A complexidade do Estado moderno, que começou no século XIX, vai além de seu poderio econômico e bélico. Ele exerce uma liderança moral e educativa ao de propagar a seus concidadãos sua superioridade artística e intelectual. Desde os primeiros anos, a ação educativa envolvia fazer circular os feitos da colonização de forma que permitisse “que pessoas decentes aceitassem a idéia de que territórios distantes e respectivos povos deviam ser subjugados”. (SAID, 2005, p. 41).

Com esse objetivo, para comemorar a virada do século e apresentar aos franceses as novas conquistas do “progresso”, o então presidente francês, Emile Loubet, inaugurou a Exposição Universal de Paris. Ocupando o Campo de Marte, local onde já havia a Torre Eiffel, a Exposição de 1900 apresentou as novas conquistas da electrificação e metalurgia e exibiu os produtos das nações industrializadas. Além disso, essa Exposição dedicava especial atenção à celebração da “ação civilizadora” da França, da Inglaterra e da Holanda em colônias como a Tunísia, Argélia, Daomé, Indochina, Madagascar, Sudão, Índia, Indonésia e Transvaal. Celebrava-se com a Exposição a “joie de vivre” do sistema burguês, tecnologicamente avançado e possuidor de um sistema colonial vasto e lucrativo.¹

O sucesso dessa exposição logo levou os franceses a organizar outras exposições que destacassem o poder do sistema colonial da França sobre o sistema econômico a serviço das indústrias metropolitanas e sua ação “educativa” em favor das colônias. Uma das mais significativas foi a Exposição Colonial Internacional de 1931. Ocupando cento e dez hectares do entorno do lago Daumesnil, no bosque de Vincennes, em Paris, foram construídos especificamente para essa exposição diversos pavilhões temáticos, representando as características dos países colonizados, e alguns museus exibiam os objetos recolhidos nas expedições.

A partir da Exposição Universal, da Exposição Colonial e muitas outras do gênero, da criação do “Museu Etnográfico do Trocadero”, hoje conhecido como “Museu do Homem”, e das expedições colonialistas, percebemos que, se por um lado a expansão europeia levou à África o pensamento iluminista e o conhecimento científico letrado e impôs formas eurocêntricas de olhar e conceber povos, crenças, culturas e expressões estéticas, por outro, condicionou os olhares europeus a partir da classificação das pessoas em

raças e tradições. Estabeleceu polaridades tais como escrita/oralidade, racional/irracional, branco/preto religião/supertição, história/mito, ou seja, nós e eles. Com isso, “revigorou as energias metropolitanas, de maneira que as pessoas decentes pudessem pensar no império como um dever planejado, quase metafísico de governar povos subordinados, inferiores ou menos avançados”. (SAID, 2005, p. 41).

Entretanto, o que escapava aos dirigentes colonizadores era que ao estudar o outro, os europeus se estudam. “Através da descoberta do que é o outro, ele toma consciência do que ele é ou deixa de ser”, diz Somé (2003, p. 53). O face-a-face com as fronteiras do desconhecido renuncia às soberanias renascentistas e enuncia o estranhamento na modernidade.

Em 1907, o pintor espanhol Pablo Picasso, já residindo em Paris, surpreende os críticos de arte com seu famoso quadro *Les Femmes d'Alger*. Inspirado ou maravilhado com as máscaras e esculturas expostas no “Museu Etnográfico do Trocadero”, Picasso começou a cruzar as formas clássicas de representação em curso na Europa desde o Renascimento com as estéticas das máscaras e dos objetos de outras culturas. Com essa atitude, Picasso e seus seguidores, os modernistas, passaram a mostrar ao mundo as transversalidades culturais e estéticas em curso no ocidente. A representação da perspectiva, da proporcionalidade e da linearidade do discurso dá lugar às hibridizações das linguagens artísticas e suas formas de representação, apresentação e valorização.

Com sua mistura semântica de cabeças geometrizadas e corpos a “*la Michelangelo*”, Picasso apresenta ao mundo sua quimera modernista e põe em questão as similitudes a que a arte da representação renascentista tanto almejou. Marca, assim, o início de uma era das identidades e das diferenças.

Já no século precedente, a arte barroca, sob um fundo confuso e calendeoscópico, nos informa a descrença do semelhante como forma de conhecimento. Diz Foucault:

A similitude não é mais forma do saber, mas antes a ocasião do erro.(...) A idade das semelhanças está se fechando sobre si mesma. Atrás dela só deixa jogos. Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão; por toda parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo privilegiado do trompe-d'oeil, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, um quiproquó dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo das

metáforas, das comparações e das alegorias que definem o espaço poético da linguagem. (1990: p, 66).

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

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

Sessenta anos após o fim das colonizações, as máscaras e estatuetas já fazem parte de nosso cotidiano e são vendidas em galerias e até mesmo nas ruas novaiorquinas e parisienses. Não provocavam mais estranhamento e, seus agentes, os povos colonizados, passaram a fazer parte do nosso cotidiano e, com eles, as expressões de linguagem e cultura tradicionais transversalizadas nos procesos de colonização.

Neste começo do século XXI, o fluxo de pessoas e mercadorias vem se intensificando. A procura de conhecimento, emprego e outras oportunidades fortalece o movimento de diáspora. Uns migram por opção, outros por falta de opção. “A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento”, diz Hall. (2003, p. 28).

Os artistas contemporâneos, em contato com outras culturas, passaram a conhecer outros estilos de vida, de concepção estética, de crença espiritual, outros ritmos musicais e representações corporais, assim como diferentes formas de concepção, representação e apresentação das obras de arte. Trocam informações e percebem a diversidade; não para homogeneizar a arte,

a cultura ou a representação estética, como pretendiam os colonialistas missionários, mas para diversificá-la.

A arte hoje não pode mais ser identificada exclusivamente como africana, europeia, caribenha ou americana. O *Atlântico Negro*, para usar uma metáfora de Paul Gilroy, não tem fronteiras e desde muito vem misturando hemisférios, pessoas e culturas, e nos conduzindo a navegar por rotas transversais, transnacionais e *transestéticas*. Além disso, o pertencimento a um território como determinante de um estilo ou poética torna-se um pré-requisito ultrapassado. As pessoas estão em trânsito e tramam ideias, culturas, técnicas e linguagens. O retorno a uma estética empírica ou não-contaminada é uma utopia. Os efeitos culturais, históricos e estéticos são irreversíveis. Haverá sempre “algo no meio”, e esse algo é a heterogeneidade dos códigos da cultura, que a arte expressa muito bem.

Além disso, antes, a modernidade era transmitida de um único centro. Hoje, ela não possui um eixo. “As “modernidades” estão por toda parte, mas assumiram uma ênfase vernácula”, lembra Hall. (SOVIK, 2003, p. 46).

Entretanto, ainda que o pós-colonial sinalize a descentralização da modernidade e que cada artista expresse as particularidades de sua cultura, sem fronteiras estéticas e territoriais, o que permanece é o uso político que fazemos da arte. As dicotomias são reencenadas nas políticas das exposições, das mostras internacionais e em políticas educacionais que privilegiam certos currículos, e anunciam a resistência ao fim do imperialismo. Hoje, o mercado das artes é muito extenso e não podemos mapeá-lo completamente. Mas é no interior das grandes exposições e nas políticas educacionais que podemos perceber e denunciar a permanência dos discursos coloniais. No sistema das artes, na formação de seus circuitos, na base ideológica de alguns curadores e em algumas políticas pedagógicas ainda prevalecem as antigas oposições binárias e as desigualdades avaliativas. Tudo isso nos conduz a pensar até que ponto os países colonizados ainda dependem dos colonizadores e são, assim, “incompreensíveis fora do seu passado colonial”, como salienta Hall. (2003, p.109).

Não há dúvida que no plano da temporalidade, o fim dos grandes impérios terminou nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, mas no domínio dos espaços, no interior das relações de poder das grandes

instituições da cultura - museus, escolas, universidades, centros culturais –, percebemos que o imperialismo nunca tirou de sua agenda dominar povos e submeter às culturas às suas ideologias. O imperialismo persiste em outros domínios, e seus efeitos, mesmo que secundários, formam as bases para a continuidade das xenofobias. O imperialismo assume posições descentradas, segue caminhos desviados, mas re-apresenta os binarismos que provocam as diferenças.

Por exemplo, na virada deste século, como um reconhecimento da participação efetiva de todas as culturas colonizadas na construção das identidades nacionais europeias, foi concedida, no Museu do Louvre, uma ala especialmente para abrigar as obras recolhidas no começo do século XX pelas expedições etnográficas. As obras africanas, colombianas e caribenhas pré-coloniais entraram definitivamente no Museu do Louvre. Agora não mais identificadas dentro de padrões evolucionistas como primitivas, essas obras ganharam um novo rótulo e passam a ser conhecidas, ou consideradas, como primeiras. Essa disparidade, diz Somé, “nos instiga a constatar que o debate está longe da questão científica, ele está sempre carregado de ideologia primitivista e denota assim uma ambiguidade de orientação antropológica”. (2003, p.108).

Mas antes mesmo da virada do século, duas outras grandes exposições tentaram negociar o passado através de mostras de arte, mas por outras vias acabaram reencenando o passado colonial no encontro de nós e os outros, ou o então e o agora. Binarismos ultrapassados que voltam à cena.

Em 1989, o curador Jean-Hubert Martin decidiu organizar, em Paris, no *Centro Georges Pompidou* e no *Grande Halle do Parc de la Villette*, uma exposição sob o tema *Magiciens de la Terre*. Com essa exposição, Martin pretendia evidenciar as exposições em curso no ocidente, que sustentavam uma mentalidade etnocêntrica e perpetuavam a mentalidade colonialista. Afirmava ele que cem por cento das exposições no ocidente ignoravam e excluía oitenta por cento dos artistas fora do eixo ocidental. Além dessa crítica, Martin apontava uma crítica específica à exposição “*Primitivismo*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, (“Primitivismo” na Arte do século XX, Afinidade do Tribal e do Moderno), exibida em 1984, no MoMA, sob a curadoria de William Rubin e Kirk Varnedoe. Afirmava Martin que essa

exposição havia caído numa armadilha semelhante à modernista, ao fornecer apenas uma estetização do trabalho das culturas conhecidas como “nativas”. Para os curadores Rubin e Varnedoe, a exposição “*Primitivismo*” estava apenas interessada em exibir obras “tribais” que influenciaram artistas modernos e estudar como esse fenômeno funcionou no discurso modernista. Muitas das obras “tribais” foram apresentadas vis-à-vis às modernistas e pouca ou nenhuma evidência histórica dessas obras salientava que os modernistas tivessem tido uma inspiração específica a partir delas. NNN

Sem provocar uma crítica mais precisa quanto ao modernismo e sua estreita ligação com o colonialismo e a estética fora do eixo europeu, essa exposição, ao não admitir as influências marcantes das obras não ocidentais na elaboração da estética modernista, não “colocou a termo o conceito de que a “modernidade” é definida exclusivamente nos termos ocidentais e como um sinal de progresso, de avanço da civilização”, como diz Hall. (2003, p. 44). Com isso, não contribui para a integração de políticas pedagógicas nas universidades e cursos de arte, quando pouco ou nenhum crédito se dá às esculturas e máscaras africanas que serviram de base para Picasso em sua obra modernista. Para Ella Shohat e Robert Stam,

A produção cultural e material dos “outros” pode ser apropriada e suas conquistas negadas, enquanto o ato de apropriação que marca a antropofagia cultural européia é glorificada. O Ocidente, como afirma Bárbara Kirshenblatt-gimblett, rompe os laços entre as formas e suas origens, converte essas formas em influências, leva tais influências ao centro, deixa as origens nas margens e se parabeniza por ser tão cosmopolita. (2005, p. 21).

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

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

A concepção de cultura é, em si mesma, socializada e democratizada. Não consiste mais na soma de o “melhor que foi pensado e dito”, considerado como ápice da civilização plenamente realizada – aquele ideal de perfeição para o qual, num sentido antigo,

todos aspiravam. Mesmo a “arte” – designada anteriormente como uma posição de privilégio, um pedra-de-toque dos mais altos valores da civilização – é agora redefinida como apenas uma forma especial de processo social geral. (2003, p. 135).

E completa citando Raymond Williams,

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

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

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

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

No Brasil, recentemente, na 27ª Bienal de São Paulo, partimos de um tema das conferências de Jean Boudrilard para pensarmos a arte como uma via de “como vivermos juntos” no mundo contemporâneo, mas ainda com restrições e seções especiais que anunciavam nós e os outros.

A partir desses exemplos, percebemos que a modernidade criou uma arte transversal e transnacional, mas a maioria das exposições, bienais e as políticas educacionais continuam “encenando” os encontros entre sociedades colonizadoras e seus outros. Seguindo Stuart Hall, “uma discriminação mais criteriosa está por se fazer entre as distintas formações sociais e raciais”. (Idem, 107).

No mundo conhecido como pós-moderno, pensamos os ex-territórios coloniais como independentes politicamente e, por isso, os consideramos a grosso modo como pós-coloniais. Stuart Hall adverte: “É justamente a distinção falsa e impetitiva entre colonização enquanto sistema de governo, poder e exploração e colonização enquanto sistema de conhecimento e representação que está sendo recusada”.(SOVIK, 2003, p.119). O imperialismo não se restringiu à exploração dos bens materiais e expansão territorial, mas estendeu seu império bem mais além, se alojou na cultura e na arte. Assim, importante percebermos que *o pós-colonial tem que superar tanto o paradigma quanto o momento cronológico*, como lembra Hall. (Idem). Isto porque « o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais”. (SAID, 2005, p. 40).

Faço minhas as palavras do artista cubano Yeny Casanueva, quando de sua entrevista a M. E. Ramos para a Obra Catálogo #1, durante a Bienal paralela à 10ª Bienal de Havana.

A estas alturas não é segredo para ninguém que a história da arte, como a história das experiências humanas, está além dos exemplos que suportam os valores da arte. As verdadeira vias de legitimar qualquer proposta artística como tal dependem de um complexo extra-artístico que se funda nas relações de poder. As valorizações sobre a arte por si mesma não tem a capacidade real de superar o sucesso político, comercial ou social, já que toda valorização é subjetiva, e como tal, está sujeita ao devir das relações reais entre os diferentes sistemas de poder, que são os que objetivamente intervem e modificam a realidade, sem que isto seja uma exceção para a arte, que apesar de tudo continua sendo uma infinita parte do real. (catálogo on-line).

A arte passa a ser um campo minado pelas lutas sociais. Uma luta política que direciona as políticas da representação, mas especialmente da interpretação e valorização desses códigos. Nessa luta, em suas diferentes versões, percebemos esforços de produtores de sentido, mas também de ocultação de valores.

Muitos artistas e grupos, ao definirem a arte como campo de reflexão e atuação, assumem o compromisso de valorizar as narrativas dos migrantes, dos sujeitos excluídos, dissidentes, ignorados ou explorados. Hoje, muitos artistas são também ativistas e não pensam mais nos objetos como ponto central da estrutura social, mas como o indivíduo, o ser mutante, personagens transnacionais de nossa história presente. Muitos não se importam com a valorização do mercado, do museu ou da galeria, mas com a valorização do indivíduo. A partir daí, seguem outras trajetórias, descompromissadas com os valores capitalistas ou estéticos, mas comprometidas com a cultura e a comunicação. Abrem mão de certezas prévias e definições construídas na tradição acadêmica e se aventuram por outros territórios ainda em construção.

Um exemplo é a *Obra-Catálogo # 1*, produzida durante a 10ª Bienal de Havana, em 2009, e com propósito de ocupação do espaço negado a alguns artistas cubanos na 9ª Bienal de Havana. Essa obra faz circular via *internet* – um meio da globalização hegemônica –, oito documentos secretos pertencentes ao *Ministério do Interior de Cuba*, referente ao controle exercido pelo governo cubano sobre as atividades da 9ª Bienal de Havana, em 2006. Esse catálogo apresenta notas de artistas que examinam os condicionamentos políticos sobre a produção estética contemporânea em Cuba.

Um exemplo anterior a esta ocupação de espaço fora do controle das instituições culturais refere-se aos grafites, que desde maio de 1968 a Internacional Situacionista ultrapassou os limites das curadorias oficiais para oficiosamente ocupar lugares na cidade. Logo a seguir, os grafites nos trens novaioquinos anunciavam que os artistas abriam um diálogo com a cidade. Passaram a propor uma outra abordagem que buscasse refletir o significado da vida nas cidades, explorando suas possibilidades de comunicação, avaliando seus limites territoriais, indagando sobre as relações sociais, políticas e ideológicas a partir da chegada de outros sujeitos sociais. Questionam quem produz a cultura, quando e onde e em quais circunstâncias. Não para nomiar

ou datar suas produções, como fazem as academias, mas para polemizar, construir outra leitura do cotidiano sem um porta-voz oficial. Com isso, nos ensinam a ver o espaço da cidade como espaço democrático do viver contemporâneo. Ao quebrarem os paradigmas anteriores, produzem uma diversidade de linguagens, conteúdos e contextos, suportes e materiais, onde percebemos a não menos diversa humanidade que hoje se acotovela especialmente nas ruas do cotidiano contemporâneo e tecem e tramam mais que a transversalidades das Artes Visuais, mas a transversalidade das culturas misturadas.

Hoje, cem anos depois, no tear da globalização, esse espaço contínuo, sem fronteiras, não só trama idéias, conceitos, crenças e estéticas de uma humanidade multicultural, mas ainda anuncia posições dominantes e subalternas, o que nos leva a revisitar a história e reconhecer **o sentido histórico, não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que permanece dele.** (T. S. Eliot apud SAID: 2005, p.34).

¹ www.fmsoares.pt/aeb/CronoXX/registo_individ.asp?id=00022+&criterio=

Referências

- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CASANUEVA, Yeny e Alejandro González. *Obra-Catálogo # 1*. distribuição via correio eletrônico, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: *Da Diáspora*, Liv Sonik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. Identidades e mediações culturais. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. A Relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. Estudos culturais: dois paradigmas. In *Da Diáspora*. In: Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. Quando foi o pós-colonial? Pensando o limite. In: *Da Diáspora*, Liv Sovik. (Org.). Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica a imagem eurocêntrica*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006.
- SOMÉ, Roger. *Le Musée à L'ère de la mondialisation*. Paris: L' Harmattan, 2003.

Célia Maria Antonacci Ramos é Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Atualmente é professora na UDESC/CEART/PPGAV. Área de Investigação: Artes, Semiótica, Antropologia Urbana. Coordenadora do projeto “Poéticas do Urbano” www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano. Publicou *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume editora, 1992, reimpressão 2009.