

Arte Africana



Bertina Lopes, "Maternidade", óleo s/tela, 80x100 cm, 1971

Chika Okeke

A arte moderna africana tem sido uma anomalia no mapa da modernidade artística do século xx. Acompanha-nos desde os começos do modernismo e no entanto, numa espécie de ritual cíclico, parece ter sido frequentemente necessário validar a sua inclusão no estudo da arte do século xx. Acresce que as marcas de uma consciência moderna na obra de artistas africanos têm sido invariavelmente ligadas à missão civilizadora e à acção disciplinadora do projecto colonial europeu.

Quer o colonialismo tenha ou não inadvertidamente plantado as sementes da arte moderna africana, a medida em que essa arte continua a dever-se a metodologias europeias permanece sujeita a intenso debate. Os primeiros estudos argumentavam muitas vezes que as raízes do movimento moderno em África assentam na introdução dos currículos convencionais europeus nas escolas secundárias coloniais no início do século xx, mas esta versão da história exige exame mais cuidadoso, pois que a sua lógica obedece à suposição de que a emergência da África na modernidade se deveu em larga medida à mediação do colonialismo. E aqui estou a referir-me não apenas ao vasto território designado como África sub-saariana, mas a todo o continente, do Magrebe até ao Sul, ao Oeste e ao Este de África.

A perspectiva que vê na educação colonial o agente da emergência da arte moderna africana defronta-se com várias contradições e um paradoxo. Para começar, apesar da introdução da educação artística europeia em zonas não-islâmicas do continente ter acarretado uma mudança na atitude do colonizado face ao colonizador, a missão colonial não foi aí de modo nenhum o principal agente de produção artística. Na realidade, inicialmente não prestou qualquer atenção às artes visuais, centrando sobretudo as suas preocupações na satisfação das necessidades dos poderes coloniais em recrutar o trabalho de mão-de-obra subalterna, por exemplo funcionários para a administração pública. Nos casos em que a arte fazia parte dos currículos coloniais, restringia-se à noção de artesanato. A inclusão da arte nos programas apenas se iniciou quando africanos escolarizados o exigiram.

Existe aqui uma contradição; outra é a existência durante a época colonial de um vasto corpo de práticas de escultura e performance que confrontaram o projecto colonial com crítica acerba, humor e empatia, explorando sobretudo aquilo que a

condição moderna implicava para os africanos em termos de alienação. Esta alienação era dupla, existindo primeiro a nível temático toda uma categoria de géneros de performance analisaram a figura do colonialista, parodiando a sua presunção de controlo das produções subjectivas africanas. Uma segunda alienação emergiu através da alteração do cânon tradicional, no seio do qual se realizou esta inserção crítica. O que tornou estas intervenções locais no espaço colonial intensamente pungentes e modernas foi a sua criação de um domínio em que se desenvolvia um discurso dialéctico sobre as relações de poder, com a audiência reconhecendo de imediato o significado da caricatura colonial no interior de um clássico corpus africano. E aqui o funcionário colonial vivia uma alienação mais profunda, pois mal era capaz de decifrar os códigos críticos de actividades em que por vezes desempenhava o papel de um hóspede de honra.

Isto leva-me ao paradoxo no interior do qual a arte moderna africana funciona. Os intelectuais e artistas ocidentais contemporâneos reconhecem geralmente que um dos pontos de partida para a paradigmática mudança de direcção da arte europeia no século XX ocorreu quando os artistas ocidentais descobriram objectos "etnográficos" de África e da Oceania e reconheceram as potencialidades que eles ofereciam para mudanças formais na pintura e escultura europeias. Do cubismo ao surrealismo, de Pablo Picasso a Paul Klee, Georges Braque, Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti, Amedeo Modigliani, Julio González, Wilfredo Lam, e outros, a demonstração ficou suficientemente clara. Mas a contrapartida desta descoberta dos artistas ocidentais foi a descoberta da arte europeia pelos artistas africanos surgidos na mesma altura. No sul da Nigéria, por exemplo, as missões cristãs que aí se tinham estabelecido em meados do século XIX baniam completamente a educação artística. Não foi senão no início da primeira década do século XX que o primeiro artista moderno da região, Aina Onabolu (1882-1963) lançou a sua cruzada solitária para convencer a administração colonial de Lagos a criar um curso de arte nas escolas secundárias. Do mesmo modo, as administrações coloniais francesa e inglesa não encorajaram a criação do ensino artístico no Magrebe, muito embora muitos artistas ocidentais tenham visitado o Norte de África islâmico no século XIX, especialmente durante a época Romântica (depois da invasão do Egipto por Napoleão em 1798 ter aberto a região à expansão colonial europeia), e apesar de vários daqueles artistas se terem estabelecido na Argélia, no Egipto e em Marrocos. Foi o príncipe Yusef Kamal membro do Partido Nacional Egípcio, que defendia a independência da Inglaterra, quem criou a primeira escola de arte no Egipto colonial: A Escola de Belas-Artes do Cairo, que abriu em 1908.

Parece, portanto, que a arte africana moderna se tornou realidade, não tanto devido à introdução da educação ao estilo ocidental, mas sobretudo devido a algumas pessoas para quem a arte como prática autónoma se tornou um meio de expressão da sua individualidade e de tomada de consciência das suas circunstâncias socio-políticas com as suas próprias modernidades emergentes. Se o desenvolvimento da arte moderna na África colonial parece ter sido bastante lento (isto é, se desprezarmos algumas das já referidas práticas indígenas no domínio da escultura e da performance), isso pode dever-se ao facto de a subjectividade artística moderna estar associada à independência política. A ideia de liberdade artística era a antítese do espírito do colonialismo. Previsivelmente, a primeira vez que de forma clara, continuada, se vê arte modernista em África foi no Egipto, que atingiu cedo a independência política e criou um discurso

nacionalista antes da Primeira Guerra Mundial. ^{li}O resto do continente, e apesar dos esforços pioneiros de algumas pessoas, teria de esperar pelo fim da Segunda Guerra Mundial para criar as condições para o aparecimento da arte moderna. Ao mesmo tempo que a Europa imperial, debilitada pela guerra, contava as suas perdas, e enquanto enfraqueciam as suas perspectivas de conservar as suas colónias, os artistas e intelectuais africanos procuravam desafiar a ideia de progresso inerente à concepção modernista da sua missão (uma ideia que não era meramente formal, mas política, como se pode ver nos casos dos muralistas mexicanos e da vanguarda da revolução russa). Reflectindo sobre a condição pós-colonial emergente, enfrentaram as questões do significado de serem cidadãos e artistas em sociedades vivendo dramáticas mudanças sociais, políticas e culturais.

Como é que estes artistas, poderá portanto perguntar-se, responderam ao seu contacto com a Europa? Vêm-nos ao espírito o singular conceito de mimese, ou mimetismo. "O que há de maravilhoso na mimese escreve Michael Taussig reside no facto de a cópia se alimentar do carácter e do poder do original a ponto de a representação poder mesmo assumir esse carácter e esse poder."^{lii} O conceito de mimese encontrou fácil expressão na antropologia, mas as suas implicações penetraram também na visão académica da arte moderna africana. Em 1964, por exemplo, William Fagg e Margaret Plass descreveram uma "arte africana 'contemporânea' que, por maiores que sejam os seus méritos, é um prolongamento da arte europeia devido a uma espécie de colonialismo cultural involuntário."^{liii} O argumento de Fagg e Plass e de gerações de historiadores de arte preocupados com aquilo que consideram como uma falta de "autenticidade" na arte africana moderna e contemporânea é bastante pernicioso, pois nega qualquer possibilidade de iniciativa da parte do artista africano. Assume-se que, dado que os africanos se apropriaram de técnicas ou de meios de expressão frequentemente associados à arte europeia, são incapazes de criar o que quer que seja de diferente ou de original. E não podem sequer envolver-se nos debates estéticos que têm lugar noutros remotos postos avançados do processo imperial europeu.

Os artistas não são os únicos: argumentos semelhantes foram invocados acerca da literatura da Negritude. Para Fagg e Plass, "a suposta filosofia da *négritude*" é um produto do existencialismo parisiense e não tem nenhuma raiz em África, pelo que deveríamos antes falar de *blanchitude*."^{liii} Muitos outros críticos, sobretudo africanos anglófonos, incluindo Wole Soyinka, fizeram-se eco destas considerações. No entanto, para os jovens intelectuais africanos das colónias francesas que nas décadas de 1930 e 1940 viviam em Paris, a Negritude era uma expressão da sua insatisfação face ao colonialismo, pela castração que operava na sua cultura, e pela negação da sua liberdade. Numa estratégia que assinalava o início de uma subjectividade moderna pós-colonial, os poetas da Negritude, em busca de uma voz crítica, adoptaram aspectos do surrealismo francês e estratégias retóricas da esquerda política e intelectual de França. As suas prioridades culturais e políticas eram porém diferentes; eram, por assim dizer, companheiros de viagem, num tempo paralelo, com destinos diferentes.^{lv} Para os europeus, o inimigo era o fascismo e o desvario da razão; para os escritores de África e das Caraíbas, o inimigo era indiscutivelmente o colonialismo. Assim, os poetas da Negritude, apesar das suas vagas alianças com o surrealismo e a esquerda parisiense, criaram uma literatura bastante diferente da obra dos seus

equivalentes franceses. Ao verem a Negritude como uma imitação de formas literárias europeias, Fagg e Plass deixam passar em branco as suas subtilezas poéticas e políticas. Assim como não vêem que a modernidade artística tem as suas raízes num processo de reorganização da citação, e que a Negritude é um produto deste processo como se torna particularmente claro quando atentamos na sua estratégia de combinar figuras de alteridade com estratégias "estrangeiras", na sua organização de propostas ideológicas e estéticas complexas (e, como Soyinka defendeu, por vezes em conflito) baseadas na apropriação de fantasias de "africanidade", e ainda na sua antecipação do hibridismo do espírito pós-moderno dos nossos dias.

A Negritude ultrapassou as fronteiras da literatura. Uma filosofia da tomada de consciência negra, buscou expressão em todas as esferas de produção artística. O que é o *Negro* na Negritude senão o princípio de tornar a "africanidade" (o que quer que isso implique) uma parte do repertório da arte moderna? Uma conferência organizada por Alioune Diop, fundador da revista literária *Présence Africaine*, em 1956, em Paris, apelou aos escritores e artistas "negros" para que nas suas obras adoptassem estas ideias. O facto de os artistas e escritores aí reunidos há cerca de meio século serem hoje considerados como algumas das figuras mais importantes nas respectivas áreas mostra como a Negritude se tornou num modelo de tomada de consciência.

Tendo em conta esta história, e a história dominante do modernismo europeu, como poderemos discutir a arte de África, que sempre foi vista como exterior ao âmbito da estética modernista? Que significado tem o modernismo no contexto da arte africana do século XX? Para começar, o modernismo está associado aqui ao surgimento da modernidade no continente africano, que por seu turno está ligado à experiência colonial. Por outras palavras, à medida que o colonialismo tornou a cultura e as ideias europeias mais acessíveis, os artistas das colónias inventaram novas expressões artísticas que reflectiam o encontro de África com a Europa, e ao mesmo tempo com o resto do mundo. Quer através de um nativismo essencialista, quer da opção supostamente progressista de estilos e propostas manifestamente europeias, a obra resultante exibia a marca inconfundível do "século-vintismo" do artista. À semelhança do que aconteceu no apogeu de Paris nos começos do século XX, artistas de todos os cantos do mundo convergiram para a capital francesa no período entre as duas guerras para partilharem opiniões filosóficas e estéticas. No clima de um mundo artístico e intelectual povoado de emigrados (Picasso, James Joyce, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Fanon), a obra foi emergindo a partir de diversas situações coloniais, atravessando as devastações do colonialismo, e finalmente através da dramática experiência da descolonização. O modernismo africano define-se pela fusão destes episódios mais do que por qualquer um deles isoladamente e pelas formas artísticas e ideias estáticas que lhes estão associadas. A conclusão óbvia é que a arte moderna africana não propõe uma versão particular do modernismo, como o fazia a versão triunfalista europeia. Em África pode até falar-se de uma variedade de modernismos específicos dos diferentes países do continente. Por outras palavras, o modernismo africano não pode ser abordado simplesmente através da invocação do modernismo europeu, porque não é, ao contrário do que certos historiadores pretenderam, simplesmente uma manifestação africana da arte europeia do século XX, muito embora nos seja possível encontrar muitos exemplos de artistas que

conscientemente adoptam, adaptam, citam, decompõem, criticam e até transgridem estratégias europeias de vanguarda, criando obras que dramatizam os incessantes encontros intelectuais de artistas empenhados num projecto de formação de sujeitos em permanente evolução.

Aquilo que esta exposição * espera demonstrar é a elaboração deste modernismo paralelo, manifestamente africano, graças às histórias (pós)-coloniais do continente, ainda que aberto ao resto do mundo, do qual se considera uma parte essencial. A exposição não procura inserir estes artistas na história da arte, tal como ela é escrita por e para a Euro-América; nem tem como preocupação mostrar o trabalho de artistas em grande parte ignorados pelas histórias da arte do século XX. Em 1964, um George Kubler desaprovador assegurava: "a descoberta de [artistas africanos] até agora desconhecidos da estatura de Rembrandt ou Goya é muito menos provável." ^[vii] Mais recentemente, Samuel Bellow, fazendo-se eco da opinião de Hegel dois séculos atrás sobre os africanos e as suas produções culturais, terá afirmado que os zulus não produziram ainda um Tolstoi. ^[viii] Assumindo que a cultura europeia é a medida da excelência artística, tais afirmações são um exemplo da arrogância colonialista. Em vez de as contestar, as obras que figuram nesta exposição mostram aspectos da história política e cultural de África na era a que Edward Said chamou de "alto ou clássico imperialismo" e na era posterior. ^[ix]

A arte da independência

No Congresso Pan-Africano de 1945, em Manchester, na Inglaterra, os representantes das colónias ali reunidos oficializaram o seu apoio aos movimentos africanos anticoloniais, assinalando o fim da era imperial da Europa. O período do após-guerra foi também importante para a história da arte africana, pois assistiu à intensificação da migração de artistas africanos para as metrópoles europeias. As administrações coloniais na maior parte de África tinham-se mostrado sempre relutantes em criar um sistema de educação artística, mas alguns artistas partiram para a Europa para fazerem a sua aprendizagem, muitas vezes com bolsas privadas. No Egipto e na África do Sul tinham sido criadas academias artísticas antes do início da guerra, mas as condições raciais na África do Sul impediam qualquer possibilidade de os artistas negros beneficiarem das estruturas institucionais acessíveis aos seus colegas brancos. Se queriam escapar ao bantustão artístico para onde tinham sido banidos, a emigração era a única alternativa. Alguns dos artistas negros sul-africanos com um papel pioneiro, incluindo Ernest Mancoba (nascido em 1904) e mais tarde o seu amigo Gerard Sekoto (1913-93), viram-se forçados a emigrar para a Europa. Mancoba partiu para Paris em 1938. Conheceu aí a artista dinamarquesa Sonja Ferlov, que o introduziu no seu círculo, que incluía Giacometti. Durante a Segunda Guerra Mundial, preso pelo exército alemão (possuía um passaporte inglês), Mancoba casou-se com Sonja Ferlov, e depois da guerra foi para a Dinamarca. Em 1948, participou na exposição *Høst*, a manifestação inaugural do emergente grupo COBRA, que tinha à frente Asger Jorn, Karel Appel, Corneille, e Constant. Apesar da sua obra ser muitas vezes omitida da literatura COBRA, Mancoba pôs o grupo em contacto com material etnográfico africano, e proporcionou-lhes visitas guiadas ao museu do Trocadéro, em Paris uma experiência que viria a ter um impacto de grande alcance na obra de Jorn e de Eljer Bille. ^[x] Além disso, a escultura de Ferlov e de Erik Thommesen parece ter sido directamente influenciada pelas esculturas do período inicial de

Mancoba, que possuem uma simplicidade monumental e primordial. A sua ligação ao grupo COBRA pode ter contribuído por seu turno para dar forma ao seu estilo abstracto, à sua paleta e, nos desenhos, à sua exploração daquilo a que Elza Miles chama "a relação entre a autonomia de uma imagem e o poder que lhe está associado."^[x]

Tal como Mancoba, Sekoto começou a sua carreira na África do Sul, mas apercebeu-se da impossibilidade de conseguir que a sua arte ultrapassasse os limites estabelecidos pelo sistema para os artistas negros. A criação de bairros suburbanos para trabalhadores negros migrantes, e as leis que limitavam os movimentos da população negra, criaram espaços pseudo-urbanizados caracterizados por um desenho do tipo dos campos de prisioneiros, mas onde havia uma cultura negra florescente, e os retratos simples, mas intensos de negros e de "pessoas de cor" que Sekoto produziu antes de, em 1948, ter emigrado para Paris documentam a vida nas ruas miseráveis de Sophiatown e do District Six (*townships* negros de Joanesburgo e da Cidade do Cabo, respectivamente). Embora nunca tenha regressado à África do Sul, Sekoto continuou a pintar esses subcêrbios tal como os recordava.

A caminho de Paris, Sekoto deteve-se em Londres, onde Peter Abrahams, um romancista sul-africano que também escolhera exilar-se, o apresentou ao artista nigeriano Ben Enwonwu (1918-94).^[xi] Enwonwu era aluno do professor de arte e museologista britânico Kenneth Murray, que, em 1927, tinha sido convidado pelo governo colonial a ensinar arte nas escolas secundárias nigerianas.^[xii] Em 1944, um ano antes do seu mais jovem compatriota Uzo Egonu (1932-94), Enwonwu partira para Inglaterra com uma bolsa de estudo atribuída conjuntamente pelo Governo Nigeriano e pela companhia petrolífera Shell. Teve então uma carreira sem precedentes: depois de se formar na Slade School of Fine Art e no Goldsmiths College, e de ter frequentado a Universidade de Oxford, tornou-se finalmente, pelo menos segundo a imprensa popular, "o mais famoso artista de África". Em 1957, a Rainha Elizabeth visitou o estúdio dele, para posar para uma controversa estátua encomendada pelo governo da colónia. Muitas das pinturas de Enwonwu de inícios dos Anos 50 representam nigerianos seus contemporâneos empenhados em actividades sociais ou participando em cerimónias culturais. Enwonwu estava ao corrente do debate acerca do colonialismo e da independência africana, e participou no Congresso de Escritores e Artistas Negros na Sorbonne, organizado pela *Présence Africaine*, em 1956, e, juntamente com Sekoto e Sam Ntiro (nascido em 1923) da Tanzânia, participou na Conferência de Roma de 1959, para a qual Sekoto desenhou o cartaz.

À reputação de Enwonwu em Londres respondia em Paris a do escultor da Costa do Marfim Christian Lattier (1925-78).^[xiii] Aos dez anos de idade, Lattier partira para França, onde entrara para a ordem dos Irmãos Maristas. Abandonando a ordem em 1945, iniciou os estudos de arte na École des Beaux-Arts de Paris, onde, afastando-se da tradição académica de modelagem em gesso, começou as suas experiências com esculturas em arame trabalhado, que lhe valem o Prémio Chenavard em 1954. As suas primeiras experiências com arame parecem um eco das esculturas-relicário em arame de cobre do BaKota. Posteriormente, usou também fibras entrançadas, a fazer lembrar a cestaria e outras artes com fibras presentes em muitas culturas africanas.

Sekoto e Mankoba não voltaram a viver na África do Sul, mas muitos outros regressaram para os seus países de origem depois da sua aprendizagem na Europa. Este facto não deve surpreender-nos. As condições na África do Sul sob o regime do apartheid desaconselhava o regresso dos artistas negros,^[xiv] mas noutras partes de África os artistas regressavam muitas vezes para trabalharem como consultores artísticos ou professores nos seus respectivos países, tanto coloniais como pós-coloniais. Enwonwu, por exemplo, exerceu o cargo de conselheiro de arte federal na Nigéria; Kofi Antubam (1922-64) foi assistente especial para os assuntos culturais de Kwame Nkrumah, no Gana; Ntiro tornou-se no alto-comissário tanzaniano para a Grã-Bretanha; e Iba Ndiaye (nascido em 1928), que fora para Paris estudar arquitectura em 1949, foi convidado pelo governo senegalês a organizar a secção de pintura da Maison des Arts du Senegal, mais tarde rebaptizada Institute National des Arts du Senegal. Ao contrário do seu colega Papa Ibra Tall (nascido em 1935), que via mais favoravelmente a estética da Negritude de Senghor, Ndiaye adoptou uma expressividade pictural que reflectia a sua ligação ao Groupe de la Ruche, um grupo de jovens artistas parisienses do após-guerra que partilhavam o mesmo desprezo pela abstracção.

Também os artistas egípcios se sentiam atraídos pelas capitais europeias, embora em circunstâncias diferentes. A maior parte dos artistas de vanguarda do país frequentaram a Escola de Belas-Artes do Cairo, tendo alguns deles seguido para Paris ou para Londres para continuarem os seus estudos. Foi esse o caso de Mahmoud Mukhtar (1891-1934), o primeiro artista modernista egípcio, que se formou na Escola de Belas-Artes antes de se inscrever na École des Beaux-Arts de Paris. A sua escultura *O Despertar do Egipto* (1919-23) antecipava a independência do país em 1923; numa estética pan-africana e da Negritude, esta obra partilha as suas qualidades com a obra alegórica do escultor Meta Vaux Warrick Fuller, da Harlem Renaissance, intitulada *O Despertar da Etiópia* (c. 1914), uma obra que a historiadora de arte Judith Wilson associa ao romance pan-africanista *Ethiopia Unbound* (1911), de J.E. Casely Hayford,^[xv] nacionalista da Costa do Ouro (actual Gana). *O Despertar do Egipto* iria tornar-se a obra de arte símbolo da estética egípcia emergente, e inclusive do nacionalismo político do país. Talvez mais do que em qualquer outro país africano, os artistas egípcios reagiram aos acontecimentos políticos dos meados do século, tanto internos como na Europa. Em 1937, um ano depois do termo do mandato britânico e do movimento popular que pedia eleições livres, Kamil Tilmissani (1917-70) publicou um apelo para uma arte nova inspirada na arte antiga do Egipto e nas tradições da arte folclórica, e iniciou o Grupo de Arte Contemporânea para pôr em prática as suas ideias. Em 1939, alguns artistas que se opunham ao fascismo na Europa fundaram o Grupo de Arte e Liberdade. Simultaneamente, rejeitavam o orientalismo, alinhando antes pelo movimento surrealista.

Gazbia Sirry (nascida em 1925), uma artista da terceira geração de artistas egípcios modernos, decidiu não começar a sua formação artística na Europa, começando por se formar no Instituto Superior de Belas-Artes para Raparigas, do Cairo, em 1948. Mais tarde, em meados da década de 1950, seguiu então para Londres, para a Slade School. No início da sua carreira, Gazbia Sirry esteve ligada ao Grupo Egípcio de Arte Moderna, que defendia um modernismo de estilo europeu pós-Cézanne, mas no início dos Anos 50 voltou-se para o grupo de Arte Contemporânea, criando uma obra que possuía manifestamente um carácter

egípcio. Posteriormente, nos finais da mesma década, a sua obra começou a reflectir as preocupações políticas surgidas depois da euforia inicial da revolução de Gamal Nasser.

Poderá parecer paradoxal a debandada dos artistas africanos para as capitais europeias, numa altura em que o Congresso de Manchester apelava à descolonização. Mas, dada a realidade da dominação colonial, este facto não parece tanto uma capitulação perante a ingerência do poder imperial como um processo necessário por parte dos artistas que assumiam o pleno significado de uma identidade em grande parte definida pelo encontro entre a África e a Europa.

A Década da Independência

A década da independência de 1955-65 assistiu a uma crescente interacção entre os artistas africanos, especialmente no interior do continente. Vários factores tornaram possíveis estes contactos, mas os três mais significativos foram a criação de escolas de arte, que levou ao aparecimento de mais artistas; o trabalho de alguns exilados; a consciência política e cultural incentivada pelos apóstolos do pan-africanismo, do pan-arabismo e da Negritude.

Com as excepções do Sudão e do Gana, apenas o Egipto e a África do Sul dispunham de verdadeiras escolas de arte, mas esta situação iria mudar com a mudança de atitudes na educação colonial.^[xvii] Com a criação de escolas de arte em Kumasi, no actual Gana; em Cartum, no Sudão (1946); em Makerere, no Uganda; e em Ibadan e Zaria, na Nigéria (1953 3 1955), os artistas africanos podiam finalmente fazer a sua aprendizagem nos seus próprios países (embora muitos deles continuassem a partir para a Europa para continuarem os seus estudos, especialmente durante o período colonial). A maior parte das escolas começaram com programas adaptados dos modelos europeus, tendo-se tornado no entanto locais de intercâmbio entre artistas, escritores e activistas políticos. Na Nigéria, no College of Arts, Science and Technology, em Zaria, um grupo de estudantes formou a Zaria Art Society que dirigida por Uche Okeke (nascido em 1933) e Demas Nwoko (nascido em 1935) e orientado pelo que Okeke designou a "Síntese Natural", dedicou-se a um reconhecimento e fusão pragmáticos das tradições artísticas herdadas e adquiridas. Tais tradições eram muitas vezes europeias, mas a herança de muitas sociedades africanas incluíam também a arte islâmica, e os seus artistas lançaram-se numa recuperação militante das formas artísticas tradicionais da Nigéria em todas as suas variantes históricas. Combinando meios e técnicas aprendidas na escola de arte, fomentaram uma menor dependência dos temas e dos aspectos formais europeus. Interessava-os também o papel do artista numa cultura em transição. A confiança inspirada pela independência próxima, assim como o entusiasmo em definir um modernismo nigeriano, deu um novo impulso a esse interesse. Okeke levou a cabo uma pesquisa em torno do Uli, a arte corporal e mural das mulheres igbo, e inspirou-se para os seus temas nas histórias, nas narrativas épicas e nas mitologias tradicionais igbo, assim como na história nigeriana. Entretanto alguns artistas, como Ben Osawe (nascido em 1931) e Erhabor Emokpae (nascido em 1934), trabalhavam fora da ideologia "Art Society". Estudando na Camberwell School of Art de Londres, Osawe vivia imerso em realismo figurativo e em abstraccionismo pós-cubista, mas descobriu ressonâncias entre estes géneros e as tradições da escultura africana, que ele sublimou na sua prática pessoal.

Outros artistas africanos, além dos da Art Society de Zaria, manifestaram também interesse nas tradições artísticas indígenas, o que não tem nada de

surpreendente dado o ambiente político da época. Na Negritude, no conceito de Nkrumah da Personalidade Africana, e no Pan-Arabismo de Nasser, nota-se a emergência de uma retórica de revalorização da "identidade negra", e o crescente fervor nacionalista em vários países reforçaram a determinação de muitos artistas em buscar aspectos das suas culturas que a lógica do capitalismo tinha desvalorizado. Assim, o pintor sudanês Ibrahim El Salahi (nascido em 1930) e o etíope Skunder Boghossian (nascido em 1937), depois de estudarem nos seus países e na Europa, voltaram-se para as formas de arte sudanesas e etíopes em busca de inspiração. Na tentativa de restabelecer uma ligação com a sua identidade sudanesa, Salahi estudou as formas e técnicas caligráficas islâmicas, assim como os grafismos da arte tradicional sudanesa. O simbolismo das suas pinturas e desenhos líricos ultrapassa os limites da herança especificamente islâmica. Boghossian, por seu turno, tinha conhecido em Paris as obras de Lam, Matta, e Klee, e sentia-se particularmente fascinado por aquilo que ele designava "a coordenação cósmica do espaço e tempo de Matta, e o seu ritmo metálico" ^[xvii] Mas inspirou-se também no repertório simbólico e formal da arte copta, à qual as suas composições intrincadas devem muito. Tendo em conta as características alucinatórias de algumas das obras dos seus começos, a sua obra tem sido vista erradamente, deverá dizer-se como uma manifestação africana do surrealismo, mas a sua posição é realmente muito diferente da de um artista como o pintor e poeta Gebre Kristos Desta (1932-81). Tendo frequentado uma escola de arte em Colónia (Alemanha) com uma bolsa de estudo governamental, Desta foi influenciado pela abstração de Wassily Kandinsky e pelas técnicas gestuais do expressionismo abstracto, e mesmo depois de ter regressado à Etiópia defendia que um modernismo etíope que assentasse na recuperação das tradições locais arriscava-se a ser retrógrado. ^[xviii]

O pintor marroquino Ahmed Cherkaoui (1934-67), descendente de um famoso sufista, tornou-se ainda bastante novo num estudante do Corão e num mestre de caligrafia. No entanto, em 1956 o ano da independência de Marrocos decidiu não estudar em nenhuma das duas academias marroquinas (tanto uma como outra impregnadas dos estilos de pintura orientalista e *naïf*, e a necessitar de uma urgente revisão curricular) e foi para Paris estudar artes gráficas na École des Métiers d'Art. Conheceu aí o seu compatriota Farid Belkhal (nascido em 1930), com quem expôs, assim como outros artistas norte-africanos. Tal como Boghossian, Cherkaoui admirava a obra de Klee e a de Roger Bissière. Mas o seu crescente interesse na arte berbere (a mãe dele era berbere), e em particular os símbolos usados nas suas tatuagens e na cerâmica, depressa eclipsaram a influência de Klee, enriquecendo a sua obra neste processo. Tal como Belkhal, depois de ter assumido a direcção da École des Beaux-Arts de Casablanca, em 1964, Cherkaoui integrou a caligrafia e o estudo do artesanato marroquino no programa de ensino, e exerceu uma influência imediatamente palpável na arte marroquina. Deste modo, Cherkaoui e Belkhal redefiniram o projecto da vanguarda artística de Marrocos pós-independência.

A década da independência testemunhou ainda o aparecimento de artistas surgidos de *workshops* realizados na sua maior parte por dinamizadores culturais e por críticos, ou, na África do Sul, pelas estruturas dos brancos. Em Moçambique surgiu Malangatana Ngwenya (nascido em 1936); no Zimbábue, Thomas Mukarogwa (1924-99); na Nigéria, Twins Seven-Seven (nascido em 1944); na África do Sul, Sydney Kumalo (1935-88) e John Muafangejo (1943-87) da

Namíbia. Os primeiros trabalhos de Ngwenya encorajado pelo arquitecto português Amâncio Guedes, que organizou *workshops* informais para jovens artistas na cidade que então se chamava Lourenço Marques eram vividamente realistas e cobriam uma vasta gama de temas, da religião aos conflitos violentos, passando pela feitiçaria. Cenas sanguinolentas e figuras monstruosas de homens e animais tornaram-se em símbolos cifrados das realidades mágicas da vida rural, do Apocalipse cristão, mas também da opressão do poder político. Seven-Seven fez a sua aprendizagem nos *workshops* organizados por Ulli Beier em Oshogbo, na Nigéria, no início da década de 1960. Os seus desenhos e gravuras estão cheios de formas animais, florais e humanas, e frequentemente vai buscar os seus temas ao folclore Yoruba ou às suas próprias mitologias pessoais. Não há limites às possibilidades formais e de composição na obra de Seven-Seven, que põe à prova e joga com a imaginação do espectador de uma maneira que faz lembrar o realismo mágico igualmente florescente do romancista Amos Tutuola, a quem Seven-Seven foi buscar alguns dos seus temas.

A carreira de Seven-Seven foi, sob vários pontos de vista, encaminhada por Georgina Beier (nascida em 1938), que dirigiu os *workshops* de Oshogbo em meados dos Anos 60. Desencantada com o ensino artístico formal em Inglaterra, Beier afastou-se das correntes artísticas europeias, embora as suas gravuras manifestem afinidades estilísticas com o expressionismo alemão de começos do século XX. O seu encontro com a cultura Yoruba influenciou profundamente o seu trabalho, e a sua prática suscita questões quanto a algumas ideias correntes sobre aquilo que constitui a arte africana moderna. Isto é ainda mais exacto em relação ao trabalho de Susanne Wenger (nascida em 1915), que formulou novos arquétipos visuais das divindades Yoruba em monumentos arquitectónicos e em narrativas pintadas em tecido. Desde o início dos Anos 60, Wenger tem liderado o grupo de Nova Arte Sacra de Oshogbo, que desempenha um papel importante na produção escultórica contemporânea da Nigéria.

Se na Nigéria os *workshops* informais ofereceram espaços de aprendizagem alternativos, na África do Sul eles eram a única opção possível para os artistas negros. O mais importante dos primeiros *workshops* sul-africanos foi o Polly Street Art Center, criado em 1948 em Joanesburgo como um serviço no sector da arte e de recreio dos *townships* negros. Em 1952, Cecil Skotnes (nascido em 1926), formado em belas-artes pela Universidade de Witswatersrand, tornou-se o director do centro e não tardou em atrair um grupo de jovens artistas que viriam a ser alguns dos mais prestigiados do continente, incluindo Sydney Maqhubela (nascido em 1939), Lucas Sithole (nascido em 1931), e Helen Sebidi (nascida em 1943).

A obra de Skotnes mudou drasticamente em 1954, quando Egon Guenther, um emigrante alemão e dono de uma galeria, lhe mostrou gravuras em madeira de artistas alemães contemporâneos. Skotnes mostrou-se interessado sobretudo pelas gravuras de Rudolf Scharf, que por sua vez se inspirara na "arte africana". Skotnes voltou-se então para a gravura em madeira, desenvolvendo o seu próprio "idioma essencialmente africano" ^[xix] Encorajou também os seus alunos, muitos dos quais já antes iniciara na arte moderna europeia, a apreciar na escultura da África central e ocidental a sua expressividade e sofisticação formal e uma maneira de afirmarem a sua identidade africana e isto numa época em que ser africano na África do Sul era um fardo existencial. A obra de Kumalo reflecte a escultura clássica africana, apropriando-se simultaneamente de temas da

escultura moderna europeia. Tanto Skotnes como Kumalo vieram a ser mais tarde membros fundadores do Grupo Amadlozi, iniciado por Guenther, que pretendia expor trabalhos com um "sabor local".^[xxi] No Jubilee Art Centre de Joanesburgo, em meados dos Anos 60, Skotnes entrou em contacto com Mslaba Dumile Feni (1942-91), um autodidacta cujos impressionantes desenhos a carvão falavam do véu de desumanidade lançado pelo apartheid sobre a África do Sul.

É medida que o governo branco começava a duvidar da viabilidade do apartheid a longo termo, o seu crescente desespero levou-o a adoptar tácticas de repressão mais violentas. Os artistas envolviam-se na luta de libertação de maneiras variadas. Numa conferência na Universidade da Cidade do Cabo em 1979 dois anos depois do assassinato do carismático líder negro Steve Biko os artistas sul-africanos decidiram não representar o país no estrangeiro até que os artistas negros tivessem igualdade de acesso às instituições artísticas subsidiadas pelo estado. Muitos artistas pronunciavam-se sobre o opressivo ambiente socio-político nos Anos 70 e 80, produzindo uma arte muitas vezes chamada de "arte da resistência"; algumas destas obras eram polémicas, ao passo que outras eram subtis, alusivas, e circunspectas, muito embora sendo umas e outras poderosos gestos de resistência ao *ethos* do apartheid. As serigrafias de Gavin Jantjes (nascido em 1948) assumem a primeira destas atitudes, exprimindo claramente uma crítica conceptual do poder; as esculturas de Jane Alexander (nascida em 1959), que sugerem uma experiência bizarra falhada, e as obras multimédia de Sue Williamson (nascida em 1941) são exemplos da segunda abordagem. Estas obras falam no seu conjunto dos momentos mais sombrios da história política da África do Sul.

Seguir em Frente, Olhar para Trás

As eleições sul-africanas de 1994 assinalaram o fim do processo, o culminar das lutas de libertação do continente. Em muitas partes de África, a independência política trouxe consigo sonhos utópicos que depressa se desfizeram sob o peso das realidades pós-coloniais. As recém-nascidas democracias falharam ou foram tomadas de assalto por ditaduras militares na década de 1960 e, à medida que a África se tornou num terreno de ensaio da guerra fria, o optimismo e os ideais do Pan-Africanismo, da Negritude, e mesmo do Pan-Arabismo perderam muito da sua atracção. Hoje em dia, enquanto as nações africanas lidam com o legado do colonialismo e com novas realidades socio-económicas, o discurso da arte mudou. Em muitos países os artistas adoptaram atitudes formais e conceptuais e estratégias que reflectem um crescente desencanto e ansiedade face ao continuado fracasso sociopolítico, assim como o impacto da gradual movimentação dos artistas para além das fronteiras nacionais. A arte põs em questão o significado da nação e das noções de identidade individual e colectiva num mundo de sistemas culturais, sociais e políticos que se entrecruzam no momento global. O nacionalismo da arte dos começos desagua em práticas pós-nacionalistas individualizadas. A liberdade social conquistada com a independência traduz-se na liberdade do artista escolher a voz com que há-de falar e o público a que se dirigir. Assim, as visões fantásticas de Isek Bodys Kinglez (nascido em 1948) combinam uma nostalgia invertida daquilo-que-podia-ter-sido especialmente com o pano de fundo das desgraças políticas da República Popular do Congo desde o assassinato de Patrice Lumumba em 1961 com a celebração de um optimismo decadente da cultura consumista dos nossos dias. Inversamente, as instalações arquitectónicas de Antonio Olé (nascido em

1951) reconstituem o tipo de materiais usados na construção de barracas nos *townships* negros da África do Sul. Ao contrário dos modelos de Kingelez, a obra de Olé fala de uma dura e concreta realidade pós-libertação: a política da posse de espaço numa região de maiorias ainda marginalizadas.

A obra de Ghada Amer (nascida em 1963), como a de muitos artistas desalojados que têm de negociar os interstícios culturais entre o local de residência e o lugar de origem, adopta os bordados, uma forma artística tradicionalmente feminina, para as suas declarações ambíguas sobre a sexualidade feminina. A obra de Amer tem ressonâncias do seu Egipto nativo, onde as liberdades sociais conquistadas pelas mulheres egípcias em princípios do século XX estão a ser cerceadas. Yinka Shonibare (nascido em 1963), entretanto, regressa ao legado do colonialismo e ao seu efeito nas noções da identidade africana pós-colonial. Usando um estilo supostamente africano, tecidos estampados de fabrico comercial originalmente produzidos na Holanda e em Inglaterra no início do colonialismo, Shonibare salienta a fantasia de certas ideias sobre a identidade africana. Tal como ele, Oladele Ajiboye Bamgboyé (nascido 1963) vive em Inglaterra e desde o início dos Anos 80 tem tido uma participação activa na política da identidade negra e sexual na Grã-Bretanha. A viagem que fez à Nigéria em 1995 assinalou no entanto um regresso simbólico do exílio, um regresso à pátria, uma recuperação de uma parte inalienável da sua personalidade residente na sua terra de nascimento. De maneira bastante diferente, o pintor da Costa do Marfim Ouattara (nascido em 1957), nas suas pinturas monumentais e *assemblages*, combina formas arquitectónicas e signos ocultos da Costa do Marfim e do Mali com estratégias pictóricas modernas e imagens dos media populares. Apesar de pertencer à arte neo-expressionista de Nova Iorque dos Anos 80, a sua obra é localizada, e até nacionalista, ao ponto de estar marcada com poderosos símbolos específicos da sua herança cultural. Deste modo, Ouattara actualiza a mesma motivação existente por trás dos trabalhos de Salahi, Cherkaoui e Okeke durante a época imediatamente posterior à pós-independência.

Voltando à questão de saber como à que as nações africanas inventam novas e populares, ainda que deslocadas, noções de nacionalismo, o artista camaronês Pascal Marthine Tayou (nascido em 1968) parodia a apropriação dos desportos populares por governos ineptos para fins de propaganda nacionalista. Na África do Sul, Kendell Geers (nascido em 1968) cria instalações que utilizam documentos tornados públicos do regime de apartheid e, como outros artistas sul-africanos, junta a sua voz ao discurso nacional da era pós-Comissão Verdade e Reconciliação. ^{xxii}William Kentridge (nascido em 1955) vai ainda mais longe: os seus recentes desenhos animados, desenhos, e marionetas combinam-se em filmes que investigam a cultura de violência estabelecida pelas forças de segurança do apartheid sul-africano. De um modo mais directo, produziu uma obra que interroga, parodia, e narra uma nova versão do drama trágico representado durante as sessões da Comissão Verdade e Reconciliação. Assim, o trabalho de Kentridges vem juntar-se ao debate acerca do legado de uma experiência política sem paralelo, que começou três anos depois do Quinto Congresso Pan-Africano e cujo fim assinalou a actualização dos movimentos de independência e de libertação reconhecidos em Manchester.

The Short Century

Os artistas aqui apresentados testemunham a amplitude do trabalho nesta exposição *. E, o que é mais importante, assinalam um corpo mais vasto de

trabalho já criado ou ainda em curso em estúdios em África e noutras partes. Conceber as trajetórias destes artistas representou um desafio significativo, pois a África está ainda dividida por fronteiras reais e imaginárias. No entanto, a nossa tarefa consistia em atravessar tais fronteiras, pois tanto as realidades do colonialismo como as da independência política tinham tocado todos os cantos do continente, da Cidade do Cabo ao Cairo, de Gorée a Asmara. A selecção final de artistas assenta por conseguinte numa combinação de decisões curatoriais e de carácter logístico na localização de certas obras.

Talvez deva merecer um breve comentário o vasto número de pinturas da exposição, particularmente de obras do início. Desde os seus primórdios, os artistas modernos africanos produziram mais pintura do que escultura, e é a pintura que mais eloquentemente exprime o modernismo africano, apesar das magníficas obras de Amir Nour, Enwonwu, Vincent Kofi, Frédéric Bruly Bouabré, Mukhtar, e outros. No entanto, a preponderância dos multimédia em obras mais recentes reflecte aqui as realidades da arte contemporânea: apesar de mais artistas em África (como em toda a parte) serem pintores e não artistas multimédia, não significa que sejam eles quem necessariamente produz o trabalho mais estimulante.

Em resumo, as obras apresentadas em *The Short Century* atestam não só a coerência do modernismo africano, um produto de experiências convergentes de história, de modernização e de libertação. Só tentando seguir as complexas narrativas dos movimentos, apropriações, rejeições e permutas de diversas tradições e contextos culturais é possível começar a compreender o significado de um meio-século corrosivo na vida da arte e história do continente. O que resta, então, é o mapa, não de um modernismo homogéneo, mas sim variegado, que emergiu do colonialismo europeu, lhe sobreviveu e o transcendeu.

* O presente texto foi originalmente publicado em Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, Museum Villa Stuck, Munique e Prestel Verlag, Munique, no quadro da exposição com o mesmo título, apresentada entre 2001 e 2002:

- Museum Villa Stuck, Munique
- House of World Cultures in the Martin-Gropius-Bau, Berlim
- Museum of Contemporary Art, Chicago
- P.S. 1 Contemporary Art Center e Museum of Modern Art, Nova Iorque

Chika Okeke nasceu na Nigéria. É artista, curador e historiador de arte, tendo feito curadoria de exposições na 1.ª Bienal de Joanesburgo, e na Whitechapel Art Gallery em Londres. Fez o programa de doutoramento em História de Arte na Emory University, Atlanta.

[i] A independência da África do Sul em 1910 precedeu a do Egipto, mas a sua particular história política conduziu a um desenvolvimento artístico único que não tem virtualmente nenhum equivalente em África. Enquanto que a população da minoria branca nunca perdera por completo o contacto com a Europa, especialmente na época pró-apartheid, os primeiros artistas negros surgiram aproximadamente ao mesmo tempo que os seus semelhantes noutras partes de África.

[ii] Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (Londres; Routledge, 1933), p. xiii

[iii] William Fagg e Margaret Plass, *African Sculpture* (Londres; Studio Vista Limited, 1964), p. 6.

[iv] *Ibid.*, p. 7.

[v] Alioune Diop e Frantz Fanon, por exemplo, viam a tentativa de Jean-Paul Sartre equiparar a condição dos negros sob o colonialismo é do proletariado europeu como uma distorção e um erro. Veja-se Bennetta Jules-Rosette, "Conjugating Cultural Realities: Présence Africaine", no catálogo *The Short Century*.

[vi] George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven e Londres; Yale University Press, 1964), p. 123.

[vii] Ao que parece, Samuel Bellow fez esta afirmação numa entrevista telefônica em 1988. Ver Bellow, "Papuan and Zulus", *New York Times*, 10 de Março, 1944, p. 25, na qual tenta explicar aquilo que ele designou como "a distinção entre as sociedades alfabetizadas (França) e pré-alfabetizadas (zulus)". Em relação a Hegel, ver a sua *Philosophy of History* (Nova Iorque; Dover), pp. 93-99.

[viii] Edward Said, *Culture and Imperialism* (Nova Iorque; Vintage Books, 1933), p. 7.

[ix] Ver Willemijn Stokvis, *Cobra 3 Dimensions* (Londres; Lund Humphries Publishers, 1999), p. 16.

[x] Segundo Stokvis, o historiador do grupo COBRA, a obra de Ernest Mancoba pouco ou nada tem em comum com a dos artistas seus colegas, embora esta opinião não seja surpresa nenhuma, pois Stokvis estava mais interessado na escultura figurativa inicial de Mancoba, que "mostrava as suas origens africanas." Ver Stokvis, *Cobra* (Amesterdão; De Bezige Bij, 1974), p. 356. Ver também Elza Miles, *Lifeline Out of Africa: The Art of Ernest Mancoba* (Cidade do Cabo; Human and Rousseau, 1994), p. 36.

[xi] A maior parte da bibliografia sobre Ben Enwonwu apresenta-o como tendo nascido em 1921. No entanto, a investigação realizada pelo historiador de arte Sylvester Ogbechie, fixa em 1918 o seu nascimento. Uma vez que os funcionários públicos da época colonial tinham muitas vezes uma idade oficial mais nova do que a idade real, e uma vez que a conclusão de Ogbechie foi confirmada pela família de Enwonwu, mantenho aqui a data de 1918. Ver Sylvester Ogbechie, "Ben Enwonwu in the Art Historical Account of Modern Nigerian Art", Tese B.A., Universidade de Nigeria, 1988.

[xii] A indicação de Kenneth Murray fora avalizada por Aina Onabolu, que oficialmente introduziu o ensino artístico após o seu regresso de Inglaterra em 1922. Ver Ola Oloidi, "Art and Nationalism in Colonial Nigeria", in Clementine Deliss, ed., *Seven Stories about Modern Art in Africa* (Paris; Flammarion, 1995), pp. 192-94.

[xiii] Ver Yacouba Konaté, *Christian Lattier: Le Sculpteur aux mains nues* (Saint-Maur; Edition Sèpia, 1993), p. 27.

[xiv] O governo da África do Sul procurou afastar a possibilidade de uma situação embaraçosa, incitando Mancoba e Ferlov a não regressarem à África do Sul. Ver Miles, p. 41.

[xv] Ver Richard Powell, *Black Art and Culture in the Twentieth Century* (Londres; Thames and Hudson, 1997), p. 36.

[xvi] A École des Beaux-Arts da Argélia foi fundada em 1920; em Marrocos, a Escuela de Bellas Artes, em Tetuan, foi criada em 1945. Mas tanto uma como outra não passaram, durante décadas, de instituições coloniais destinadas a

satisfazer as necessidades das populações estrangeiras. Por outro lado, a School of Fine Art, de Makerere, no Uganda, foi fundada em 1939, mas só em 1957 formaria os primeiros alunos com o diploma do curso de quatro anos. Ver Marshall Mount, *African Art: The Years since 1920* (Bloomington; Indiana University Press, 1973), p. 95

[xvii] Skunder Boghossian, citado in "Skunder Boghossian", de Louise Atcheson, *Transition* (Junho 1963): 43.

[xviii] Ver Sydney W. Head, "A Conversation with Gebre Kristos Desta", *African Arts* 2, n.º 4 (1969): 20-25.

[xix] Frieda Harmsen, "Artist Resolute", in Harmsen, ed., *Cecil Skotnes* (Pretoria [Galeria Nacional Sul-Africana]; 1996), pp. 11-63.

[xx] *Amadlozi* é uma palavra zulu que significa "espírito dos antepassados". O grupo incluía Guiseppe Cattaneo, Cecily Sash, e Eduardo Villa. Ver *ibid.*, p. 21

[xxi] O governo sul-africano sob a direcção de Nelson Mandela instituiu a Comissão Verdade e Reconciliação em 1996, com o mandato de investigar as violações de direitos humanos durante a época do apartheid.