

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

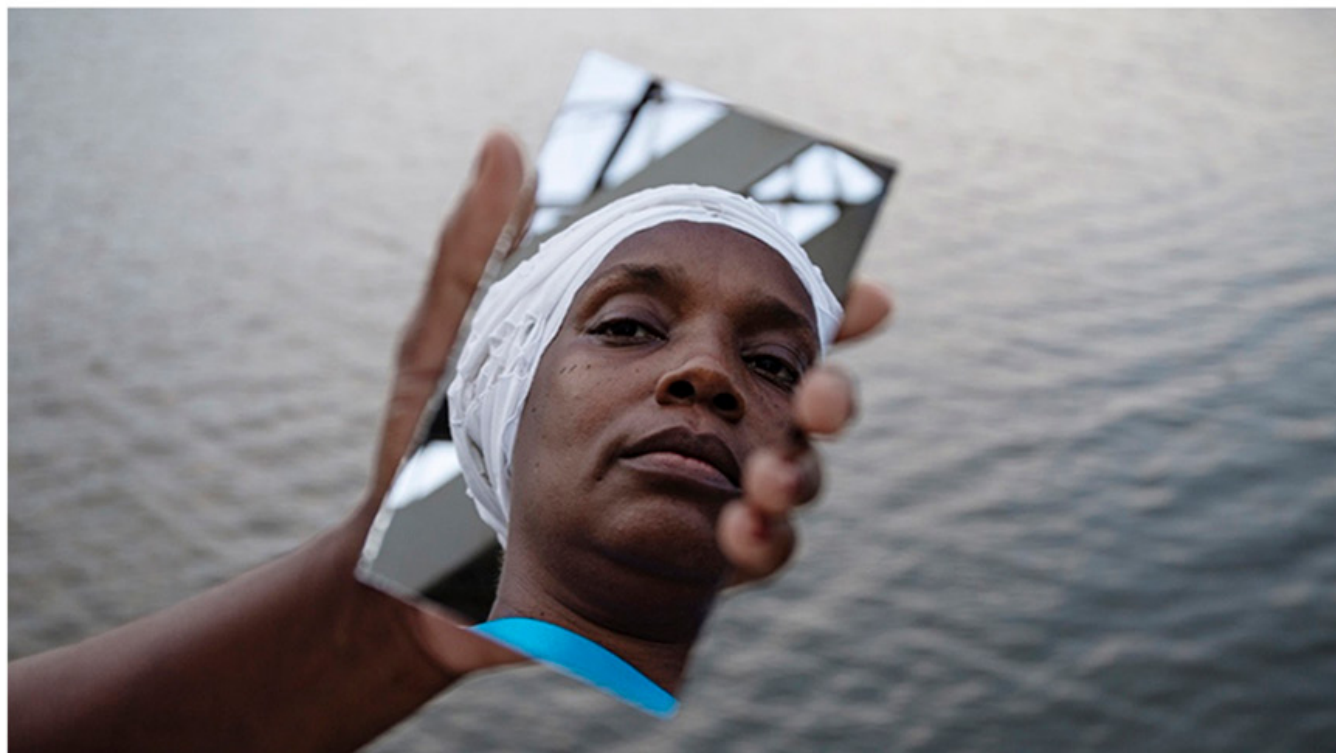


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

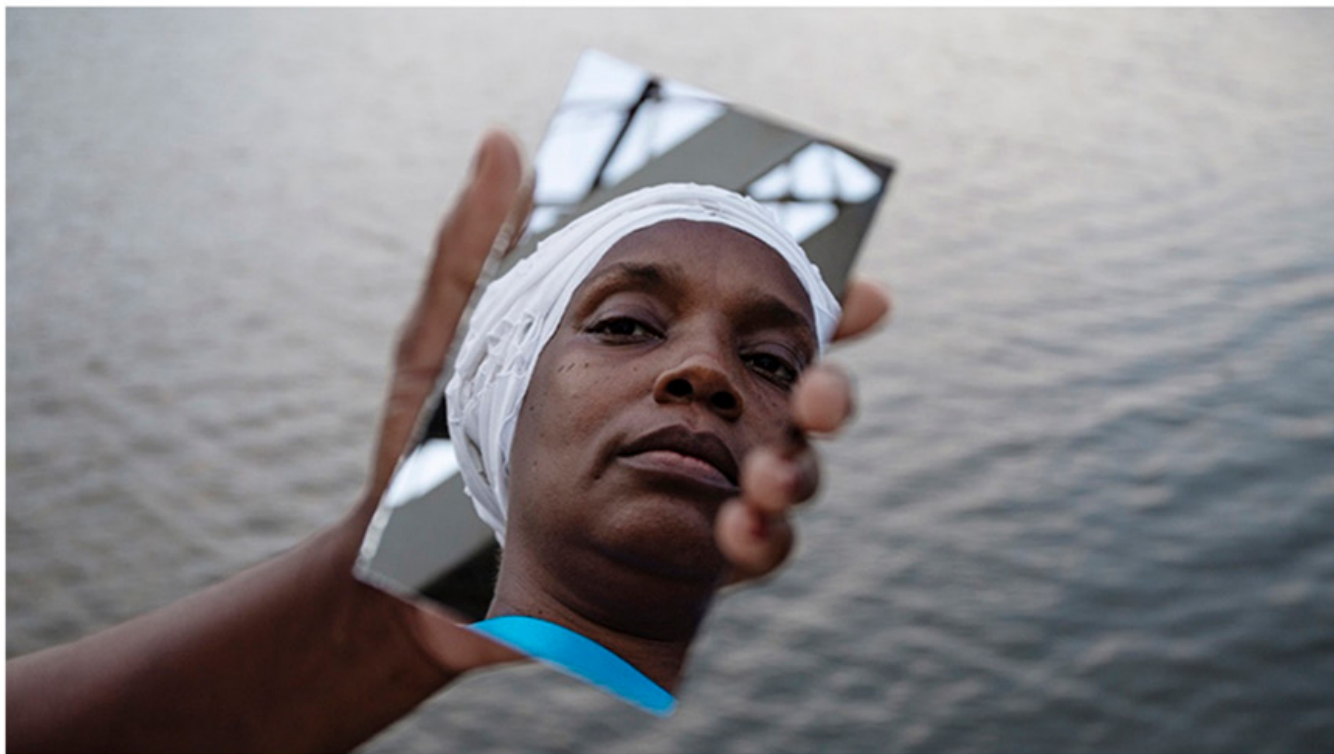


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Fluxos do Atlântico Sul: as representações brasileiras no contexto da Bienal de Dacar

Ines Linke, Universidade Federal da Bahia/
<https://orcid.org/0000-0001-6913-5294>
ines.linke@ufba.br

Resumo

A partir do projeto “Fluxos: Acervos do Atlântico Sul”, ocorrido em Salvador em 2019/20, busca-se refletir sobre as representações brasileiras e os enquadramentos nacionais das produções artísticas contemporâneas. No projeto, o enfoque esteve pautado em aspectos do imaginário africano/afrodiaspórico na Bahia, envolvendo um ciclo de debates no Goethe Institut e que concomitantemente contou com uma residência artística realizada na Casa do Benin, lugar que abriga coleção de objetos e artefatos da região do Golfo do Benin. Como desdobramentos dessa iniciativa, a instalação coletiva Crossing Archives que participou da Bienal de Dacar de 2020/2022 serviu como ponto de partida para (re)pensar os enquadramentos de artistas/obras em eventos como Dak’art, Documenta e Biennale di Venezia, tendo em vista as (re)formulações em torno da arte africana/afrodiáspórica/afrobrasileira.

Palavras-chave: Bahia. Arte brasileira. Bienal de Dacar. Exibições internacionais. Identidade.

Abstract

Based on the project “Fluxos: Acervos do Atlântico Sul”, which took place in Salvador in 2019/20, we seek to reflect on Brazilian representations and national frameworks of contemporary artistic productions. In the project, the focus was on aspects of the African/Afrodiasporic imaginary in Bahia, involving a series of debates at the Goethe Institut and which concomitantly featured an artistic residency held at Casa do Benin, a place that holds a collection of objects and artifacts from the region of Gulf of Benin. As a result of this initiative, the collective installation Crossing Archives, which participated in the 2020/2022 Dakar Biennial served as a starting point for (re) thinking the framing of artists/works in events such as Dak’art, Documenta and Biennale di Venezia, in view of the (re)formulations around African/Afrodiasporic/Afro-Brazilian art.

Keywords: Bahia. Brazilian art. Dakar Biennial. International exhibitions. Identity.

Este texto constitui reflexões proveniente do meu envolvimento no projeto Fluxus do Atlântico Sul, como do interesse incipiente em estudar as condições de produção, circulação e recepção da arte brasileira no mundo/continente africano. Consequentemente está permeado por impressões de uma viagem à Bienal de Dakar, de visitas a exposições, a exemplo da Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza em 2022.

Como os demais eventos da arte contemporânea, a Dak'Art - Bienal de Dakar, está inscrita em determinado modelo de exposições perenes e a cada biênio constitui um tipo de vitrine internacional. Atualmente, no campo das artes visuais, estima-se existir entre 100 e 200 bienais no mundo, contudo, apesar de dedicadas à arte contemporânea, por vezes cumprem funções que pouco a representam ou valorizam. Estas bienais constituem sítios dinâmicos e negociações de diferentes agendas que perpassam interesses econômicos, políticos (Bennett, 1988) de planos de investimentos e desenvolvimento, entretenimento/turismo, mas, também valores estéticos, tendências, estilos e viradas culturais das produções culturais e narrativas de pertencimentos territoriais e projetos identitários.

Notadamente, a primeira Bienal Dakar, concebida em 1980, ocorreu pela necessidade de se criar/estabelecer uma plataforma capaz de promover a arte africana e de estabelecer um espaço vinculado à esta cultura sintonizada a eventos como a Bienal Árabe em Bagdá (1974). A exposição, se consolida enquanto bienal africana e se estabelece, desde então, como um espaço alternativo e em sintonia com o movimento panafricano, momento, portanto, em que se torna necessário rever as estratégias décadas após a independência de Senegal. Numa observação histórica, a primeira edição esteve dedicada à literatura e buscou reafirmar a centralidade deste país na África ocidental, simbolizando, em edições posteriores, importante evento regular e relevante dedicado à Arte Africana. Sua ampliação vai para além da participação de cidadãos não africanos, até então não permitido, condição que a consolida, e se estabelece como um espaço orientado a fluxos sul-sul e a diálogos sobre e experiências africanas e afro-diaspóricas a partir de perspectivas afro centradas, tornando-a um dos mais importantes eventos de arte contemporânea. Neste aspecto, a Bienal se inscreve em uma tradição de eventos, como aquela ocorrida em Havana (1984), onde se afirmam enquanto espaços temporários dedicados ao diálogo social e intercâmbio transnacional a contestar aspectos dos megaeventos da arte ocidental, por vezes marcados pelo capitalismo espetacular e pela colonialidade do poder, entretanto, as diferentes edições não exprimem simplesmente o posicionamento de artistas e/ou escolhas de diretores artísticos e organizadores, mas por uma complexa constelação de forças.

Ao pensar/refletir sobre a participação de artistas brasileiros neste contexto, alguns questionamentos tornam-se imprescindíveis: Como ocorrem as representações? Quais fatores contribuíram com e para as participações? Quais critérios de seleção utilizados por organizadores e curadores? Quais modos de circulação e recepção internacional da arte afro-referenciada/afro-brasileira? Quais histórias e trajetórias dos trabalhos foram expostos. Quais impactos decorrentes da participação para os artistas? Apesar de não responder às inquietações, o trabalho se aproxima, pois adentra em campo marcado por inúmeras lacunas, especialmente por considerar as referências bibliográficas em português na esperança de propiciar estudos posteriores; nesta condição, compartilhamos algumas impressões/reflexões sobre as abordagens de (re) aproximação com o continente africano, seus (re)fluxos e condições de inserção no sistema a partir das experiências vividas.

A Bienal de Dakar

Vamos e voltamos para Dakar, para o mesmo lugar. Mas este lugar, pela sua abertura, pelo seu trabalho e pelas suas ambições, já se tornou, para nós, o lugar do pensamento, o excelente local do renascimento da África contemporânea, partindo do espírito da cultura africana, no sentido do espírito da lei.

Théophile Obenga

Em Senegal, a independência nacional ocorrida nos anos 1960 provocou forte transição tornando a renovação artística uma preocupação urgente. Com apoio do estado, a esfera artística foi assentada no centro das atenções durante o governo do primeiro presidente Léopold Sédar Senghor (1960-1980), tendo por finalidade a construção da nação. A geração de estudantes da *École des Arts du Sénégal* (1960) mostrou seus trabalhos na exposição "Tendências e confrontos" durante o Primeiro Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) em Dakar (1966) num movimento de renovação artística recorrente. A Bienal, idealizada no governo de Abdou Diouf (1981 e 2000), orientou o momento de atualização do campo político e cultural dos anos 1980, enquanto nos anos de 1990, durante a abertura da primeira Bienal de Dakar, o professor Théophile Obenga, evocava o renascimento da África contemporânea, ligado/conectado, ao espírito da cultura africana. Notadamente, a Bienal foi concebida enquanto plataforma pan-africana, inspirada nos grandes eventos, a exemplo dos FESMAN em Dakar (1966) e o FESTAC em Lagos (1977), do manifesto cultural pan-africano de Argel (1969), da conferência intergovernamental sobre políticas culturais na África em Accra (1975), todos proveniente do desejo de artistas e intelectuais senegaleses em estabelecer um

evento de arte contemporânea, capaz de promover suas obras internacionalmente e que permitisse tornar Senegal, importante porta-voz do continente Africano ao mundo.

Dirigida às artes visuais desde sua segunda edição em 1992, a Bienal de Dakar se dedicou a atualização e internacionalização do campo das artes e da cultura. Inscrita na paisagem social, cultural e política do início dos anos 1990, ela se apresenta como agente de fortalecimento dos diálogos e das relações diplomáticas entre nações africanas, comumente vinculadas às negociações de valores em escala global, abrangendo tanto as dimensões políticas dos Estados participantes, como, também, o lugar simbólico no contexto da arte/cultura. O evento, que contou com fortes subvenção do Estado (Konaté, 2009) foi dedicado ao Senghor - "presidente-poeta da Négritude" - homenageado, desde sua criação, em cada edição. A partir de 2002, passou a englobar uma mostra internacional de seleção oficial, composta por exposições e salas especiais, assim como por vasta "programação off" que mobilizou os espaços e organizações mais diversificados na capital e demais regiões com projetos locais e iniciativas estrangeiras.

A Bienal se consolidou, servindo como vitrine para a criatividade africana/da arte negra; um lugar da colaboração entre países, e conseqüentemente uma plataforma com estreitas conexões com o mundo internacional da arte, com forte presença de representantes de diversos países africanos e do hemisfério norte. A intensa semana de vernissages orientou encontros culturais e promoveu eventos sociais e instâncias de trocas capazes de renovar e robustecer o sistema das artes ao ofertar possibilidades de networking nas relações profissionais para curadores, colecionadores, críticos de arte, agentes culturais, galeristas, etc.

Apesar de que alguns organizadores, participantes e visitantes tenham considerado o evento uma plataforma de oportunidade exemplar capaz de "revelar" artistas africanos contemporâneos e levar estes a participarem de encontros, intercâmbios e debates sobre a arte africana, a crítica apontou, a seu ver, algumas falhas a exemplo da fragilidade da direção artística, da falta de transparência dos critérios de seleção, da precariedade das instalações e de outros problemas na organização e produção das exposições. Também chamou a atenção para as diferenças entre as exposições oficiais e os eventos paralelos que ofereceram um panorama geral das atividades e empreitadas com conteúdo e objetivos diversos. Mas, como ocorreu a escolha dos comitês nacionais e internacionais e do júri? Que arte é promovida/excluída neste(s) evento(s)? Qual missão/objetivo do Estado de Senegal na realização do evento? Em que sentido a Dak'Art se diferencia dos megaeventos ocidentais/europeus? Como questões raciais referentes a negritude e o panafricanismo se articularam com o evento ao longo do tempo?

As representações brasileiras no contexto da Bienal de Dakar

No início dos anos 1960, impulsionado pelo nascimento dos novos Estados independentes africanos, o governo brasileiro concebeu a Divisão da África no Itamaraty e instalou as primeiras embaixadas a afirmar uma política de aproximação com o continente. Com a instalação da embaixada em Dakar em 1961, Senegal passou a figurar como lugar de relevância, em função do potencial comercial e por ocupar lugar de interesse entre artistas e intelectuais, a partir de engajamento culturais/estéticos de Senghor, das ligações e fluxos passados/presentes, entre os dois países, como por semelhanças existente entre suas aspirações de desenvolvimento econômico/estético estarem em sintonia com os movimentos sociais e políticos. Artistas e intelectualidade brasileira se inspiraram e participaram nos movimentos e eventos da negritude e do pan-africanismo no continente Europeu e Africano. Entretanto, desde início, às representações brasileiras estiveram sujeitas a críticas e disputas. No caso da delegação brasileira no FESMAN (1966), Abdias do Nascimento encaminhou carta aberta aos organizadores do evento denunciando a imagem da democracia racial e o discurso oficial da “mestiçagem brasileira”, tendo em vista a exclusão/ausência de artistas afro-brasileiros, em favor da elite cultural branca, e criticou o desvirtuamento dos princípios da renascença africana pelos Estados modernos.

A partir da construção de uma “vinculação” via ministério das Relações Exteriores, o governo fomentou ações direcionadas ao continente africano, possibilitando parcerias com instituições e participações em eventos que ocorreram paralelo ao processo de (re)africanização no Brasil. Entretanto, em geral, as participações não passaram por processos seletivos transparentes, mas por iniciativas próprias de determinados indivíduos, portanto, irregular devido a descontinuidade de políticas culturais e falta de ações afirmativas em favor das populações negras/afrodescendentes. Ocorre, também que a precariedade e instabilidade política nos países recém-independentes cercearam o desenvolvimento de cooperações internacionais, e contribuíram com uma situação em que as participações ainda dependiam de fatores e constelações políticas, por vezes sujeitas ao momento e dependente da iniciativa de artistas/coletivos em cada situação.

Apesar das proximidades e afinidades entre o Brasil e Senegal, as dificuldades e distâncias continuaram a influenciar nas participações brasileiras. Segundo fontes consultadas, a Bienal contou com a participação de artistas Brasileiros desde os anos 1990: Ana Maria Pacheco (1998), Mario Cravo Neto (2004), Arjan Martin, Ana Maria Pacheco, Ana Maria Cantuária e Mario Cravo Neto (2012), Sidney Amaral e Jonathas de Andrade (2014), Rose Silva e os artistas (Daniel Lima, Moisés Patrício, Paulo Nazareth, Sônia Gomes e Thiago Martins) da mostra paralela: “Traversées” (2016), Rose Mara Rose Da Silva aka Silva (2018), artistas e curadores da inscrição coletiva Crossing Archives

(Adriano Machado, Aislane Nobre, Ines Linke, Isabela Seifarth, Lia Krucken, Lucas Feres, Lucas Lago, Luisa Magaly, Marcos Sá, Mário Vasconcelos, Pedro Silveira e Uriel Bezerra) em 2022.

É possível perceber que a inserção de artistas brasileiros foi facilitada por meio de relações interpessoais ou ligações com organizações/instituições. Entre as representações, destacamos a curadoria da exposição Travessias de Solange Farkas, que - como parte da equipe curatorial - foi responsável pela seleção dos artistas brasileiros que expuseram trabalhos no *Musée de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire* (IFAN) em 2018. A escolha de artistas com ascendência africana, com diferentes perfis e abordagens, expressou uma ideia de arte afro-brasileira/afro-diaspórica numa possível ligação espiritual/física e presente/ancestral ao continente africano:

Para além do traço comum da ascendência africana, de resto compartilhado por uma parte expressiva da população brasileira, e de um viés, de uma forma ou outra, político, o que salta aos olhos é a diversidade das estratégias exemplificadas pela mostra e os âmbitos muito diferentes em que esses artistas escolhem trabalhar – do lugar da intimidade à cidade, dos oceanos escuros onde se acumulam os legados do passado aos caminhos poeirentos do interior da África. (Solange Farkas)

A diversidade intencional, diverge da aleatoriedade das participações que dependem de iniciativas particulares e constelações/relações com instâncias institucionais e políticas. Assim, os trabalhos expostos não fizeram parte de um projeto contínuo de pensar as representações (afro)brasileiras. As obras foram inseridas por escolha das comissões e afinidades curatoriais em ambiente onde o pan-africanismo ofereceu um contexto geral a certa solidariedade, especialmente a do tipo racial e transnacional e/ou da solidariedade tipo internacionalista e de natureza anti-imperialista (Achille Mbembe). As escolhas curatoriais e discursos institucionais se aproximaram aos discursos oficiais de políticos que apoiavam o evento internacional de grande porte em seus números e estatísticas atestando sua importância e sucesso, aparentemente ocorre, também certa sensação de defasagem acerca da exposição oficial de 2022 decorrente da estranha ausência de urgências do presente/de embates com problemas contemporâneos e experimentos de linguagens/formas de fazer arte. A seleção de trabalhos enviados no final de 2019 ocorreu no início de 2020, antes do assassinato do estado-unidense George Floyd e manifestações e protestos proveniente desta ocorrência. Com a pandemia do COVID 19 a Bienal foi adiada, mas as obras selecionadas foram mantidas, assim, vimos trabalhos e imaginários relacionados a nossas vidas em 2019 ocorrerem em deslocamento temporal de quase três anos ou avistamos uma curadora que optou por uma abordagem “politicamente correta”, evitando confrontos.

Fluxos do Atlântico Sul

O projeto Fluxos do Atlântico Sul foi organizado em 2019 pelo Intervalo - fórum de arte, uma plataforma vinculada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia que propõe discussões e promove ações no campo das artes visuais a partir de demandas locais. Criado em 2017, desde então fomenta ciclos de debates temáticos, instâncias de trocas, residências, exposições e publicações em colaboração com profissionais do campo da cultura/das artes, organizações e instituições. Em 2019, lançou o terceiro ciclo temático denominado Fluxos: acervos do Atlântico Sul, um projeto de investigação artística/residência destinado a artistas, moradores de Salvador, interessados em dialogar com os acervos da arte afro-brasileira e africana da Casa do Benin e do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia, o MAFRO. A chamada de trabalhos permitiu selecionar um pequeno grupo de artistas e duplas que participaram dos encontros, oficinas e debates na Casa do Benin, local a abrigar objetos e artefatos do Golfo de Benin, região que representa referência cultural marcante para o Recôncavo Baiano devido ao tráfico de negros escravizados.

Ao idealizar o projeto "Fluxos do Atlântico Sul", Senegal não foi cogitada, neste momento tentava-se apenas desenvolver processos capaz de trazer a discussão os trânsitos de objetos, a formação de coleções e as exposições dos acervos afro-diaspóricos para, assim, analisar os fluxos simbólicos e as (re)construções de significados que os permeiam sobre arte africana na Bahia. Inicialmente o olhar esteve voltado aos museus e instituições vinculados a Universidade Federal da Bahia, numa tentativa de compreender a conjuntura das ideologias modernista e (pan)africanista no contexto da (re)valorização da cultura afro-brasileira e dos processos de reafricanização. Portanto, algumas questões foram abordadas inicialmente: Como as atividades de movimentos sociais afro-brasileiros e as produções de artistas e intelectuais modernistas nortearam o processo de formação das coleções e acervos? Como os paradigmas políticos-intelectuais pautaram as diretrizes dos modos de ver e compreender a cultura material africana/africana? Evidenciamos nas idealizações, no Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO) e da Casa do Benin em Salvador a presença de trabalho e ideias de Pierre Verger e de outros indivíduos ligados ao Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) e a Fundação Gregório de Mattos (FGM). Com sua história entrelaçada nas trajetórias e trocas com a África a partir dos anos 1960, o MAFRO enfatiza os laços culturais que vinculam a cultura africana à brasileira, com a inaugurado em 1988, a Casa do Benin passou a construir um acervo decorrente de aquisições e doações em um passado recente, sempre com a missão de atravessar os diferentes tempos e espaços a fim de fomentar um intercâmbio presente/futuro entre os lugares.

Em contato com ambas instituições, um trabalho “em processo”, foi desenhado ao longo do ano, em que reunimos materiais: documentos relacionados aos contextos histórico, político e cultural; documentos e imagens relacionados aos processos artísticos que dialogam com diferentes aspectos e obras dos museus, tendo como resultado a exposição coletiva “Nkaringana: objetos e histórias em trânsito” onde foram exibidos trabalhos artísticos decorrentes dos processos de investigação destes lugares. O texto de apresentação na publicação homônima também destaca a pluralidade das abordagens:

As múltiplas perspectivas das abordagens possibilitam desenhar, a partir das obras, uma cartografia coletiva, que é pulsante, concreta e material, ao mesmo tempo, efêmera e inacabada. Talvez boas imagens dessa cartografia sejam os prismas. As obras, em suas singularidades, criam ressonâncias entre si, e fulguram conceitos, ideias, histórias, que não se deixam totalmente apreender. As obras nos trazem textualidades: tempos e lugares em sobreimpressão, que evidenciam a importância de resgatar histórias (ou prismas) ainda não conhecidas e contadas. (*Nkaringana*, 2020)

A partir dos processos artísticos e da “cartografia coletiva”, foi criada uma instalação intitulada *Crossing Archives*, composta por uma projeção audiovisual simultânea de vídeos/fragmentos e de dossier composto por diferentes materiais (documentais, pesquisas, processos artísticos e obras da exposição física) inscritos na chamada aberta da Bienal de Dakar. Esta ação possibilitou (re)contextualizar as premissas iniciais do projeto e os processos criativos. Cada trabalho partiu de um objeto ou aspecto de um dos acervos, entretanto, enquanto muitas questões sobre a formação das coleções não estavam respondidas pelos artistas, se propôs fazer a ativação dos significados de objetos e espaços por meio das ações e gestos realizados ou situados no ambiente. O significado destes objetos se renovou a partir dos desdobramentos em forma de movimentos físicos, materiais e simbólicos criados pelos participantes.



Figura 1.
Vista da exposição,
Nkaringana, 2019.
Exposição coletiva
com projeção de vídeo.
Casa do Benin, Salvador,
2019. Foto da autora.

Entre os trânsitos posteriores, provocados pelo projeto, esteve a participação da obra *Crossing Archives*, décima quarta edição da Bienal de Arte Contemporânea Africana de Dakar inicialmente prevista para maio de 2020 e realizada em 2022. Inscrita a partir da chamada divulgada para as instituições pelo Itamaraty, ela foi selecionada no final de 2019 e chegou a ocupar uma sala no piso superior do antigo Palácio da Justiça de Dakar, prédio oficial da mostra internacional. O efeito geral da obra coletiva foi o acúmulo de imagens projetadas, uma sobreposição de sons/falas e de impressos que refletiam as diferentes perspectivas e abordagens contemporâneas em uma polifonia de vozes e signos.



Figura 2.

Fluxus do Atlântico Sul, *Crossing Archives*, 2020.

Instalação de vídeo em três canais e arquivo, dimensões variáveis.

14ª Bienal de Dakar, Ancien Palais de Justice, Dakar, 2022.

Foto da autora.

Este foi o único trabalho brasileiro da décima quarta edição da Bienal a se debruçar sobre as transições e transformações da imagem do continente africano a partir do tema: *Ï NDAFFA # - Forger - Out of the fire*. Ao mesmo tempo que o evento nos estimulou a repensar os significados e modelos existentes/vigentes por meio de um conjunto de trabalhos no qual prevalecem os objetos materiais (pinturas, esculturas e instalações). Os artistas foram apresentados individualmente, identificados por seus nomes e

do país de nascença, o lugar de origem familiar ou o local de moradia, entretanto, desconsiderou o fato de que na atualidade, a naturalidade e nacionalidade dos artistas, por vezes não se referiam ao contexto da criação ou procedências do trabalho, já que muitos eram moradores e cidadãos de diversos países e/ou viajavam para a realização dos trabalhos e desperceberam ser a negritude multicolor.

Se arte é cultura, conhecimento/capital intelectual e poder, como as bienais podem negociar as relações de poder existentes? Eles querem alterar essas relações ou as dinâmicas territoriais (geralmente definidas como centro-periferia, norte-sul, primeiro e terceiro mundo), são desafiados ou usados para uma autopromoção do estado? A construção de um marketing étnico onde a alteridade/africanidade é conscientemente performada por quem/para quem? Como a contemporaneidade é abordada em termos estéticos?

Ao conversar com alguns artistas sobre os contextos de criação, a complexidade dos trânsitos de pessoas e objetos fica evidente. Os trabalhos, como os artistas, constituem elementos móveis que transitam além das divisões geográficas dos continentes e fronteiras nacionais. O que determina a nacionalidade de um trabalho artístico? Mbembe discute a ideia de arte africana enquanto arte pensada na Europa pelos Africanos para os Europeus e lança perguntas sobre a ideia da pertinência do termo arte africana para uma exposição na África. Também direciona a dificuldade de se usar os demarcadores nacionais nas missões internacionais, africanas e pan-africanas, tendo em vista o processo de formação dos estados nacionais: “Na medida em que nossos Estados são invenções (além do mais recentes), eles não têm estritamente falado, nada em sua essência que nos obrigaria a lhes render um culto- o que não significa que sejamos indiferentes ao seu destino.” (Achille Mbembe)

Neste aspecto, qual a função dos enquadramentos da arte africana/das categorias nacionais? Eles correspondem aos objetivos decoloniais da contemporaneidade. Eles prolongam as ambições utópicas nacionalistas dos anos 1960 das nações? Quais as agendas que estamos alimentando com categorias etno-nacionais? Como a exposição se relaciona com as narrativas estabelecidas sobre arte africana? Podemos pensar em uma bienal em wolof e outras línguas africanas?

A analogia comum da bienal à “torre de babel”, em que a comunicação entre os(as) humanos(as) se tornaria impossível, parece ignorar que narrativas e sentidos no mudo internacional da arte, assim como documentos e materiais produzidos ocorrem geralmente em inglês e francês. Neste contexto, também podemos observar que os artistas e o campo da arte se tornaram cada vez mais globalizados. Os países que acompanham não representam as complexidades dos movimentos e deslocamentos

nos quais os trânsitos entre o hemisfério norte e o continente africano são onipresentes. Olhando para as premiações concedidas em cada edição da Bienal, fica patente que a maioria das obras premiadas participam do sistema da arte mundial e são, quase exclusivamente, produzidos por artistas residentes e/ou naturalizados em países do “primeiro mundo” participando do mercado internacional de arte africana impulsionado a partir dos anos 1980 com a “abertura das artes para o mundo”, entretanto, a globalização/o mundialismo, segundo Eric Otieno Sumba, é herança das grandes exposições internacionais a exemplo de Veneza na tentativa de dominar o mundo:

O mundialismo sempre foi abundante na Bienal de Veneza. Muito antes do “nacionalismo metodológico” ser uma preocupação, a Bienal de Veneza consolidou a ideia do estado-nação como a unidade padrão de enquadramento da prática artística, enquanto cultivava uma marca de mundialismo que corteja o ilusório e o implausível. Pouco menos da metade dos países do mundo participa regularmente, e quem já teve que solicitar um visto só pode zombar da ideia de que os pavilhões nacionais complicam as noções de fronteiras e cidadania contemporâneas. “Complicado” e “solicitação de visto” são quase sinônimos dentro dos regimes contemporâneos de movimento humano, enquanto a Europa e os EUA não apenas resistem à provincialização, mas também rotineiramente monopolizam o globalismo.

É possível pensar nas rotas de linhas aéreas, no capitalismo comunicacional com os dispositivos da informação e os mercados editoriais que constituem desafio para a organização do evento e que ao final, muito do dinheiro investido no evento vai para as empresas estrangeiras. É possível perceber que muitos fatores dificultam a participação de representantes de todas as nações/grupos étnicos/territórios geográficos africanos e dos locais dos artistas afrodescendentes e/ou da diáspora. Desta forma se aproxima ao mundialismo discursivo cultivado nas exposições internacionais a partir dos anos 1980. A marca do mundialismo superficial e numérico, se tornou pré-requisito para o patrocínio e marketing dos eventos. Atualmente, a arte africana/cultura negra constitui valor cultural das instituições e eventos mais significativos no hemisfério norte, porém, o interesse internacional não ocorre necessariamente pelo viés da conexão direta ou indireta com o continente, todavia, para o mercado internacional de arte africana não importa a naturalidade, nacionalidade ou o local de residência do artista, mas os objetos materiais (em forma de objetos materiais) que representam a diversidade cultural e o mundanismo dos locais de seu destino no hemisfério norte.

Como em décadas anteriores, as identidades e grupos nacionais continuaram a desempenhar papel significativo em nossa compreensão e tratamento das manifestações artísticas, nos discursos oficiais das exposições internacionais e cada vez menos às escolas e ou tradições/estilos nacionais, mas com o artista/criador. Na contramão de outras grandes exposições, a Documenta 15 (2022), com curadoria do coletivo Ruangrupa de Jakarta, destacou projetos colaborativos transnacionais, desmantelando

as fronteiras geográficas, políticas e artísticas, artista/espectador, estabelecendo um centro de publicações e estratégias para subverter o fluxo econômico, da verba do evento, para a longo prazo gerar impacto duradouro nos países de origens dos artistas. Distintamente, procurando uma saída as convenções e regras para “exposições bem feitas”, a mostra paralela organizada no Museu Théodore Monod de Arte Africana do Instituto Fundamental da África Negra (IFAN) em Dakar, desafiou os rótulos e fichas, desmantelando as categorizações e classificações tradicionais da arte Africana. Ao remover as legendas e etiquetas das obras, buscou estabelecer um diálogo horizontal entre obras de diferentes contextos, a arte contemporânea e a antiga, deixando o público perceber e realizar associações e conexões sem pensar ou julgar nacionalidades, etnias ou outros marcadores de diferenças. A exposição fomentou encontros abertos e livres de enquadramentos e narrativas estabelecidas a priori, “uma oportunidade para convocar novas zonas de contato, onde devem emergir diálogos sérios, desacordos e trocas”, quiçá um lugar de desconforto (Okwui Enwezor). Entretanto, mesmo as zonas de contato mais livres, que desafiam as ideias de produção, circulação e consumo do objeto/obra, também estão sujeitas aos fluxos econômicos que facilitam a circulação de pessoas e garantem os encontros e circulação de pessoas, artistas e suas obras. Quais novas zonas de contato são estabelecidas? Quem é excluído e incluído?

Para o curador e escritor Tirdad Zolghadr “(...) está ficando cada vez mais claro que o Ocidente não é apenas um observador dos fluxos culturais globalizados, mas, como qualquer outro cliente exigente, define ativamente a oferta.” A ideia de renascimento da cultura/arte africana reaparece em diversos momentos da história e representa os interesses e ambições dos agentes que a promovem. Nas últimas décadas, o termo chegou a denominar o recente boom da arte africana no mundo. O mercado de arte africana na Europa e nos Estados Unidos, por muito tempo focado em máscaras tribais e esculturas tradicionais (responsável pela formação dos acervos soteropolitanos) foi ampliado para as manifestações artísticas modernas e contemporâneas. Costuma-se falar da “descoberta” de artistas africanos dentro dos discursos de exposições, como o pintor Chéri Samba na exposição *Les Magiciens de la Terre em Paris* (1989), evento muitas vezes citado para indicar o início da mundialização/globalização da arte ocidental, a partir da apresentação/“inclusão” de artistas considerados de países periféricos. A crescente demanda de obras de arte “fora dos eixos” tem os seus efeitos nos grandes eventos/mostras do mundo globalizado. A arte africana é divulgada dentro e refletem o espírito do continente e se tornou um objeto de consumo que representa a inclusão das instituições de arte do/no hemisfério norte.

Assim, ao tempo em que a Bienal de Dakar se afirma como centro da África ocidental, se insere em estruturas de poder que negociam o valor da arte e determinam suas

posições no mercado. As estratégias e condições de inserção no sistema de arte global, de certa forma, são visíveis em cartões de visita e em estratégias de promoção dos agentes culturais. Os movimentos de artistas, público e curadores internacionais acompanham os projetos promovidos por outras instâncias paralelo a mostra oficial (Raw Material Company, Black Rock, e Afro Pixel, etc) que se organizam de maneiras diferentes da mostra oficial. Fica evidente a presença de estratégias de fortalecimento do campo das artes na África por meio da cooperação entre artistas, críticos, curadores, intelectuais e líderes de organizações culturais de outras centralidades com um sistema de arte vinculada econômica/política e cultural. Estas estratégias de cooperação garante as participações de artistas africanos e afrodescendentes em eventos Europeus como a Bienal de Veneza e a Documenta (também em mostras que alguns casos antecedem o showcase em Senegal).

No caso do *Crossing Archives*, expandimos a dimensão espaço/temporal do trabalho, revisitamos nossos imaginários da África a partir das coleções existentes e fomos surpreendidos com a África contemporânea efervescente, viva, cosmopolita que contrasta com a África representadas nas instituições baianas, mas também na maioria das esculturas, pinturas figurativas/abstratas e instalações da mostra oficial. Ficou evidente, diante das reconfigurações socio/culturais que modificam a definição "o que é africano" e o que é "negro", obrigatoriamente precisamos rever a diferenciação e autenticação etnonacional da Cultura/arte Africana como critério único. As culturas africanas - como todas as outras - se encontram e se renovam, negociando as identidades, nacionalidades e discursos dos anos 1960 e dos anos 1980/90. Quais questões se colocam hoje para os imaginários e representações africanas? Os mega eventos internacionais ainda fazem sentido nos tempos de hoje?

As reconfigurações sociais culturais, identitários e imaginários são discutidas na exposição paralela *The Specter of Ancestors Becoming* na Raw Material, com curadoria de Tuan Andrew Nguyen, que mobilizou a comunidade vietnamita senegalesa e tornou evidente a complexidade dos modos de ser africano diante das constituições múltiplas de identidade. Nguyen apresenta e (re)performa imagens e histórias pessoais de guerra, amor, perda e deslocamento. ele observa as maneiras pelas quais várias formas de colonialidade permearam as vidas das pessoas e perpassaram as noções sobre culturas, religiões, raça, classe e gênero (Balona, 2023). Nessa perspectiva, ele participa da discussão sobre a ideia de arte africana/arte negra, incorporando os movimentos de dispersão e imersão das pessoas. A partir do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento são narradas histórias do continente africano compostos por movimentos e imbricações como o mundo.



Figura 3.

Tuan Andrew Nguyen, *The Spectre of Ancestors Becoming*, 2019

Instalação de vídeo em quatro canais, cor, som, 28 min, arquivos fotográficos familiares da comunidade vietnamita-senegalesa, dimensões variáveis.

The Spectre of Ancestors Becoming, Raw Material Company, Dacar, 2022.

Foto da autora.

O povo brasileiro se identifica com uma África; qual? Em Salvador, as visualidades da África construídas por Pierre Verger e outros artistas ligados aos movimentos modernistas continuam sendo as principais referências para as coleções e os imaginários da Bahia, mas como negociamos as pluralidades das artes africanas e identidades afro-brasileiras passados /presentes? Queremos olhar para as reconfigurações? As diversas áfricas da atualidade e as possibilidades de criar itinerâncias e deslocamento por meio da arte, oferecem um grande potencial para atualizar e revisar os discursos sobre africanidades imaginados e estabelecidos ao longo dos séculos XIX e XX e que circulam em diversas coleções de arte africana no Brasil.

Consequentemente, nossas questões iniciais sobre os acervos do MAFRO e da Casa do Benin remeteram à vontade de (re)descobrir a África; criar zonas de contatos e confluência. Não no sentido dos descobrimentos/invasões coloniais ou do renascimento africano, mas em movimentos que pensam as representações e negociações culturais e simbólicas em jogo.

A África é uma grande metáfora para contar ao mundo. E Dakar é o ponto de encontro para um diálogo polissêmico. Diz-nos a Humanidade, não só na sua componente africana, mas também na sua tradução mais ampla e universal. A arte é, sem dúvida, o domínio pelo qual se podem dizer coisas que vão muito além dos limites impostos pela linguagem. (Simon Njami, 2016)

Ir além dos limites da linguagem, dos significados culturais estabelecidos, das fronteiras geopolíticas que determinam as dinâmicas territoriais passado/presente. As dificuldades impostas pelos fluxos do capital ainda constituem grandes desafios, entre a continuidade de uma rede marcada pela colonialidade e a dificuldade/fragilidade de algumas conexões. Percebe-se certa diferença estratificada/hierárquica entre nacionalidades, instituições e artistas que participam dos circuitos internacionais e manifestações autônomas, independentes, sem patrocínio ou destaque na divulgação da “programação off”. A mundialidade democrática das culturas de todos os povos continua um projeto utópico e a relação de interdependência entre os hemisférios Norte/Sul continua perpassando muitas instâncias do evento.

Mesmo assim, por enquanto, sob o pretexto de contribuir com o capital cultural de nossas nações de origem e trabalhar em prol da humanidade africana/afrodescendente/universal, sonhamos em nos afirmar como participantes dos circuitos internacionais da arte contemporânea, antenados nos eventos e dinâmicas do sistema das artes, acompanhando eventos que se marcam pela diferença ao mesmo tempo em que se tornam estranhamente iguais. As (re)formulações dos discursos e das práticas, como a gestão financeira e a criação processual e coletiva da Documenta, enfrentaram duras críticas. levantaram questões sobre o papel da arte, subvertendo as regras do jogo e invertendo os fluxos do capital e dinâmicas das proximidades e distâncias.

Eles colocam à prova um modelo de exposição e de certa forma anunciou sua obsolescência e fim. Enquanto a Bienal de Dakar se apoia no discurso ambicioso de representar a arte negra e a cultura africana, nós continuamos encantadas com a mostra de Nguyen, que se concentra na ética e na participação das pessoas e comunidades com o objetivo de refletir e partilhar histórias que perpassam pautas e temas contemporâneos (descolonização de exposições, representação de gênero, a economia da arte, relações de trabalho, solidariedade contra colonial, afropolitanismo posracial, etc.) e com as possibilidades de criar as novas zonas de contato a partir das necessidades e urgências de/com/para pessoas.

Referências

- ARAEEN, Rasheed. "Dak'Art - 1992-2002". In: *Third Text*, 17, n°. 1, 2003.
- BALONA, Ana. "On and Off 'NDAFFA #': An Extended Review of the 14th Dakar Biennale". In: *C&*, 11 January 2023. Available at: <http://thirdtext.org/balonadeoliveira-dakar>
- BENNETT, Tony. "The Exhibitionary Complex". In: *The birth of the museum: History, theory, politics*. London and New York: Routledge, 1995.
- FALL, Youma. "La Biennale de Dakar: Impact social et culturel." Conferência proferida na Universidade de Erfurt, Alemanha. 1 dezembro 2009. Disponível em: <https://www.yumpu.com/fr/document/view/36075809/dr-youma-fall-confacrence-et-discussion-a-universitac-erfurt->>. Acesso em: 9.06.2022.
- FALL, Youma. 2010. "Dak'Art: Transplant or adaptational model?." In: *Dak'Art 2010. 9ème Biennale de l'Art Africain Contemporain*. Exhibition catalogue. Dakar, 2010.
- GARDNER, Anthony; GREEN, Charles Green. "Biennials of the South on the edges of the Global". In: *Third Text*, 27:4, 442-455, 2013.
- KERN, Maria Lúcia; MACEDO, José Rivair (org.). *Triângulo Atlântico: Fluxo, memória, práticas culturais e artísticas*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- KONATÉ, Yacouba. *La Biennale de Dakar. Pour une esthétique de la création africaine contemporaine—tête à tête avec Adorno*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (org.). *Nkaringana: objetos e histórias em trânsito*. Salvador: Duna 2020.
- MBEMBE, Achille. "Afropolitanismo". Em: *Áskesis*, v. 4, n. 2, p. 68-71, jul./dez. 2015.
- NDIAYE, El Hadji Malick. "Text by the Artistic Director of Fourteenth Edition". In: *'NDAFFA # / Forger / Out of the Fire: 14e Biennale de Dakar*. Exhibition catalogue. Dakar: Secrétariat général de la Biennale de l'Art africain contemporain, 2022.
- NZEWI, Ugochukwu-Smooth. *The Dak'Art Biennial for the Making of Contemporary African Art: 1992–Present*. Druid Hills/Atlanta: Emory University and PhD Dissertation, 2013.
- PENSA, Iolanda. *La Biennale di Dakar*. Tesi di laurea. Tedeschi. Milano: Università Cattolica/Laurea in lettere e filosofia, 2003.

SUMBA, Eric Otieno. "Why the Venice Biennale model is obsolete". In: C&. 03 mai 2022. Available at: <https://contemporaryand.com/magazines/why-the-venice-biennale-model-is-obsolete/>

SY, Kalidou. "Biennale de Dakar: confrontation?" In: *Revue Noire*, n. 07, 12/1992 et 01-02/1993.

Como citar:

LINKE, Ines. Fluxos do Atlântico Sul: as representações brasileiras no contexto da Bienal de Dakar. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 268-284, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.020>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>