UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CAROLINA DE CAMPOS TORNICH

Itinerários de Willie Bester nos cenários da África do Sul e de Expografia Mundializada

São Paulo

2019

CAROLINA DE CAMPOS TORNICH

Itinerários de Willie Bestor nos cenários da África do Sul e de Expografia Mundializada

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestra.

Área de concentração: História e Historiografia.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Dias Barros

São Paulo

2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Tornich, Carolina de Campos.

Itinerários de Willie Bester nos cenários da África do Sul e de Expografia Mundializada / Carolina de Campos Tornich ; orientadora Denise Dias Barros. -- São Paulo, 2019.

182 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arte Contemporânea – África do Sul. 2. Instalação (Artes Plásticas). 3. Artes Plásticas (Aspectos Políticos). 4. Bester, Willie, 1956-. I. Barros, Denise Dias. II. Título.

CDD 709.68

TORNICH, Carolina de Campos. **Itinerários de Willie Bester nos cenários da África do Sul e de Expografia Mundializada**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, 190fls.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.:_____.

Instituição: _____. Julgamento: _____.

Prof.:_____.

Instituição: _____. Julgamento: _____.

Prof.:_____.

Instituição: _____. Julgamento: _____.

Prof.:_____.

Instituição: _____. Julgamento: _____.

À minha Chica e meu amor Pedro.

Em memória da vó Cely.

Agradecimentos:

Ao meu pai, minha alma, Antônio, primeiro incentivador para que eu trilhasse o caminho das artes. À minha mãe, Gisela, melhor amiga, professora e historiadora, que plantou a semente de África no meu coração. A ambos, pelo suporte emocional e financeiro para que eu desse início a este projeto.

Ao meu companheiro e noivo, Pedro, cujo amor, auxílio no trabalho, ouvidos, parceria e incentivo foram os ingredientes essenciais na finalização deste trabalho.

A toda a minha família, meus avós Mario e Beatriz, minha Chica, minha Aldira, pelo carinho que muda as perspectivas.

À minha orientadora, Denise Dias Barros, alma grande, quem gerou em mim o encanto por Willie Bester, me acolheu e incentivou em todo tempo, com sua bondade, paciência e competência e, como professora excelente, sempre sabe inspirar e despertar o melhor que há nas pessoas. Agradeço pelo ensino da perseverança e por mudar meus olhares. Alegria é mesmo chave.

A todos os meus colegas que estudam África, pelo compartilhamento de experiências e grupo de estudos.

Ao professor Shaun Viljoen, da Universidade de Stellenbosch, por toda a recepção e gentileza, suporte de estadia, transporte e acesso à universidade que tornaram possível meu campo em Cape Town.

A Adrian e Courtney, por me apresentarem Stellenbosch na minha chegada.

A Jethro Louw, pela sabedoria compartilhada e pelo dia em Kuilsriver.

Em especial, a Willie e Evelyn Bester, sempre gentis e solícitos, que me fizeram mais fascinada pela pesquisa ao me receberem em sua casa artística e me concederem entrevistas.

À CAPES, pela concessão da bolsa, essencial para manter este trabalho. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao Programa Interunidades e à Universidade, pela oportunidade que, até aqui, foi linda aventura de conhecimento, paixão, o maior e mais importante aprendizado da minha vida.

Willie Bester trabalha como um etnólogo paciente. Ele incansavelmente recolhe os menores traços de todos os momentos da vida das townships [...]. Ele quer conhecer e entender. (BUSCA, 2000, p. 37, tradução nossa)

TORNICH, Carolina de Campos. **Itinerários de Willie Bester nos cenários da África do Sul e de Expografia Mundializada**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, 181fls.

Resumo

O presente estudo volta-se para a trajetória artística de Willie Bester, artista sul-africano cujo trabalho se constrói com sucatas e materiais diversos que encontra em *townships*, mesclando-os a pintura à óleo, aquarela e fotografias de personagens habitantes desses assentamentos. Partindo de sua trajetória individual, o presente estudo percorre os temas mais marcantes em suas obras, as principais exposições das quais participou e o cenário contemporâneo nacional, tendo por metodologia um estudo de campo realizado na Cidade do Cabo em novembro de 2016 e leitura de literatura especializada. A produção de Bester tem foco em cotidianos de *townships*, o exercício do poder, além de situações de segregação e desqualificação social na África do Sul, sobretudo durante o *apartheid* e seus resquícios nos dias atuais. Cada obra cria narrativas e cenários de homens, mulheres, crianças, heróis, mártires ou de pessoas comuns, bem como de situações e dilemas históricos e socioculturais que identifica em sua sociedade. Cada uma dessas pessoas dialoga com a própria vida do artista, marcada por desafios sociais de criança pobre que cresceu durante o *apartheid* na condição instituída de “*other coloured*” em meio a exclusões, racismo e preconceito. Com o fim do regime de segregação institucional no início dos anos 1990, após um longo boicote das grandes exposições mundiais às artes da África do Sul pela violação aos direitos humanos empregada no país, houve a reabertura internacional para os artistas. Bester teve, então, a possibilidade de se formar e viu sua produção ser alavancada, sendo reconhecida gradativamente dentro do país e internacionalmente. Ele participou de grandes exposições como a Bienal de Veneza de 1993. Neste contexto, Bester, como diversos artistas, inscreve-se na criação artística contemporânea sul-africana e africana, cada vez mais apreciada e discutida, reivindicando seu espaço. Na África do Sul, a partir de Bester, é possível destacar preocupações políticas e sociais que ecoam nas obras de artistas de sua geração e mais jovens.

Palavras-chave: África do Sul. Arte contemporânea. Willie Bester.

TORNICH, Carolina de Campos. 2019. **Willie Bester's itineraries on South Africa's scapes and Worldly Expography**. Dissertation (Master in Aesthetics and Art History) – University of São Paulo, São Paulo, 2019. 181p.

This dissertation examines the artistic trajectory of Willie Bester, a South-African artist, whose work is based on junk and miscellanea of materials found in *townships*, melding it with oil painting, watercolor and pictures of inhabitants of these settlements. From his individual trajectory, the study is based on a fieldwork carried out in Capetown in November 2016 and a bibliographic review and follows the most highlighted themes of his/her work, the main exhibitions he took part and the contemporary national scenery. Bester's work focus on townships daily life, power exercises, segregation and social stigma situations in South Africa, especially during the apartheid and its contemporary traces. Each work creates narratives and scenerys presenting men, women, children, heroes, martyrs or regular people, as well as historical and sociocultural situations and dilemmas he identifies in his society. Each person dialogues with the artist's personal life, framed by the social challenges of a poor kid growing during the apartheid in the instituted conditions of "other coloured" along exclusion, racism and prejudice. As the institution segregation regimen has ended in early 1990s, after a long boycott to South African arts ate great world exhibition due to the ongoing violation of human rights in the country, there was an international reacceptance to South African artists. Bester had, then, the possibility of enskillsment and his work was enhanced, being progressively recognized both in South Africa and worldwide. He took part in great exhibitions as the Venice Biennal of 1993. In such context, Bester among other artists inscribes himself in contemporary South African and African contemporary artistic creation, increasingly appraised and debated, caliming his space. In South Africa, starting with Bester, it is possible to highlight political and social concerns echoing in artistic works from his generation on.

Keywords: South Africa. Contemporary Art. Willie Bester.

Índice de Figuras

Figura 1 – BESTER, Willie. Semekazi (Migrant Miseries) . Óleo, esmalte e meios mistos sobre tábua de madeira. 125 x 125cm (49 3/16 x 49 3/16in).	23
Figura 2 - Mhlupeki Zwana, morador da township de Tsakane segurando sua autorização de passe.	24
Figura 3 - Fotografia (esquerda) e autorretrato (direita) de Willie Bester	26
Figura 4 - Dora, 2011, Tembi 2014 e Nabo Xozza, 2009. Óleo sobre tábua e metal.....	26
Figura 5 - Bester fotografa na township Phillipi os moradores dos assentamentos informais.	27
Figura 6 - Bancada de pintura no ateliê do artista (esquerda) e Bester pintando a partir de fotografias (direita).	28
Figura 7 - Crianças brincam com um avião de sucata na casa de Willie Bester.	29
Figura 8 BESTER, Willie. The missing ones , 95x20 cm, metal e tinta, 2007.....	29
Figura 9 - Trabalhos de Bester sobre Crossroads: acima BESTER, Willie. X-Roads (Crossroads) , assemblage de meios mistos, 89 X 168 X 11 cm, 1994 e abaixo BESTER, Willie. Crossroads , colagem, 29 x 69 cm, 1991.....	30
Figura 10 – BESTER, Willie. What happened in the Western Cape? , pintura, colagem e fotografia em tábua de madeira, 32,5 X 63,5 cm, 1995 (a criança descalça na paisagem da township).....	31
Figura 11 – BESTER, Willie. Social Engineering , 150 x 104 x 18cm, materiais mistos sobre tela, 2011.	32
Figura 12 - Primeiras pinturas de Bester dos anos 70, compostas de paisagens e cenas urbanas, que ele mantém na sala de sua casa em Kuilsriver.	33
Figura 13 - BESTER, Willie. Gimpie Street , 1989, óleo sobre tela.....	34
Figura 14 - Alunos do Community Arts Project produzindo cartazes em serigrafia.....	35
Figura 15 – BESTER, Willie. The Clearance of William Street, District Six , pintura e meios mistos, 49 x 59cm, circa 1989.	36
Figura 16 - Placa do governo do apartheid exposta no District Six Museum.	37
Figura 17 - Membros do Community Arts Project em 1982.....	38
Figura 18 - Willie Bester, Bantu 97. Education, materiais mistos e metal, escultura-instalação, 285 X 416 X 107 cm, 1996.	39

Figura 19 – BESTER, Willie. Trojan Horse III (esquerda) produzido em 2007, escultura de materiais mistos, 215 x 230 x 100cm. BESTER, Willie. Trojan Horse II (direita) , produzido em 1994, escultura de materiais mistos, 18 x 179 x 47 cm.	41
Figura 20 - História revisitada: Fotografia de arquivo do incidente “Cavalo de Troia” que afetou a Belgravia High School há 31 anos.	41
Figura 21 – BESTER, Willie. The Great Trek (1996), meios mistos, 312 x 406 x 204 cm. .	43
Figura 22 - BESTER, Willie. Poverty Driven , metal e objetos inutilizados, 166 x 255 x 142cm, 2002.	44
Figura 23 - Willie Bester, Tribute to Steve Biko , 1993 126.5 x 147.8 x 13 cm.	45
Figura 24 - Os alvos em Tribute to Steve Biko e Hamba Kahle: elemento simbólico recorrente em Willie Bester.	47
Figura 25 – BESTER, Willie. Hamba Kahle . Assemblage de pintura a óleo, madeira, metal, plástico e couro sobre tábuas, 125,4 X 155 X 11 cm, 1993. Coleção Jean Pigozzi, Genebra, Suíça.	48
Figura 26 - Nelson Mandela desenhando The Struggle Series.	49
Figura 27 – MANDELA, Nelson. The Struggle Series (Struggle, Imprisonment, Unity, Freedom, Future e texto de acompanhamento), 86 x 69 cm, litogravura, 2001.	50
Figura 28 - BESTER, Willie. The Nelson Mandela Unity Series . Assemblage com materiais mistos sobre o desenho de Mandela, 59,2 X 42 cm, 2004.	51
Figura 29 - BESTER, Willie. New Arrival . Metal reciclado, 200 x 103 x 105 cm, 2005.	52
Figura 30 - A Bíblia presente na obra principal da sala da casa de Bester.	57
Figura 31 – BESTER, Willie. Social Engineering , 150 x 104 x 18cm, materiais mistos sobre tela, 2011. Fragmento.	58
Figura 32 - Willie Bester, Die Bybel , instalação (aço, borracha, vidro, objetos encontrados, resina e papel) 370 x 450 x 90 cm.	59
Figura 33 - Frames do vídeo Seing Ourselves, de Susan Glanville-Zini.	59
Figura 34 - Versão mais recente da Die Bybel (A Bíblia), com escrito em africâner “Nuwe Vertaling” (Nova Tradução) e dentro, na bomba, escrito “Explosive”. BESTER, Willie. Die Bybel , (dimensões desconhecidas) escultura-instalação feita meios mistos, 2016.	60
Figura 35 - Jethro Louw fotografa a si mesmo dentro de uma van até a estação de trem de Kuilsriver.	62
Figura 36 - Esquerda: Jethro Louw ministra oficinas de resgate de cultura. Direita: em um festival, Jethro declama sua poesia.	63
Figura 37 - Mães e filhos em Kuilsriver.	64

Figura 38 - Acima: BESTER, Willie. Township Scene , meios mistos sobre tábua, 55 X 101 cm, 1991. Abaixo: registro da comunidade em Kuilsriver.	65
Figura 39 - BESTER, Willie. Challenges Facing the New South Africa , 89,5 x 147 cm, mixed media, 1990, South African National Gallery.....	66
Figura 40 - Fachada da casa de Bester:.....	69
Figura 41 - O carro pendurado no teto da sala.	70
Figura 42 - Obras que Bester mantém dentro da sua casa.	72
Figura 43 – BESTER, Willie; MTHETHWA, Zwelethu. Experiment 5 ... Wat ga’aan , materiais mistos sobre fotografia, 161,5 x 107.5cm, 2011.	73
Figura 44 - Bester em sua garagem-ateliê, lugar onde executa suas esculturas e a parte metálica e tridimensional do trabalho.	74
Figura 45 - A desordem do ateliê de pintura de Bester.....	75
Figura 46 - Sala de descanso e sua ponte ligando-se ao ateliê de pintura.....	75
Figura 47 - à esquerda: BESTER, Willie. Oliver Tambo . Óleo, madeira, metal, plástico, tecido, chifre, couro e jornal a bordo, 126,5 x 147,8 x 9,5 cm, 1993.À direita: BESTER, Willie. Kakebeen . Madeira, osso, metal, lether, tinta a óleo e jornal a bordo, 125.2 X 120.5cm, 1993. Abaixo: BESTER, Willie. Goniwe , óleo, tinta esmalte e meios mistos sobre tábua, 125 x 125 X 9 cm, 1993.....	83
Figura 48 - Manchete da crítica de Michael Kimmelman.....	85
Figura 49 - Dak’Art 98: Biennale de l’art africain contemporain. Cimaise: Art Contemporain 45 (1998): 1-115.	87
Figura 50 - Fotografias do hall do prédio principal de Dak’Art 98.....	89
Figura 51 - Catálogo e cartaz da exposição Africa Remix em Joanesburgo.	91
Figura 52 - Curadores da exposição “Africa Remix”. Da esquerda para a direita: Simon Njami, Marie-Laure Bernadac, Jean-Hubert Martin, Roger Malbert, Alfred Pacquement e David Elliott.	92
Figura 53 – BESTER, Willie. For those left behind . 2003. Escultura de metal reciclado, 212 x 145 x 460 cm	93
Figura 54 - Fotografia à qual Bester faz referência em For those left behind.....	94
Figura 55 – BESTER, Willie. Transition , meios mistos, 1994, dimensões desconhecidas....	99
Figura 56 - BESTER, Willie. Sarah Baartman . Metal reciclado, 210 cm, 2000, Universidade de Cape Town.	102
Figura 57 – BESTER, Willie. Poverty and Racism , meios mistos, 60 x 120 cm, 1998.	113

Figura 58 – BESTER, Willie. Who let the dogs out? Instalação com vídeo e esculturas em metal, 2001.	121
Figura 59 - Imagem ilustrando a escultura de metal Dogs of War de Willie Bester (2001)..	122
Figura 60 - Imagens de Bester no dia da apresentação de sua escultura Sarah Baartman na University of Cape Town e detalhe da escultura. Na primeira foto, Bester aparece de colete laranja. Na segunda imagem, à esquerda, de amarelo, Diana Ferrus.....	129
Figura 61 - David Goldblatt, a escultura de Willie Bester de Sarah Baartman coberta de pano por estudantes do Rhodes Must Fall Movement. Biblioteca Principal, Universidade da Cidade do Cabo, 14 de maio de 2016. Reutilizada no The Art Newspaper com permissão de Goldblatt.....	130
Figura 62 - Willie Bester em exposição na Moór Gallery em Franschhoek.	133
Figura 63 - BESTER, Willie. Apocalypse Horse . Escultura em metal, 2016.....	134
Figura 64 – VICTOR, Diane. Mind the gap 1/25 , “Disasters of Peace series”, gravura em papel, 21 x 28 cm, 2002.	136
Figura 65 - BESTER, Willie. Relocation . Pintura e colagem sobre tábuas de madeira e aço, 54x104 cm, 2013.....	137
Figura 66 – VICTOR, Diane. Blind justice 1/25 . “Disaster no. 1, Disasters of Peace series”, gravura em papel, 21 x 28 cm, 2000.	138
Figura 67 – REMBRANDT. The nightwatch . 3,63m x 4,37m, óleo sobre tela, 1642. Rijksmuseum.	139
Figura 68 – LITTLEWORT, Lizza. The night watch . Óleo sobre tábuas, 80 x 120 cm, 2015.	140
Figura 69 – BESTER, Willie. Social engineering 3 . Óleo sobre tábuas de Madeira e metal, 64 x 50 cm, 2014.	141
Figura 70 – LITTLEWORT, Lizza. History repeating myself . Óleo sobre tábuas, 80 x 60 cm, 2016.....	142
Figura 71 – GOURLAY-CONYNGHAM, Heather. Nicole and Karyn . Óleo sobre tela, 160 x 90 cm, 2014.....	143
Figura 72 - BESTER, Willie. Esquerda: The missing ones (2008) e direita: The playground-tricycle 4 (2016).	144
Figura 73 – BESTER, Willie. Detalhe da obra: Social engineering 2 , 160 x 33 x 12 cm, meios mistos e pintura, 1999.	144
Figura 74 – BESTER, Willie. Social engineering 1 , 150 x 97 x 6 cm, meios mistos e pintura, 2011.....	145

Figura 75 – MACKINNON, Angus, Eldhino, esquerda: Carrier Way , Cape Town, 2013 1/9, fotografia impressa em papel, 31,5 x 31,5 cm, 2013. Direita: Main Street , Johannesburg, 2013 3/5, fotografia sobre papel, 45 x 45 cm, 2013.	146
Figura 76 – KNOETZE, François. Cape Mongo – VHS, fotografia de performance e a roupa de VHS utilizada em exposição na Moór Gallery, 2013.....	147
Figura 77 – ROSE, Tracey. The Kiss . Impress Lambda, 124,5 x 127 cm. Iziko South African National Gallery, Cidade do Cabo, 2001.	151
Figura 78 – ROSE, Tracey. Venus Baartman , fotografia, 2001.....	152
Figura 79 – SEARLE, Bearní. Untitled, da série “Colour Me”, Fotografias coloridas feitas à mão, 42 x 50 cm, 1998.	152
Figura 80 – ALEXANDER, Jane. Boom Boys , 105 x 360 x 360 cm, fibra de vidro, tinta acrílica, roupas, sapatos, madeira, 1998.....	153
Figura 81 – MNTAMBO, Nandipha. Balandzeli , pele de vaca, resina, malha de poliéster, cordão encerado; dimensões variáveis, 2004, Johannesburg Art Gallery.....	155
Figura 82 – NHLENGETHWA, Sam. It left him cold – The death of Steve Biko . Colagem, lápis, carvão sobre papel, 69 x 93 cm. 1990, Coleção de Arte Africana do Standard Bank (Wits Art Museum), Joanesburgo.....	156
Figura 83 – SIBANDE, Mary. A Reversed Retrogress: Scene 1 (The Purple Shall Govern) . Fibra de vidro e silicone (mannequins) e tecido, tamanho real feminino, instalação, 2013.	159
Figura 84 – BESTER, Willie. Domestic Worker in Red Dress . Escultura em metal, 92 x 194 x 91cm, 2010.	160
Figura 85 – BESTER, Willie. Apartheid Laboratory . Materiais mistos, 222 x 205 x 80 cm, 1995.....	162

Sumário

1 Introdução. Sobre configurações do estudo.....	17
2 Apresentação de Willie Bester.....	21
2.1 Uma introdução a Bester a partir de Semekazi	21
2.2 Ao retratar moradores das <i>townships</i> , narra a si mesmo	25
2.3 Das paisagens à arte como resistência e indignação	33
2.4 District Six e o Community Arts Project: da gentrificação à libertação criativa na arte de resistência de Willie Bester.....	36
2.4.1 Bester como <i>cultural worker</i>	40
2.4.2 Os heróis da resistência em obras.....	44
2.5 Processo de produção e elementos simbólicos recorrentes na obra de Willie Bester	54
2.5.1 A sucata e sua voz, o material como discurso e a sofisticação da técnica em assemblages e esculturas	54
2.5.2 Caso 1: A Bíblia Bomba-Relógio (Bible Time Bomb, Die Bybel).....	56
2.5.3 Caso 2: das paisagens do espírito à questão social em “Challenges facing the new South Africa”	60
2.6 A Casa-atelier e composição de Willie Bester.....	68
2.6.1 Casa de Bester e vida familiar.....	68
2.6.2 Lugares de criação: os dois ateliês	73
3 Bester em expografias	77
3.1 Circuitos nacionais e internacionais	77
3.1.1 África do Sul	77
3.1.2 Circuitos internacionais	78
3.1.3 Willie Bester em grandes exposições	79
3.2 De “Magiciens de la terre” à inserção das obras de Bester na coleção de Jean Pigozzi	79
3.3 Grandes exposições internacionais com obras de Bester	84
3.3.1 Venice Biennale de 1993	84

3.3.2 Dakar Biennale (Dak'Art) (1998)	86
3.3.3 Africa Remix: Bester em itinerância	91
3.3.4 "South Africa: the art of a nation", uma exposição atual sobre arte africana no Ocidente.....	95
3.4 Sarah Baartman pelo olhar Willie Bester e Diana Ferrus e aproximações com a arte contemporânea africana nas exposições estudadas: uma conclusão	99
3.4.1 Aproximações entre Sarah Baartman e a arte contemporânea africana em exposição	103
3.4.2 Uma retomada das exposições	106
3.4.3 O discurso de isolamento do Ocidente que ainda permanece	108
4 Willie Bester no cenário de arte contemporânea sul-africana	112
4.1 O moderno, o contemporâneo, a polêmica recepção de <i>Dogs of War</i> pelo parlamento da ANC e o debate sobre autenticidade	112
4.1.1 Willie Bester, o moderno e contemporâneo no debate sobre arte e criação africanas	112
4.1.2 Polêmica 1: O cão de guerra de Bester que incomodou Tony Yengeni e a questão da autenticidade.....	119
4.1.3 Da noção de arte africana "autêntica" (Valorização e autovalorização. Poderá a percepção da criação africana ir além do nativismo?)	123
4.1.4 Polêmica 2: Sarah Baartman e sua recepção na University of Cape Town (UCT)	127
4.2 África do Sul como pólo artístico: Willie Bester em diálogo com outros artistas sul-africanos	132
4.2.1 <i>This place, this space</i> : exposição em Franschhoek	132
4.2.2 Outros sul-africanos na cena contemporânea.....	148
4.3 <i>Apartheid Laboratory</i> , o passado e a totalidade-mundo	160
5 Considerações finais	165
6 Referências	167

1 Introdução. Sobre configurações do estudo

Acompanhar a trajetória e produção do artista plástico sul-africano Willie Bester – quem, a partir da sucata, fotografia e pintura, produz trabalhos usando técnicas mistas cujos temas permitem considerá-lo como artista que se insurge contra amarras sociais, criando campos de contrainformação e resistência ao regime do *apartheid* – é o objetivo do presente trabalho. Este se realiza no contexto da área de concentração “História e Historiografia” da Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo.

Este trabalho se configura a partir de estudos teóricos e de pesquisa de campo realizada na Cidade do Cabo, onde parte significativa das obras de Bester encontram-se acessíveis, sendo ainda a localidade de residência do artista. O momento do campo foi o que efetivamente deu vida ao trabalho, por ter sido minha primeira visualização do pesquisa e seu cenário, até então desconhecidos.

Contei, durante todo o processo, com a colaboração e amparo do Professor Shaun Viljoen, docente da Universidade de Stellenbosch, no contexto do programa de cooperação com a Universidade de São Paulo, e pela amizade entre minha orientadora, Profa Dra. Denise Dias Barros e o docente sul-africano. Foi, inclusive, em uma reunião para a qual fui convidada na residência de Shaun que tive a oportunidade de conhecer sua amiga, Berni Searle, artista plástica e professora da Universidade da Cidade do Cabo, cujo trabalho cito no último capítulo. Baseada em moradia estudantil providenciada pelo professor sul-africano durante o mês de novembro de 2016, realizei visita à casa de Willie Bester e entrevistei o artista. Os contatos com o artista e sua esposa, Evelyn, foram facilitados pela universidade.

Foi ainda possível conhecer museus e galerias da região, como o District Six Museum, Slave Lodge, South African National Gallery, Stellenbosch University Museum e Móor Gallery Franschhoek.

Outras experiências decisivas para o entendimento do contexto da obra artística de Willie Bester aconteceram a partir do meu contato com Adrian Van Wyk, orientando do Professor Shaun Viljoen. Este, que também veio ao Brasil com o auxílio de minha orientadora para compor seu trabalho, me apresentou toda a cidade de Stellenbosch quando da minha chegada, e principalmente, me colocou em contato com Jethro Louw, de quem é muito próximo. No dia em que estive com Jethro tive a oportunidade de realizar o percurso em uma *township* onde vivem *khoisans*, guiada pelo morador Louw. Esta experiência forte e profunda,

pelo contato próximo com muitas pessoas, foi de fundamental importância para a compreensão do contexto social sobre o qual trabalhava.

Okwui Enwezor, Sidney Kasfir e Achile Mbembe, em suas formulações sobre a ocidentalização e a eurocentrização dos estudos em História da Arte, compõem referências teóricas relevantes. Suas reflexões formaram subsídios para construção de metodologias de apreensão das artes no contemporâneo africano. O olhar de Joëlle Busca sobre Willie Bester também contribui, em muitos momentos, para a composição da imagem e dos processos de produção do artista.

Com a pesquisa e as observações de campo, foi possível apreender parte da trajetória de Bester a partir de suas inquietações e temas que escolhe para elaborar seu pensamento e escrita visual. Em suas primeiras obras, fez diversas leituras de situações históricas em narrativas sobre os mártires contrários ao regime de opressão em vivia a África do Sul. Os trabalhos mais atuais retratam as consequências do *apartheid* e os desafios e problemas existentes em uma democracia que, na visão do artista, mesmo após 24 anos, ainda não se alcançou plenamente (Bester. Entrevista à pesquisadora. Cape Town, 14/11/2016). Além disto, Bester esteve envolvido na produção de sua série de cavalos, sobre os quais falarei adiante. Em obras de grande dimensões, como suas *assemblages* mais famosas, Bester realizou retratos dos moradores das *townships* – onde residem pessoas mais desfavorecidas economicamente e menos assistidas -, combinando com outros elementos (placas, fotografias, chifres, bíblias, metais, copos e outros objetos) e escritos a fim de construir suas narrativas sobre a opressão.

Em seu trabalho, passado, presente além de tensão e ansiedade pelo futuro estão em constante diálogo. A arte constitui um campo existencial e de ação em que o artista se move, gerando espaços de denúncia e de elaboração das situações de preconceito e racismo vivenciadas enquanto homem classificado pelo regime como “*other coloured*”¹.

O primeiro capítulo explora a triangulação entre Willie Bester, sua obra e a África do Sul. Estes três elementos se apresentam mutuamente. O texto se movimenta entre um olhar subjetivo, fruto das experiências de campo e o mergulho nas obras e um olhar objetivo, próprio da pesquisa, que traz o processo criativo e de produção de Bester e sua relação com a história da segregação racial na África do Sul.

¹ Classificação racial sob o *apartheid* instituída em lei Population Registration Law, aprovada em 1950, todo cidadão estaria sujeito à classificação racial inserida em documento oficial de identidade. Ver POSEL (2001).

O segundo capítulo faz uma cronologia das principais exposições das quais participou Willie Bester e que o consagraram internacionalmente. Estas exposições acontecem de ser, também, eventos marcantes para a história de esforço pelo reconhecimento da arte contemporânea africana no Ocidente². Após a retomada destas grandes exposições, em um segundo momento do capítulo, apresenta-se a história da *khoisan* sul-africana Sarah Baartman, figura inspiradora para Willie Bester em uma das principais obras de sua carreira, e a aproximação de sua história com a cronologia dos eventos artísticos.

Com a apresentação do artista, sua trajetória e obras no primeiro capítulo e as grandes exposições e polêmicas acerca da arte contemporânea africana no segundo, o terceiro capítulo une a essência dos dois primeiros. Neste momento, Willie Bester é estudado como artista contemporâneo, dentro de uma discussão sobre o moderno e o contemporâneo na África, com as questões e controvérsias levantadas por seus trabalhos e confluências temáticas com outros artistas sul-africanos de sua geração ou mais jovens. Tais confluências revelam o quanto a desigualdade e a opressão pelo preconceito racial são uma preocupação comum aos artistas contemporâneos do país. O capítulo também apresenta alguns desses outros artistas, com o objetivo de ampliar o debate presente no segundo capítulo e incitar novas pesquisas.

Por seu caráter documental e por moverem a opinião pública, alguns artigos opinativos de jornal são apresentados ao longo do trabalho. Textos que marcam a presença de grandes exposições de arte pelo mundo ajudam a compor o cenário gerado por elas, sendo possível identificar aspectos de maior importância nesses eventos, bem como polêmicas e preconceitos implícitos no discurso do artigo. Esta é uma escolha feita pela pesquisadora, também levando em consideração sua formação em jornalismo.

² Neste trabalho, o termo “Ocidente” faz referência à arte, civilização e cultura europeias e suas expansões, como definido por Sproviero. Ver: SPROVIERO, Mário B. Oriente e Ocidente: demarcação. Mirandum IV. Ano II. No. 4. Jan-Abr 1998. Disponível em: <http://www.hottopos.com/mirand4/oriente.htm>. Mais a fundo, define Hall: “É certo que o que denominamos “Ocidente”, em se tratando do segundo significado da palavra, originou-se na Europa Ocidental. Entretanto, “o Ocidente” não se limita mais apenas à Europa e nem toda a Europa se encaixa no “Ocidente”. [...] A Europa Oriental não pertence (ainda não? Alguma vez pertenceu?) propriamente ao “Ocidente”, enquanto os Estados Unidos, que não se localizam na Europa, definitivamente fazem parte do Ocidente. Atualmente, em termos tecnológicos, o Japão é “ocidental”, embora no nosso mapa mental seja parte do mais longínquo “Oriente”. Em contrapartida, muito da América Latina, que está no hemisfério ocidental, pertence economicamente ao Terceiro Mundo, que está batalhando - embora com pouco sucesso - para atingir o patamar de “Ocidental”. De que são compostas essas sociedades do “Oriente” e do “Ocidente”, afinal? Claramente, o “Ocidente” é tanto um conceito quanto um fato geográfico. A premissa subjacente deste capítulo é que o “Ocidente” é um conceito histórico e não geográfico. Tomamos por “ocidental” o tipo de sociedade discutida nesse livro: desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna. Tais sociedades surgiram em um período histórico em particular – aproximadamente durante o século XVI, após a Idade Média e o rompimento com o feudalismo. Elas foram o resultado de um conjunto de processos históricos específicos - econômico, político, social e cultural. Atualmente, qualquer sociedade que compartilha essas características, independentemente de sua posição geográfica, pode ser categorizada como pertencente ao “Ocidente”. O significado desse termo é, portanto, idêntico ao da palavra “moderno” (HALL, 2016. p. 315).

Tendo em conta também esta formação e o caráter interdisciplinar do programa em que se insere, o trabalho adquire em alguns momentos características literárias, quando apresenta-se o olhar subjetivo da narrativa de campo e para as obras.

2 Apresentação de Willie Bester

Este capítulo é dedicado à apresentação de Willie Bester junto às suas principais obras. Em uma narrativa cronológica e a partir dos temas de seus trabalhos, é contada a história de vida do artista, intimamente ligada à história de opressão operada pelo *apartheid*³ na África do Sul. A partir das obras, é possível visualizar a natureza de constante denúncia e elaboração pessoal dos fatos que impactaram o artista durante a sua vida.

2.1 Uma introdução a Bester a partir de Semekazi

Zani Stanford Semekazi, trabalhador migrante *xhosa*, instalara-se em Crossroads, uma das maiores *townships* na região da Cidade do Cabo, apartado de sua esposa e dos quatro filhos que viviam no Transkei. Por muitos anos trabalhara na área de construção civil e, porque pensou estar em condições de pedir sua aposentadoria, foi informado de que havia sido há alguns anos registrado como morto, não tendo, portanto, direito ao benefício. Para continuar vivendo e sustentar sua família, Semekazi assumiu um trabalho informal como vendedor de sucatas.

A sucata constitui um ponto de partida para o entendimento das composições artísticas de Willie Bester, que com sua delicada pintura a óleo ou aquarela e dinâmicas composições com *assemblage*⁴, reinscreve duras realidades como a do Sr. Semekazi. Tanto para o

³ Regime de segregação racial adotado pelo Partido Nacional na África do Sul entre 1948 e 1994, em que os direitos da maioria da população foram cerceados pela minoria branca. “A doutrina de ‘Separação’, ou *Apartheid*, teve início formal em 1948, mas a segregação antecede essa data em muito, pois suas raízes remontam o século XIX.” (PEREIRA; RIBEIRO; VISENTINI, 2012, p. 77) No século XIX, a “ideologia da superioridade branca e da discriminação racial” já existia na disputa agrária entre *afrikaaners* e a burguesia inglesa na cidade do Cabo no país. Depois, “com a aprovação da Constituição da União Sul-Africana (federação das províncias do Cabo, Natal, Orange e Transvaal), a população negra foi privada do direito ao voto e à propriedade da terra. A partir de 1910, quando o país se torna independente da Coroa Britânica, juntamente com a Austrália e o Canadá, várias leis segregacionistas foram implementadas. Entre elas, o *Native Labour Act*, de 1913, estendeu aos trabalhadores urbanos o sistema de submissão vigente nas fazendas, dividindo a África do Sul em duas partes – 7% do território nacional foram deixados aos negros, que representavam 75% da população (bantustões), e 93% das melhores terras foram entregues aos brancos, que correspondiam a 10% da população. [...] Em 1923, o *Native Urban Act* limitou drasticamente a possibilidade dos negros se instalarem em cidades consideradas redutos dos brancos”. (ibid., p. 78) “[...] foi a partir de 1948, quando o Partido Nacional venceu as eleições que, efetivamente, o *Apartheid* foi implantado. Era uma resposta à situação criada com o *boom* econômico do período da Segunda Guerra Mundial, que levava centenas de milhares de negros a estabelecer-se nas cidades, para suprir as demandas de mão-de-obra. Com a redução do crescimento após 1945, os operários brancos desejavam monopolizar os empregos e a elite optou por ‘retribulizar’ os negros urbanos. Daí a lógica material do *apartheid*” (ibid., p.80).

⁴ O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à

trabalhador migrante quanto para o artista, a sucata tem um sentido de renovação, reciclagem e possibilidade de mudança. Ambos tratados como inferiores devido ao racismo e desqualificação em sociedade ainda saturada pelo preconceito institucionalizado por um regime segregacionista: o trabalhador sem aposentadoria recria um meio de sobrevivência e o artista encontra no material inutilizado, no lixo, um meio de expressão.

Na obra *Migrant Miseries (Semekazi)* (Figura 1), verdes e azuis contrastam com cores quentes e atraem o olhar do espectador desde o início. O todo cinza remete à realidade de dificuldades do trabalhador, que se vê destituído de seus direitos por um governo abusivo. No centro, está retratado Semekazi em sua cama, em um espaço limitado por grades, representando a situação sem saída à qual está submetido. A família com filhos sorridentes está retratada no porta-retratos ao lado da cama. Uma Bíblia com um cadeado no lado direito está junto à autorização de “passe” (Figura 2) de Semekazi, documento do *apartheid* e máxima representação da segregação desse período, ambos simbolizando o sistema, supostamente cristão. Semekazi era cristão, mas sua Bíblia na obra é menor que seu documento de passe, demonstrando que a lei do *apartheid* exercia maior influência.

obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (1887-1968) e pelas obras *Merz* (1919), de Kurt Schwitters (1887-1948). (ASSEMBLAGE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/asmsemblage>>. Acesso em: 24 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

Figura 1 – BESTER, Willie. *Semekazi (Migrant Miseries)*. Óleo, esmalte e meios mistos sobre tábua de madeira. 125 x 125cm (49 3/16 x 49 3/16in).

Fonte: Bester (2018)

Bester esforça-se em retratar na obra os dois mundos habitados por Semekazi: o rural e o urbano. No topo do quadro, os chifres de carneiro e ossos de ovelhas fazem referência a esta origem rural. Este universo está separado do urbano pela linha ondulante de copos numerados. Estes copos representam as pessoas tidas por anônimas, sem identidade pelo governo e seu sistema de discriminação. Tal ideia é sublinhada com o rolo e o bloco de tinta para impressão digital.

O mundo urbano se torna presente pelas cenas de multidões e pela paisagem cinza industrial e chaminés. Bester faz confundir tais elementos urbanos com a ideia de aprisionamento, já que o trabalhador migrante nunca mais poderia retornar aposentado para Transkei junto à sua família. Todos os elementos da obra foram produzidos a partir de materiais de descarte. (NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013).

Figura 2 - Mhlupeki Zwana, morador da township de Tsakane segurando sua autorização de passe.

Fonte: Lee (2008)

A sucata do final da história de exploração de Semekazi significou o início da ascensão de Willie Bester como artista sul-africano antiapartheid de renome. Em 1993, já reconhecido profissionalmente por seu trabalho como artista, Bester conclui *Migrant Miseries*, celebração à vida de Semekazi. A repercussão da obra, que circulou por muitas exposições, gerou sentimentos de indignação e revolta, exercendo pressão para que o governo conferisse pensão vitalícia ao trabalhador migrante. E ele chegou a obter tal benefício. Contudo, seis meses depois, Semekazi foi assassinado. O trabalhador migrante permaneceu, no entanto, vivo na obra de Bester.

Este é o tipo de história que interpela profundamente o artista, pela proximidade com sua própria história de vida, considerando que seu pai havia vivido a condição de trabalhador migrante *xhosa*⁵. Nascido em Montagu, *township* próxima à Cidade do Cabo, em 29 de fevereiro de 1956, um dia de ano bissexto, Willie Bester era fruto da união incomum à época, entre pai *xhosa* e mãe classificada como “*coloured*”⁶ pelo regime do *apartheid*. Ainda menino, recebeu a classificação “*other coloured*” pelas leis do regime, pelo fato de seus pais serem um casal mestiço. Famílias consideradas mistas não tinham o direito à moradia em áreas classificadas para pessoas “*coloured*” (trabalhadores migrantes viviam aglomerados em albergues separados por sexo atrás de cercas altas) e a única solução para manter a família

⁵ Xhosa - Agricultores e pastores de gado organizados livremente em chefes na região agora conhecida como Cabo Oriental. Refere-se também língua falada por esses grupos, a segunda língua africana mais comum na África do Sul (isiXhosa, parte do ramo Nguni das línguas Bantu). Fonte: Overcoming Apartheid (2019).

⁶ Coloured - geralmente se refere a pessoas de raça mista. O termo ganhou primazia no século XIX e era uma classificação racial oficial sob o apartheid. Esta categoria é extremamente fluida e não está claramente definida, abrangendo diversos povos, incluindo Khoikhoi, negros livres e pessoas de descendência mista. Nos anos 90, os Coloureds representavam cerca de 8% da população sul-africana, sendo o maior número deles residindo no Cabo Ocidental. Fonte: Overcoming Apartheid (2019).

unida foi viver informalmente em quintais de outras pessoas. Em Montagu, Bester viveu sua infância nos fundos de um depósito de bebidas. Sua sensibilidade foi marcada pelos traumas relacionados ao tratamento pelo sistema, com desqualificação persistente, dado aos negros e não-brancos. Seu pai sofreu diversas humilhações, chegou a ser preso, e comia em uma tigela que ficava ao lado da tigela de comida do cachorro do patrão⁷. Bester tem irmãos, batizados com o nome do pai, Vakele, considerados “*black*” pelo regime (LEE, 2008). Estes fatos evidenciam a complexidade, violação sistemática de direitos humanos básicos e os paradoxos vividos por ele e sua família.

2.2 Ao retratar moradores das *townships*, narra a si mesmo

Crescendo como um estranho para o sistema, nunca completamente “black” ou “coloured” o suficiente para a mente do apartheid, Bester ainda deseja saber o que liga as pessoas umas às outras, a um pedaço de terra, o que os separa, o que faz alguns invisíveis: o poder e despossessão que une mestre e escravo. (LOSSGOTT, 2005, tradução nossa).

Se no uso da sucata, Bester encontra uma maneira de devolver significado aos materiais, no retrato ele “devolve a existência” às pessoas consideradas inexistentes pelo sistema, como Semekazi. É uma maneira de tornar o anônimo, um corpo numerado sem identidade senão pelo seu documento de passe, conhecido e com um rosto. No retrato, Bester recicla, dá nova vida às identidades. O indivíduo pode se ver e ser conhecido pelos outros. Ele também realiza com frequência autorretratos (Figura 3), para exercitar sua pintura e trabalhar na própria imagem.

O primeiro contato de Bester com as artes plásticas aconteceu quando ainda era criança. Aos dez anos, Bester e sua família foram forçados a morar em uma *township*⁸ pela Lei de Áreas de Grupo. O lúdico e a arte eram uma coisa só quando, para brincar, confeccionava seus próprios brinquedos. Em Montagu, a pobreza o cercava por todos os lados, e o lixo era sua matéria-prima. Atualmente, ele visita os alojamentos improvisados nas *townships* e registra com fotografias as pessoas que vivem realidade similar à sua quando criança.

⁷ Informações sobre o depósito e pai disponíveis em BUSCA (2000)

⁸ *Township* – “As townships foram criadas na época do apartheid, com o propósito de manter a população negra afastada dos brancos. A maioria dos seus moradores sofreu devido às más condições de habitação e dos sistema de água e com a superpovoação dos locais” (EMBAIXADA DA REPÚBLICA DA ÁFRICA DO SUL, 2018).

Figura 3 - Fotografia (esquerda) e autorretrato (direita) de Willie Bester

Fonte: Esquerda (ROSSOUW MODERN, 2018) e direita (GLANVILLE-ZINI, 2016)

As fotografias, que muitas vezes traduz em pinturas (Figura 4) ou cola em paisagens pintadas, são na maioria feitas por ele, que afirma fazer os registros para gravar a situação das pessoas. Muitas vezes ele visita aqueles que vivem nos arredores de sua casa, em uma área sem infraestrutura em Kuilsriver. Esta situação social o fascina, porque entende que atualmente, ao contrário de antes, não se sabe mais quem é o inimigo, e todos sofrem as consequências dos anos de regime GLANVILLE-ZINI (2016).

Figura 4 - Dora, 2011, Tembi 2014 e Nabo Xozu, 2009. Óleo sobre tábua e metal.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Os retratos são expressos pelo artista nestas fotografias (Figura 5) e pinturas que são feitas a partir desses registros (Figura 6). As pinturas são feitas com uma técnica detalhada que confere realismo aos rostos, feitas em aquarela ou com tinta a óleo. A tinta a óleo de Bester é “aquarelável”, num processo complexo de diluição e justaposição de camadas. Este

processo pode tornar a pintura mais demorada até o produto final (DOUGAN, 2014). Tais pinturas e registros fotográficos são delicados, revelando a fragilidade da existência destes indivíduos e contrastam com o metal, frequentemente representando o frio sistema de opressão do *apartheid* e seus resíduos até hoje.

Figura 5 - Bester fotografa na township Phillipi os moradores dos assentamentos informais.

Fonte: GLANVILLE-ZINI (2016).

Nas fotografias, como lembra BUSCA (2000), não está retratada a violência. As fotografias demonstram elementos da realidade cotidiana corriqueira das *townships*. Já a pintura e a escultura são uma licença à imaginação do artista. Embora a pintura seja, sobretudo, uma releitura fiel à realidade que percebe, as cenas que cria dizem respeito à sua interpretação dos fatos. O diálogo entre pintura e colagem de fotografias é o resultado dessa insistência do artista em noticiar a realidade. Da mesma maneira que a pintura dá completude ao significado das fotografias, ela também completa o discurso já existente nos objetos e metais utilizados pelo artista. Esses objetos têm o auxílio da pintura de Bester para se situarem e terem seu sentido fortalecido na obra.

Figura 6 - Bancada de pintura no ateliê do artista (esquerda) e Bester pintando a partir de fotografias (direita).

Fonte:

Acervo pessoal da pesquisadora.

Em Bester, metal e tons de cinza contrastam com o irônico colorido do artista que sugere a promessa da “nação arco-íris” (GONIWE, 2017). Estas misturas em Bester são o que tornam sua obra comovente.

As cores de Willie Bester cobrem uma paleta muito pequena e funcionam de uma forma muito simbólica: o azul, o verde, o amarelo e o vermelho são as cores que utiliza quase que exclusivamente logo que saem do tubo, fortes, áspero, sem nunca misturá-las. A África do Sul é muito azul. O céu e o mar neste fim do mundo são de perfeita pureza. É também a cor do exército, azul escuro para uniformes, mais leve para camisas. Amarelo é a cor dos caminhões da polícia. É também uma das cores do ANC, assim como o verde. Vermelho é a cor do sangue [...] (BUSCA, 2000, p. 42, tradução nossa).

Nas cores vivas pode estar também implícita a referência à arte que Bester tratava como brincadeira na infância. Os brinquedos que produzia em Montagu (TOP BILLING, 2015) eram carrinhos (*draadkar*) e aviões feitos de fios reciclados (Figura 7), muito comuns entre as crianças. Os que Bester produzia, porém, eram diferentes, ornados de metal e muito decorados.

Não apenas nas cores, a infância é tema de grande expressão na obra de Willie Bester. A criança e a educação são preocupações constantes do artista. Esta preocupação fica clara em obras como “*The missing ones*” (2007) (Figura 8). “Os sapatos e os outros objetos referem-se às realidades cotidianas de crianças desaparecidas e abusadas, a exploração e a falta de prestação de serviços”, afirma Bester (BAWA, 2012, tradução nossa).

Figura 7 - Crianças brincam com um avião de sucata na casa de Willie Bester.

Fonte: Top Billing (2015)

Figura 8 BESTER, Willie. *The missing ones*, 95x20 cm, metal e tinta, 2007.

Fonte: Bester (2018)

Em colagens feitas a partir de fotografias em *townships* como Crossroads e na série *Social Engineering*, a criança em seu estado de abandono e isolamento nas *townships* está presente.

Ele multiplicou as representações de uma *township* chamada simplesmente de "Crossroads". Este lugar é para ele a metáfora das condições desumanas infligidas aos negros na África do Sul. A desigualdade econômica torna-se aqui a grande miséria. As pessoas deste lugar são vítimas de opressão política e militar, mas também de privação econômica, organizado para reduzir ainda mais a humanidade, a identidade dessas pessoas". (BUSCA, 2000, p. 39, tradução nossa)

Crossroads é o nome de uma das maiores *townships* próximas à Cidade do Cabo, onde o Sr. Semekazi foi morar. Nas colagens feitas de imagens lá coletadas (e também em outros assentamentos), Bester retrata as paisagens dos assentamentos e seus moradores. Em tais obras (Figura 9), aparece a figura da criança que brinca sozinha em meio ao caos do lixo e da

pobreza. Quando Bester cola as fotografias das crianças que registra em suas andanças, estas aparecem distanciadas e olham com curiosidade para a câmera (figura 10). Tais figuras parecem flutuar na obra, geralmente descalças em frente às suas moradias improvisadas.

Figura 9 - Trabalhos de Bester sobre Crossroads: acima BESTER, Willie. **X-Roads (Crossroads)**, assemblage de meios mistos, 89 X 168 X 11 cm, 1994 e abaixo BESTER, Willie. **Crossroads**, colagem, 29 x 69 cm, 1991. Obra abaixo exposta no Stellenbosch University Museum como cortesia do artista e US Museum.

Fonte: acima Bester (2018), abaixo acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 10 – BESTER, Willie. *What happened in the Western Cape?*, pintura, colagem e fotografia em tábua de madeira, 32,5 X 63,5 cm, 1995 (a criança descalça na paisagem da township).

Fonte:

Bester (2018)

Já *Social Engineering* (Figura 11) é um termo comum nos meios tecnológicos e diz respeito a um método de ataque, um golpe que usa a persuasão para abusar da confiança ou ingenuidade de alguém incauto para obter ganhos ilícitos. Entendendo esse conceito, Bester denuncia na série homônima de obras as injustiças e coerções manipulativas realizadas por políticos, elites descomprometidas, burocratas corrompidos associados ao Estado, indiferente ao bem-estar das pessoas. Invariavelmente, a figura da criança está presente nas pinturas, sendo consideradas as maiores vítimas desta grande manipulação e simbolizando um futuro já comprometido por essa forma disseminada de corrupção.

Figura 11 – BESTER, Willie. *Social Engineering*, 150 x 104 x 18cm, materiais mistos sobre tela, 2011.

Fonte: Goniwe (2017)

Bester diz que a arte é sua terapia. A recorrência ao tema infantil nas obras é o próprio artista falando dos outros, da sua gente, e de si mesmo. Bester elabora pelo exercício da arte as contradições, as ideias autodepreciativas do cenário de privações onde se desenvolveu.

Era comum ser assaltado, era comum ser excluído, era comum ser rejeitado. Então eu cresci dessa forma. Eu tive que encontrar em mim respostas para o que estava acontecendo. Às vezes você não entende, se você nasceu dentro desse sistema. Parece muito normal. Então você tem que se reestruturar para entender o que acontece à sua volta. O sistema estava estruturado de tal forma a determinar o seu lugar durante a vida toda. (Bester. Entrevista à pesquisadora. Cape Town, 14/11/2016, tradução nossa)

Precisando resgatar sua identidade e sua autoestima transcendendo o cenário pré-determinado pela segregação, Bester encontra força na sua arte e no discurso revolucionário de outros artistas excluídos pelo sistema, que como ele, não tiveram oportunidade à educação formal. Esses artistas encontraram sua inspiração nas pessoas, nos trabalhadores. Este traço está fortemente enraizado nos retratos. Em Bester, o registro do rosto do outro é o registro da própria miséria e desqualificação.

2.3 Das paisagens à arte como resistência e indignação

Além de nunca ter tido uma educação artística formal, Willie Bester também não conseguiu concluir sua escolarização. Embora fosse bom aluno, precisou abandonar os estudos no nono ano para trabalhar e assistir economicamente à família. Sua primeira ocupação foi como vendedor dos sapatos e dos artesanatos que ele mesmo criava. Porém, como muitos jovens de áreas rurais, foi “recrutado” para o treinamento militar, no Eersterivier Cadet Rehabilitation Center por um ano. Estar face a face com a truculência dos policiais foi motivo de grande sofrimento para ele. Foi também um momento em que, estando distante da sua vocação artística, despertou mais vivamente para a realidade que seria tema de sua obra.

Figura 12 - Primeiras pinturas de Bester dos anos 70, compostas de paisagens e cenas urbanas, que ele mantém na sala de sua casa em Kuilsriver.

Fonte: Top Billing (2015)

Trabalhou por mais de 15 anos como assistente de dentista na Cidade do Cabo, entre 1976 e 1991 (CALDER; BUCHANAN; KINGHAM, 2005). No início dos anos 80, no entanto, sentiu-se novamente impulsionado a seguir seu destino como artista. Em 1982, voltou a confeccionar seus trabalhos artísticos e fez sua primeira exposição individual composta de cenas urbanas e paisagens. Neste momento, Bester era chamado a produzir paisagens e pinturas bonitas para a casa de burgueses. Elas não podiam ter nenhum significado, seriam apenas esteticamente agradáveis e deveriam combinar com a decoração. (LEE, 2008) (figuras 12 e 13)

Eu vim de uma tradição em que nossa arte era usada como commodity, para consumo das pessoas brancas. Precisava-se pintar algo que eles gostassem, você não pode chegar e fazer algo político porque isso os irritava. Eles o veriam como um tipo de ativista, que estava tentando derrubar o governo. Então você era desagradável se pintasse algo que os fizesse se sentir culpados. Mas eu estava nessa escola em que era inspirado por esses artistas negros, que não tinham nada a perder, mas contavam

as histórias com tanta energia, então retirei minha inspiração de lá.” (Bester. Entrevista à pesquisadora. Cape Town, 14/11/2016, tradução nossa)

Figura 13 - BESTER, Willie. *Gimpie Street*, 1989, óleo sobre tela.

Fonte: LEE (2008)

Em suas primeiras exposições, Bester não podia adentrar as galerias e estar em um mesmo local que brancos de maneira injustificada. Além disso, a polícia regularmente apreendia obras e fechava exposições de artistas negros ou que se manifestassem politicamente. Por isso, chegou a ir à *vernissage* de sua própria exposição vestido como um garçom, na Goodman Gallery. (BUSCA, 2000)

Em 1986, aos 30 anos, passou a participar de um projeto comunitário de artes (*Community Arts Project*), e lá encontrou uma comunidade de artistas engajados socialmente, onde podia refletir sobre os horrores a que a África do Sul estava submetida (Figura 14). Lá, cursava aulas em meio-período. Foi lá que passou a entender sua arte como ferramenta expressiva, unindo habilidade técnica e engajamento político. No fim dos anos 80, seu trabalho começou a ter destaque e tornou-se profissional conhecido internacionalmente nos primeiros anos da década de 1990. Sua produção é um dos muitos exemplos integrados ao movimento anti-*apartheid*.

Figura 14 - Alunos do Community Arts Project produzindo cartazes em serigrafia.

Fonte: Lee (2008)

Havia uma seção de pôsteres, e esses pôsteres eram mais sobre questões políticas e conscientizar as pessoas. Esses cartazes eram impressos e colocados nas ruas durante a noite para deixar as pessoas conscientes. Mas tínhamos as classes normais em que fazíamos alguns desenhos que eu achava bem chatos, porque eu queria entrar nessa coisa política, então eu me desenvolvi como artista fora da escola, por conta própria, mas usando a comunidade para criar alguma coragem, porque você não pode ficar isolado. As pessoas precisavam se inspirar e se encorajar mutuamente. Cada um observar o trabalho do outro. Mas a maior parte eu desenvolvi sozinho. (Bester. Entrevista à pesquisadora. Cape Town, 14/11/2016, tradução nossa)

Antes apenas adepto da pintura a óleo sobre tela, Bester entendeu no *Community Arts Project* (CAP) que outros materiais poderiam ser incorporados às suas composições. Entendeu também que a arte que queria produzir, diferente das paisagens, teria uma forte mensagem de resistência e consciência antiapartheid. No projeto, os alunos artistas chamavam-se mutuamente de “*cultural workers*” (trabalhadores culturais), com o objetivo de mostrar que não eram simplesmente artistas, no sentido de trabalharem apenas para si mesmos, mas sua arte seria pelos outros.

2.4 District Six e o Community Arts Project: da gentrificação à libertação criativa na arte de resistência de Willie Bester

*Acabado
Enterrado
Coberto pela poeira da derrota -
Ou então os conquistadores acreditavam
Mas não há nada que possa
Que fique oculto da mente
Nada que a memória não possa
Alcance ou toque ou chame de volta.
(Don Mattera⁹, 1987, tradução nossa)*

Figura 15 – BESTER, Willie. *The Clearance of William Street, District Six*, pintura e meios mistos, 49 x 59cm, circa 1989.

Fonte: BESTER (2018)

O Distrito Seis foi nomeado o Sexto Distrito Municipal da Cidade do Cabo em 1867. Originalmente estabelecido como uma comunidade mista de escravos libertados, comerciantes, artesãos, trabalhadores e imigrantes, o Distrito Seis era um centro vibrante com ligações estreitas à cidade e ao porto. No início do século XX, porém, o processo de remoção e marginalização havia começado. Os primeiros a serem expulsos foram os sul-africanos negros que foram expulsos do Distrito em 1901. Quando os mais prósperos se mudaram para os subúrbios, a área tornou-se uma ala negligenciada da cidade. Em 11 de fevereiro de 1966, foi declarada uma área branca sob a Lei de Áreas de Grupos de 1950 e, em 1982, a vida da comunidade havia acabado. Mais de 60 mil pessoas foram removidas à força para áreas periféricas conhecidas como Cape Flats, e suas casas no Distrito Seis foram destruídas por tratores (figura 15). (DISTRICT SIX MUSEUM, 2018, tradução nossa)

⁹ Poeta sul-africano, neto de um imigrante italiano com uma mulher *xhosa*, classificado como “coloured” pelo regime do *apartheid*.

Caminhar pelos corredores e pelo mezanino do District Six Museum é como ter diante de si todo o passado vivaz de uma vizinhança, apesar de perturbado pelo preconceito (Figura 16). A parte de baixo traz as placas que distinguiram espaços “brancos”, as malas e o sentimento de indignação gerado pelo *apartheid*. No andar superior, encontramos-nos diante das posses, dos gostos, da intimidade, das diversas culturas reunidas no distrito. A exposição dedica espaços à história de cada família, limitados por insinuações de paredes e portas abertas, porém mantendo os espaços conectados, o que dá a ver a unidade do coletivo. O aparato multimídia (músicas, vídeos, recursos interativos) e os objetos domésticos transportam o espectador àquele tempo: dão a sensação de familiaridade e nostalgia ao visitante mais estrangeiro e incomoda por fazer refletir sobre a profunda violência que é remover alguém das suas raízes e sobre a negligência das leis em relação a estas histórias de vida.

Figura 16 - Placa do governo do apartheid exposta no District Six Museum.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

O District Six Museum foi criado em 1994, mesmo ano da criação da Lei de Restituição de Terras (DISTRICT SIX MUSEUM, 2018), o que iniciou a possibilidade de retorno dos moradores segregados às suas casas em uma Cidade do Cabo cada vez mais cara e gentrificada. Até hoje esse processo de reparação se desvela, nunca de maneira rápida, nunca sem esbarrar em burocracias. É, no entanto, inegável o contínuo processo de mudanças profundas no Distrito Seis desde 1901. A contínua tentativa de reintegrar o atual Distrito Seis com sua origem diversa e espontânea é um retrato do país de forma geral.

Espaço de lutas e opressões, o Distrito Seis é o lugar fecundo do desenvolvimento do Community Arts Project (Figura 17), a fábrica de “cultural workers” que deu perspectiva e projeção à carreira de Willie Bester e tantos outros artistas como ele, sem oportunidades na educação formal.

Figura 17 - Membros do Community Arts Project em 1982.

Fonte: South Africa History Online (2018)

Desde o início de caráter acadêmico, o Community Arts Project (CAP) foi criado em 1977, mesmo ano da morte de Steve Biko¹⁰ após o Levante de Soweto com as revoltas estudantis de 1976, essenciais para os últimos anos de resistência ao regime.

O Levante de Soweto foi uma série de eventos desencadeados a partir de 16 de junho de 1976, com a manifestação de 20 mil estudantes em Soweto, *township* próxima a Joanesburgo, contra a superlotação das escolas para negros e desqualificação do ensino, e a proibição do ensino da língua bantu. Os manifestantes caminhavam pacificamente até um estádio onde se reuniriam, quando a polícia jogou uma bomba de gás lacrimogêneo e efetuou disparos. Desta data seguiram-se outras manifestações sangrentas. Estima-se que o total de mortes fora entre 700 e 1000 pessoas.

Em várias obras, Bester faz referência às questões educacionais do país, e *Bantu 97. Education* (Figura 18), é especificamente sobre a proibição à própria cultura forçada sobre os

¹⁰ Stephen Bantu Biko (18 de dezembro de 1946 – 12 de setembro de 1977) foi um jovem intelectual e ativista anti-apartheid da África do Sul nas décadas de 1960 e 1970. Líder estudantil, fundou o Movimento da Consciência Negra.

estudantes. Esta é uma das máquinas assustadoras de Bester, as quais serão discutidas mais adiante.

Figura 18 - Willie Bester, Bantu 97. Education, materiais mistos e metal, escultura-instalação, 285 X 416 X 107 cm, 1996.

Fonte: Bester (2018)

Bantu 97, Education (1996) foi um trabalho sobre o estado das coisas sob o governo antigo, onde o maior setor de nossa comunidade foi roubado de sua educação. Uma sala de aula normal, onde você foi aprender, para que então um dia você pudesse trabalhar no seu futuro, tornou-se o lugar onde você planejou a queda do governo. (Willie Bester em GLANVILLE-ZINI, 2016, tradução nossa)

A criação do projeto contou com a participação de acadêmicos da Escola Michaelis de Arte, Universidade de Cape Town (UCT), Instituto Sul-Africano de Relações Raciais (SAIRR), Faculdade de Educação Superior do Sul Africano (SACHED) e Extra-Mural Departamento de Estudos da UCT.

Anteriormente com a sede em Main Road, 17, Mowbray, o projeto mudou-se para a Chapel Street, 106, no Distrito Seis, em 1982. O Community Arts Project aceitava membros de todas as divisões impostas pelo *apartheid* e tinha por principal objetivo dar abrigo a artistas e treiná-los a desenvolver uma voz de denúncia em prol do fim das opressões a certas comunidades na cidade.

Durante os anos 1980, desenvolveu-se uma ideia de cultura como ferramenta essencial de resistência aos ideais segregacionistas. Após a participação dos artistas no Festival de Artes de Botswana, em 1982, em Gaborone, os artistas passaram a se chamar de “cultural workers” (trabalhadores culturais), como antes citado.

Após o advento da democracia em 1994, a CAP transformou-se de uma organização de treinamento e lar de artistas em uma ONG de educação mais formalmente constituída para adultos e jovens desempregados. Vinte e cinco anos após o estabelecimento da CAP, a organização e seus descendentes, a Media Works, que produziu pôsteres de resistência, se uniram para formar o AMAC (Centro de Acesso às Artes e Mídia), localizado na região central da Cidade do Cabo. Assim como no CAP, o objetivo da AMAC era capacitar pessoas de comunidades marginalizadas por meio de treinamento nas artes e na mídia. Quando a AMAC fechou as suas portas em 2008, pôs fim a um capítulo da história cultural sul-africana caracterizado por um firme compromisso e confiança na ideia de que as artes tinham um papel vital a desempenhar na humanização das pessoas desfavorecidas. (CENTRE FOR HUMANITIES RESEARCH, UNIVERSITY OF THE WESTERN CAPE, 2017, tradução nossa).

2.4.1 Bester como *cultural worker*

Este cenário de gentrificação e muitas identidades, uma escola que pregava a arte como forma de resistência, o mosaico formado pelas muitas histórias arrancadas e recolocadas em seus espaços no distrito junto às memórias, experiências pessoais e a constante vigília em relação aos fatos noticiados pela imprensa são motor criativo de Willie Bester, um *cultural worker* que obteve reconhecimento internacional.

Destas memórias pessoais, talvez a que tenha marcado mais o artista seja as do treinamento militar. Suas reminiscências de quando, forçadamente, confrontava seu próprio povo e via inúmeros casos de racismo foram tão profundamente absorvidas que desenvolveu obras significativas como a série *Trojan Horse* (Cavalo de Troia) (Figura 19), que conta história de assassinato de três crianças por policiais na *township* de Athlone, próxima à Cidade do Cabo (Figura 20). (THE PRESIDENCY REPUBLIC OF SOUTH AFRICA, 2018)

Figura 19 – BESTER, Willie. *Trojan Horse III* (esquerda) produzido em 2007, escultura de materiais mistos, 215 x 230 x 100cm. BESTER, Willie. *Trojan Horse II* (direita), produzido em 1994, escultura de materiais mistos, 18 x 179 x 47 cm.

Fonte:

esquerda: Artnet Worldwide Corporation (2018) e direita: Bowman Sculpture (2018)

Figura 20 - História revisitada: Fotografia de arquivo do incidente “Cavalo de Troia” que afetou a Belgravia High School há 31 anos.

HISTORY REMEMBERED: Archive photo of the Trojan Horse incident that affected Belgravia High School 31 years ago.

Fonte: Bowman Sculpture (2018)

Eu aprendi a respeito desse evento que ocorreu em Troia, acredito que na Grécia. Esse cavalo foi dado como presente. E todo mundo estava feliz com o presente, até que no próximo momento soldados saíram do cavalo e começaram a matar. Então,

durante um momento do sistema do *apartheid* eles ficaram desesperados para salvá-lo. Eles ficaram desesperados e queriam suprimir os movimentos contrários. Então implantavam Cavalos de Troia, por todo o país, em que usariam caminhões de entrega comuns, caixas de entrega comuns, e dirigiam esses caminhões com nada dentro, somente policiais, para todos esses lugares. Isso era para incitar as pessoas a apedrejá-los para justificar as chacinas. Então eu projetei os cavalos dessa experiência específica ocorrida em Athlone. [...] Desenvolvi também o “Apocalypse Horse” (2016), sobre o cavalo que traz a morte. (Bester. Entrevista à pesquisadora. Cape Town, 14/11/2016, tradução nossa)

Um detalhe desta história é que, no evento ocorrido em Athlone, os caminhões usados pela polícia eram da Coca-Cola, como lembra Busca (2000), por si só um forte símbolo da intrusão do poder econômico e cultural branco.

Os cavalos I e II são feitos de materiais mais leves e muitas cores, no intuito de representar as crianças assassinadas. Já o terceiro cavalo é feito de materiais fortes, industriais, todo em cor metálica. A “dureza” desta última escultura em relação às primeiras faz referência às armas, à frieza dos policiais que mataram a sangue frio. Este terceiro cavalo foi exposto em Londres, na Robert Bowman Gallery. Mais atualmente, em 2016, Bester produziu um cavalo que chamou de “Apocalypse Horse” (a ser demonstrado adiante) como *site specific* para a fachada da Moór Gallery, em Franschhoek, entre outras obras de mesmo tema.

Relacionando o passado mais longínquo da colonização com o *apartheid*, Bester retrata de forma intensa as matanças dos primeiros habitantes do território sul-africano e seus herdeiros e a necessidade de rebelião contra as injustiças. Em *Great Trek* (1996) (Figura 21), Bester faz a representação do evento denominado “A Grande Jornada”, entre 1835 e 1846, em que 14 mil bôeres deslocaram-se da Colônia do Cabo por novas terras e independência em relação ao governo britânico. Em uma batalha desproporcional, os Voortrekkers tomaram o território ao norte do rio Limpopo, onde antes estavam instalados os *xhosa*. Com o domínio dos territórios do Transvaal e Transorangia, este evento passou a representar a força africâner, e fomentou desde então, sentimentos nacionalistas que serviram de justificativa ideológica para a implementação do regime do *apartheid*. A dizimação dos povos africanos pela Jornada foi um fato ignorado pela História.

Figura 21 – BESTER, Willie. *The Great Trek* (1996), meios mistos, 312 x 406 x 204 cm.
(inscrito em suportes de madeira 'WHITES ONLY BASSKAP FROM 1948').

Fonte Bonhams (2018)

Esta representação de um veículo que é a escultura de Bester lembra-nos que a Grande Jornada não foi um evento de emancipação e de chegada da civilização ao sul da África. Trata-se de uma máquina exterminadora que oprime e subestima “o outro” africano e utiliza-se do mito da superioridade racial para o domínio forçado do território. O veículo traz consigo correntes pendendo pelos lados do andaime do vagão, e, à frente, uma arma apontada. Como um trabalhador cultural, o artista reconta a história para conscientizar sobre aquilo que não deve ser repetido ou reverenciado.

Outro aspecto importante nesta obra e tantas outras como esta é a maneira como o artista diagrama e executa um objeto estético para a representação de um fato político ou social. Soluções criativas de realização material destas ideias levam-no a construir máquina terríveis, como em *The Great Trek* ou *Poverty Driven* (2002) (Figura 22), representando um sistema de corrupção, exclusão e extermínio. Tais esculturas lembram-nos, pela dureza do metal e sua aparência intimidadora de tanque de guerra, da truculência do opressor e do medo do oprimido, ambos destituídos de humanidade, funcionando irrefletidamente como engrenagens.

Figura 22 - BESTER, Willie. *Poverty Driven*, metal e objetos inutilizados, 166 x 255 x 142cm, 2002.

Fonte: Bester (2018)

2.4.2 Os heróis da resistência em obras

"A arma mais poderosa nas mãos do opressor é a mente do oprimido."

Steve Biko

A comoção gerada pelo Levante de Soweto e pela morte de Steve Biko em 12 de setembro de 1977 ativou o surgimento de múltiplos movimentos de resistência antiapartheid, inclusive de cunho artístico, como o Community Arts Project, muito embasado nos valores do Movimento da Consciência Negra. Willie Bester tinha apenas 21 anos, estava ainda longe de integrar o projeto, o que só aconteceu em 1986. Porém, entre 1992 e 1993, Bester debruçou-se sobre duas *assemblages* sobre a morte e o legado de Biko, *Homage to Biko* e *Tribute to Steve Biko*.

Na obra *Tribute to Steve Biko* (Figura 23), o artista busca representar uma espécie de “via dolorosa” do jovem líder, os estágios desde a captura até a sua morte. A placa de “Pare”

à esquerda do rosto de Biko reconta o momento em que ele é capturado por policiais em uma estrada bloqueada sob a Lei de Terrorismo nº 83 de 1967¹¹.

*Figura 23 - Willie Bester, **Tribute to Steve Biko**, 1993 126.5 x 147.8 x 13 cm.*

Tinta a óleo, madeira, metal, plástico, tecido, chifre, couro e jornal sobre papelão¹², Coleção Jean Pigozzi, Genebra, Suíça

Fonte: Bester (2018)

Interrogado por 22 horas por policiais de Port Elizabeth como Gideon Nieuwoudt¹³, ele passou por torturas e foi brutalmente espancado, tendo uma grave lesão na cabeça e sendo acorrentado a uma janela por um dia. Na obra, as correntes representam este momento.

Na parte traseira de uma Land Rover (o carro amarelo na obra), a polícia levou Steve Biko nu e algemado, já em estado de saúde muito grave para uma prisão em Pretória que dispunha de cuidados médicos, em 11 de setembro de 1977. Bester descreve esse momento

¹¹ A Lei de Terrorismo nº 83 teve como bases leis dos anos 1950 e 1960, e previa o poder sem precedentes da polícia do regime de segregação a deter qualquer cidadão que fosse considerado “terrorista”. Tal pretexto foi usado para processar e perseguir organizações e indivíduos que de alguma maneira fugiam ao controle estatal. Inúmeros casos de abuso foram registrados pelos detidos e, em casos como o de Steve Biko, muitos morriam na detenção. Fonte: <https://www.sahistory.org.za/topic/1967-terrorism-act-no-83-1967>. Acesso em: 18/07/2018.

¹² Informações de medidas e dimensão da obra cedidas pela coleção Jean Pigozzi de Arte Africana.

¹³ Conhecido como “Notorius” (Notório), Nieuwoudt foi um dos mais temidos policiais do *apartheid*. Ele confessou ter batido em Biko com uma mangueira de borracha durante seu interrogatório. Foi responsável por inúmeras mortes durante sua atuação, como a dos estudantes membros do COSAS (Congress of South African Students) Siphwe Mthimkhulu e Topsy Mdaka, além do assassinato em 1989, de quatro policiais acusados de se filiarem ao ANC (Congresso Nacional Africano), no episódio conhecido como “Mothewell Four”.

com o escrito em destaque “Pretoria 1100 km”, distância percorrida pelo veículo até o destino. Biko morreu antes de ser socorrido na prisão.

Na autópsia, os exames indicavam morte por graves hematomas e escoriações resultando em derrame cerebral. No entanto, à época, a polícia alegou que a morte ocorrera devido a uma greve de fome prolongada empreendida pelo próprio líder. O ministro da polícia, Jimmy Kruger, foi o porta-voz da mentira e está representado por Bester no retrato do homem de óculos à esquerda. No entanto, Donald Woods, jornalista e editor do jornal *Daily Dispatch*, foi um dos que trouxeram à tona a verdade sobre a morte de Biko. Woods apontou o assassinato cometido contra o líder do Movimento da Consciência Negra e foi imediatamente banido do seu cargo. Era amigo próximo de Biko e em várias ocasiões fora acusado de comunismo por suas opiniões impressas no jornal. Segue o trecho em que registra o funeral do mártir negro:

Pegue uma multidão de vinte mil negros no funeral de um líder querido que morreu sob custódia da Polícia de Segurança branca; acrescente à sua raiva mais raiva pela insensibilidade do ministro Kruger, ao dizer que essa morte o deixava frio; acrescente mais raiva pelo fato de a polícia impedir que outras dezenas de milhares de pessoas participassem do funeral, e acrescente a raiva adicional provocada por discursos emocionais contra a opressão branca [...] Minha esposa e eu estávamos no meio da multidão parada e sentimos vários momentos de apreensão, pois a retórica visava a violência dos brancos, a crueldade dos brancos, a exploração pelos brancos, os privilégios dos brancos e a morte dos mártires pelos brancos.

A gente tem muita consciência da nossa brancura nessas ocasiões...

[...]

Nesta terra de tensão racial, seria suficiente apenas um empurrão, um tropeção, uma observação indelicada para provocar uma trágica explosão de retaliações.

Entretanto, nenhum acidente desse tipo ocorreu no funeral de Steve Biko esta semana. Durante cinco horas de discursos por representantes de todas essas organizações, supostamente antibrancas, nenhum branco presente sentiu que não era bem-vindo ou que estivesse sob ameaça direta daquela multidão emocionada.

[...]

Ele (Biko) diria que a razão pela qual não ocorreu qualquer incidente racial em seu funeral foi que todas as pessoas estavam ali por amizade, que elas estavam todas misturadas – e não em grupos raciais separados – e que, assim como a hostilidade cresce com a separação e o isolamento, o amor cresce com a proximidade e o contato.

O perfeito oposto disso é o apartheid. (WOODS, 1988, pp. 178-180)

Os números dispersos no alvo representado à direita em *Tribute to Biko* é também encontrado na obra de Willie Bester *Hamba Kahle* (1993) e representam a propaganda do *apartheid*, a qual, apesar da comoção generalizada pela morte de Biko como retratada acima, insistia em tratar líderes populares como vilões: “[...] seres humanos individuais, com toda sua experiência e história complexas, reduzidos a estatísticas de exploração e descarte”. (NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013, tradução nossa) O alvo é um símbolo recorrente nas obras de Bester (Figura 24).

Figura 24 - Os alvos em *Tribute to Steve Biko e Hamba Kahle*: elemento simbólico recorrente em Willie Bester.

Fonte: Bester (2018)

A presença recorrente do alvo nas obras de Willie Bester reflete as preocupações reais e permanentes de segurança populações brancas [...] Estes alvos de treinamento são muitas vezes ilustrados com rostos negros desenhados de maneira extremamente caricatural. "Um Boer desarmado é um bôer morto", diz a popular "sabedoria" branca. (BUSCA, 2000, pp. 39-40, tradução nossa)

O título da obra, *Hamba Kahle* (Figura 25) quer dizer “até logo” em zulu, como uma saudação a alguém que morre. A obra refere-se à vida e morte (em Boksburg, próximo a Joanesburgo, em 1993) de Chris Hani, líder popular do Partido Comunista Sul-Africano, cujo rosto é representado por Bester circulado por um pneu. Este símbolo faz referência aos anos 1980, em que pneus em chamas representavam resistência ao sistema. (LEE, 2008) O pneu também se refere à prática de necklacing¹⁴ e também era o método de transporte das pessoas da cidade, mas também funciona como uma coroa de louros para Chris Hani (LOUW; BEUKES; WYX, 2013). Tanto na obra dedicada à Biko quanto na dedicada à Hani, esse sistema encontra-se representado na parte inferior da obra pela guitarra. Uma pomba branca representa a paz na obra.

¹⁴ Forma de execução comum na África do Sul, em que a vítima tem um pneu acoplado ao tórax com gasolina dentro, e em seguida é queimada.

Figura 25 – BESTER, Willie. *Hamba Kahle*. Assemblage de pintura a óleo, madeira, metal, plástico e couro sobre tábua, 125,4 X 155 X 11 cm¹⁵, 1993. Coleção Jean Pigozzi, Genebra, Suíça.

Fonte: Bester (2018)

A morte de Hani em 1993 talvez tenha sido a inspiração para Bester pintar também sobre Biko. Essa característica temática ligada a mártires da causa negra e eventos históricos pontuais é típica de suas primeiras obras aclamadas no início dos anos 1990. Foi em 1991 que definitivamente passou a dedicar-se em tempo integral à carreira de artista (LOUW; BEUKES; WYX, 2013). Suas obras engajadas deste momento tratam de eventos históricos específicos, trazendo a imagem de mártires, recontando massacres e torturas (GLANVILLE-ZINI, 2016). Neste momento de destaque em sua carreira, no início dos anos 1990, Bester ganhou o Cape Triennial Merit Prize em 1991 e o Prix De L'Aigle, 4th Grand Prix International D'Arts Plastiques de la Ville de Nice, França in 1992 por obra mais original. (THE PRESIDENCY REPUBLIC OF SOUTH AFRICA, 2018)

Hamba Kahle e *Tribute to Steve Biko* integram a coleção de arte contemporânea africana de Jean Pigozzi, baseada em Genebra, na Suíça. Este colecionador italiano iniciou seu interesse pela arte contemporânea africana ao visitar a famosa e polêmica exposição *Magiciens de la terre* (1989), que trazia artistas africanos ao Centro Pompidou e à Grande halle de la Villette. Depois, o colecionador interessou-se por obras de Bester, assim como muitas de suas obras circulam pela Europa e Américas, por museus e galerias, pertencendo a coleções particulares.

Bester também já produziu conjuntamente com Nelson Mandela (Figura 25). Em 2001, Mandela, que também produzia como artista, fez cinco desenhos (Figura 26), os quais

¹⁵ Informações de dimensão e materiais cedidas pela coleção Jean Pigozzi de Arte Africana.

intituiu “Luta”, “Prisão”, “União”, “Liberdade”, “Futuro” e, junto a eles, anexou uma carta de motivação, com os seguintes dizeres:

Estes esboços não são tanto sobre minha vida quanto eles são sobre o meu próprio país. Eu desenhei mãos porque elas são instrumentos poderosos, as mãos podem ferir ou curar, punir ou elevar. Elas também podem ser amarradas, mas uma busca por retidão nunca pode ser reprimida. Em tempo, nós abrimos os grilhões da injustiça, nós juntamos as mãos por sobre as divisões sociais e fronteiras nacionais, entre continentes e sobre oceanos. E agora olhamos para o futuro, sabendo que, mesmo que a idade nos torne guias mais sábios, são os jovens que nos lembram do amor, da confiança e do valor da vida. (CALDER; BUCHANAN; KINGHAM, 2005, tradução nossa)

Figura 26 - Nelson Mandela desenhando The Struggle Series.

Fonte: Artnet News (2018)

Figura 27 – MANDELA, Nelson. *The Struggle Series (Struggle, Emprisonment, Unity, Freedom, Future e texto de acompanhamento)*, 86 x 69 cm, litogravura, 2001.

Fonte: The House Of Mandela Art (2018)

Em 2004, artistas aclamados de todo mundo foram convidados a colaborar em seu próprio estilo com a obra de Mandela, e Willie Bester foi um dos convidados. Com a morte de Mandela, sua filha, Dr. Makaziwe Mandela, apresentou o conjunto de obras para o mundo com o intuito de prestar-lhe homenagem (Figura 27).

Figura 28 - BESTER, Willie. *The Nelson Mandela Unity Series*. Assemblage com materiais mistos sobre o desenho de Mandela, 59,2 X 42 cm, 2004.

Fonte: Calder; Buchanan; Kingham (2005)

Para provar o quanto essa produção conjunta foi valorizada quando levada a público, ter esses trabalhos impressos em versão de colecionador com o certificado da Casa de Mandela, o interessado deveria desembolsar R\$85000 (CALDER; BUCHANAN; KINGHAM, 2005).

2.4.3 O retrato da “New Democracy” a partir de Zembe de Cofimvaba

“Nós fomos vendidos como a chamada nação arco-íris, mas nós não sabemos o que o apartheid realmente implicou” (Willie Bester em LOSSGOTT, 2005, tradução nossa)

*Figura 29 - BESTER, Willie. **New Arrival**. Metal reciclado, 200 x 103 x 105 cm, 2005.*

Fonte: Vgallery (2018)

“Talvez ela estivesse no exílio, ou talvez tenha fugido pela fronteira...” (LOSSGOTT, 2005, tradução nossa). O ano de 1994 é o ano da esperança sul-africana. Em todos os cantos, ecoa-se a promessa da “Madiba¹⁶ Magic”, da nação arco-íris. Dois anos depois, Mandela implementa a Comissão da Verdade e Reconciliação, entre outras medidas democráticas, como a nova Constituição. Este é o período chamado de “Transição” para a “Nova Democracia”. Bester, no entanto, questiona essas medidas, e até que ponto elas foram uma ilusão, até onde estas serviram como ferramentas de “Social Engineering” (GONIWE, 2017), como citado anteriormente. A esperança desses novos projetos levou muitos a buscar por oportunidades nas grandes cidades.

Quando Zembe (figura 29) de Cofimvaba, chegou à cidade grande, ninguém sabia seu nome. Também ninguém pediu seu documento de passe. Isso explica a felicidade que sentia.

¹⁶ Nome do clã Thembu ao qual Mandela pertencia, e ele era carinhosamente chamado pelo povo.

Apesar de anônima, ela agora era livre. Os moradores, porém, olhavam para ela e para os recém-chegados, pessoas muito diferentes das da cidade. “De onde vieram todas essas pessoas?”, questionavam-se. No fundo, não queriam saber, nem sequer consideravam o passado delas. Na lógica do povo da urbe antiapartheid, o passado do “outro” não existia, porque aquilo que não se conhece, é mais fácil de excluir. Pessoas sem passado facilmente tornam-se objetos, endurecem aos olhos dos outros. Peças utilitárias podem ser feitas de qualquer material. Se a pele não é branca, pela mentalidade da exclusão, não existem. São sucata.

Ao descer do ônibus, Zembe já sentiu o peso da diferença e da xenofobia. Ela inicia uma maratona de quase impossível vitória, porque seus sapatos subitamente endureceram. Eram agora feitos de metal, e pesavam nos pés. Ela era uma estrangeira, uma estranha. Era invisível. Conforme andava pelas ruas, os olhares de desprezo e cegueira generalizada, alheios ao seu passo, sentia que a ela, que era invisível, surgiam barreiras, também invisíveis, que não interrompiam outros passantes. Apenas alguns tropeçavam nas mesmas barreiras que Zembe. Quando tropeçava na mesma barreira que outra pessoa, se entreolhavam com empatia.

A sociedade pós-apartheid é como uma Medusa, ainda cheia de ódio, paralisa os outros e vive em uma caverna. Quando os olhares de subestimação ou de indiferença atingiam Zembe, surtiam nela gradativamente o efeito da Medusa. Ela, porém, não se tornava pedra, nem mármore carrara, mas metal.

“Tem emprego?” Aqui não! Vá embora! A terra das oportunidades era, de repente, a terra do “não”. Por todas as portas, anônimos invisíveis de Cofimvaba e além eram enxotados, mal-vindos. Esses sujeitos sem rosto, de repente, descobriam que um braço ou uma perna se metalizara e olhavam aflitos para a multidão, e logo diminuía a passada, com engrenagens duras presas aos pés. Alguns morriam engolidos pelo asfalto, as pessoas pisoteavam os restos e o metal tilintava no chão. Um coletor de lixo metalizado vinha colher o cadáver de sucata, mas logo punha-se também a decompor. Ninguém os conhecia, mas Zembe sentia-se estranhamente familiarizada com eles.

Diante do horror, seu vestido leve, fresco e alegre se endurecia. Desde as mangas até a barra tocando as panturrilhas, o metal ia apertando o seu corpo, sufocando seus pensamentos de esperança. A mala já não deslizava pelo chão, como quando deixou Cofimvaba. As rodas tornaram-se engrenagens. O que mais doeu foi quando olhou para a mala, portando os objetos que a identificavam, transformar-se em metal puro, tão pesado que mal saía do lugar. Ela pensou em abandoná-la, o sonho, o passado, tudo para trás. Já não

tinha mais valor, ela só precisava continuar andando. Mas já era tarde, sua mão metalizou-se e fundiu-se com o puxador da mala. Apesar da mudança extraordinária a que estava sendo submetida, Zembe passa invisível, já saudosa de Cofimvaba. Com tanto peso, o sol fazia sua pele brilhar de suor, seus pés suavam dentro dos calçados duros, e sangravam. Logo, porém, tratava-se de um pé de metal, e depois, uma perna de metal, e ela andava como um artista circense com pernas de pau. A pulseira Ndebele que portava no braço direito metalizou-se. E então o rosto de Zembe ficou estático, com o semblante de quem não se reconhece. Em algum lugar na sua expressão, porém (talvez os olhos que fitam serenamente algo ao lado, talvez o prenúncio discreto de um sorriso), ela sabe. Ainda que longe dos seus costumes e sua família, porta consigo “isikhethu”¹⁷, seus ancestrais, e tais condições deverão ser reconhecidas neste novo cenário. Ela é daqui. Desta “Medusa”, nunca ouviu falar. A estrangeira é ela.¹⁸

2.5 Processo de produção e elementos simbólicos recorrentes na obra de Willie Bester

Cores, madeira, metais, fotografias, objetos vários, figuras, desenho e pinturas fazem a criação acontecer na composição de cenas cotidianas, fragmentos de memória, história, paisagens que constroem sentidos e remetem a ecologias simbólicas.

2.5.1 A sucata e sua voz, o material como discurso e a sofisticação da técnica em assemblages e esculturas

Como já visto, a produção de Willie Bester constitui-se, sobretudo, de *assemblages*, esculturas de metal e pinturas. Bester atribui símbolos aos materiais que encontra na rua para fazer seus trabalhos. Em entrevista concedida a esta pesquisa em novembro de 2016, ele disse, enquanto apresentava a obras de seu acervo: “os materiais inutilizados ‘falam’”. O artista complementa esta ideia ao declarar que “a arte serve à minha voz, e eu falo com o que colete” (THE BRITISH MUSEUM, 2016).

Em especial nas *assemblages*, é possível identificar estas “falas” que Bester atribui aos materiais. Uma série de elementos simbolizam situações, pessoas, ideologias e concepções.

¹⁷ Para os Ndebele, trata-se de uma expressão para tratar do que é “coisa nossa”, “consiste nas relações, crenças e práticas nas quais a própria essência da identidade Ndebele é centrada” (SOUTH AFRICA HISTORY ONLINE, 2018, tradução nossa).

¹⁸ Texto de interpretação da obra escrito pela pesquisadora.

Juntos, tais elementos criam uma narrativa em torno do tema, o que pode parecer complexo para quem vê pela primeira vez e não está totalmente familiarizado com o contexto e a maneira pela qual o artista dá significado a eles.

Na verdade, algumas obras possuem tantos elementos que podem levar muito tempo para serem completamente absorvidos pelo espectador. Olhar para uma *assemblage* de Bester é estar diante de um diagrama de profunda denúncia. Pinturas delicadas confundem-se com fotografias e objetos propositalmente inseridos na composição. Tais objetos, por seu passado de uso ou pela maneira como Bester o dispõe, tem uma narrativa e um drama intrínseco.

Bester utiliza-se de sucatas que encontra nas ruas e as combina com pinturas a óleo e fotografias. A coleta desses materiais é feita em terrenos com lixo, lixões, lojas de segunda mão, e coisas pela rua. Esta característica é uma forma de sobrevivência de experiências que não podem ser deixadas, devendo ser atualizadas e ritualizadas ao próprio passado, como forma de lembrar-se das maneiras criativas que ele e seus compatriotas encontraram para sobreviver e brincar, transportando-se para além do ambiente de pobreza e conectando-se com os objetos encontrados em um nível afetivo e lúdico. A própria casa onde mora atualmente é toda povoada de esculturas feitas por ele.

Na Cidade do Cabo e outros centros urbanos africanos, é comum que artistas utilizem o lixo como meio de expressão, entendendo que a sociedade pode ser observada a partir do lixo que produz e que esta proposta pode ser uma forma sustentável de produzir arte. Bester confirma esta intenção em suas obras. Logo, é possível identificar pelo menos três motivações para o uso da sucata pelo artista: a referência aos meios que encontrou para sobreviver no passado, o forte discurso implícito na história dos objetos inutilizados - Bester os considera muito interessantes e os considera muito expressivos (DOUGAN, 2014) - e o uso consciente dos materiais em projetos cuidadosamente refletidos.

Junto a esse entendimento de que suas obras representariam fatores específicos da vida na sociedade sul-africana, o artista trabalhou intensa e arduamente em termos técnicos para aprimorar a sua mensagem nas obras:

Ao longo dos anos, Bester ampliou a escala de suas composições e começou a usar uma variedade maior de materiais descartados para construir superfícies e aumentar a sensação de extensão espacial. Esses desenvolvimentos técnicos foram acompanhados por uma crescente preocupação em registrar a complexa experiência da vida da cidade e sua própria história dentro dela. (NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013, tradução nossa).

No seu processo, o artista explica que leva os materiais e sucatas que coleta para casa. Depois, os observa atentamente, olhando para eles, às vezes por meses, até que alguma ideia surja. Afirmar que utiliza metais pela facilidade que tem ao juntá-los. Também usa manchetes de jornais e revistas e fotografias, emblemas, placas, escritos como maneira de problematizar os códigos que nos regulam (GLANVILLE-ZINI, 2016).

Inicialmente tinha problemas no trabalho com metal, pois precisava de ajuda para executar soldagens por ter receio de usar o maçarico. Hoje, contudo, adquiriu destreza e domínio das técnicas, trabalhando com liberdade, embora continue buscando aprimorar as técnicas de conservação, já que pretende que suas obras tenham durabilidade para integrar coleções.

Quando uma escultura é concluída, ela é transportada para uma planta de galvanização industrial, onde é galvanizada para evitar deterioração futura. Tendo trabalhado no mundo da arte internacional e lidado com os principais museus e colecionadores de todo o mundo, Willie está ciente das preocupações de conservação de obras de arte em coleções e, portanto, gasta muito tempo e cuidado com o acabamento final de suas obras. (NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013, tradução nossa.)

2.5.2 Caso 1: A Bíblia Bomba-Relógio (Bible Time Bomb, Die Bybel)

A bíblia foi usada para manter as aspirações dos negros à distância - em vez de orar pela queda deste governo vicioso, você tem que rezar para dar-lhes força, para administrar o país ... O fato de que o sistema era tão cruel, tão público, tão aberto, reforçou minha crença de que era uma bomba-relógio que tinha de explodir em algum momento. (Willie Bester em COOMBES, 2003, p. 104, tradução nossa)

A maneira como a dimensão religiosa é tomada como instrumento de manipulação sempre foi um declarado incômodo na obra de Willie Bester. Desde composições como a que vimos, que reconta a história de Semekazi até uma instalação com uma Bíblia (Figura 29). Um sistema que se diz cristão mata em nome de uma moral desconhecida e fanática.

Helicópteros de atiradores carregam o número de vítimas em seus flancos, sapatos abandonados testemunham a tensão de massacres, fuga, pânico quando soldados começam a atirar. Os detritos mostram os efeitos sociais, físicos e ecológicos da excessiva industrialização, poluição selvagem e empobrecimento radical da população do município. A Bíblia, sempre acorrentada, é a vergonhosa justificativa da lei do apartheid, o pior modelo de governo é baseado em princípios cristãos. As obras de Willie Bester estão repletas desses detalhes particularmente significativos que tocam os próprios fundamentos dessa sociedade segregacionista. (BUSCA, 2000, p. 41, tradução nossa)

Figura 30 - A Bíblia presente na obra principal da sala da casa de Bester.

Fonte: Top Billing (2018)

Bombas também são referências comuns em obras de Bester, em suas assemblages circundadas por pinturas com fragmentos de aparelhos eletrônicos antigos, partes de computadores, como em “Social Engineering” (Figura 31), em que vemos a insinuação de fios de bomba conectados a uma pequena bíblia, equipamentos anti-incêndio junto a um teclado.

Figura 31 – BESTER, Willie. *Social Engineering*, 150 x 104 x 18cm, materiais mistos sobre tela, 2011. Fragmento.

Fonte: Goniwe (2017)

Em 1997, Bester participou de um projeto promovido na prisão de Robben Island, que consistia em uma série de oficinas criativas para explorar como funcionava a dinâmica de quem visitava os presos políticos. O objetivo era fazer com que o espectador sentisse como seria estar do outro lado da grade do visitante. Deste projeto, participaram nove artistas, que produziram instalações individuais nos estandes de visitantes no corredor.

O projeto chamava-se *Thirty Minutes*, fazendo referência ao tempo estipulado de visita, o período permitido para estar em contato com o prisioneiro. A frequência das visitas dependia da categoria em que o preso era designado pelas autoridades penitenciárias. (COOMBES, 2003)

Para o artista da Cidade do Cabo Willie Bester, a oportunidade de participar da exposição *Thirty Minutes* foi uma experiência comovente e dolorosa. Embora seu pai tivesse sido preso em Montagu e tivesse sofrido abusos semelhantes aos praticados na Robben Island¹⁹ - incapaz de usar calças compridas, usar sandálias no inverno, sem ter pão nem açúcar para comer, e forçado a um trabalho improdutivo – a experiência de Robben Island por parte de Bester era como um visitante de lei comum em 1975. A instalação de Bester (figura acima) consistia de uma Bíblia ligada como uma bomba, com um sapato de criança branca no centro da base do “semtex”²⁰. Ele fala da hipocrisia de uma religião que alega ser baseada no amor fraternal entre iguais, mas sistematicamente implantada para sustentar a segregação racial que o *apartheid* manteve”. (COOMBES, 2003, pp. 102-104, tradução nossa)

¹⁹ Ilha a 11km da Cidade do Cabo onde eram encarcerados presos políticos, como Nelson Mandela (que ficou lá por mais de 2 décadas) e seus companheiros.

²⁰ Semtex é um explosivo plástico de uso geral usado em explosões comerciais, demolições e em certas aplicações militares.

Figura 32 - Willie Bester, *Die Bybel*, instalação (aço, borracha, vidro, objetos encontrados, resina e papel) 370 x 450 x 90 cm.

Fonte: Esquerda fotografia de Michael Hall, cortesia de Willie Bester, direita Artthrob (2018)

A obra reaparece em outra disposição em um vídeo feito por Susan Glanville-Zini, atualmente diretora de avanço institucional do Isiko Museums of South Africa. O vídeo pertence à série de vídeos curtos *Seing Ourselves* (Figura 33), abordando a vida e obra de artistas sul-africanos. No vídeo, Willie Bester vai até Robben Island e apresenta sua instalação. A estrutura da Bíblia (figura 32) consiste em uma bomba relógio. Sobre o tema da obra, declara o artista: “Há uma expressão em africâner que diz que se você cavar um buraco para outra pessoa, você mesmo cairá nele, e o que aconteceu durante o período do apartheid implicou em cavar buracos para outras pessoas”. (GLANVILLE-ZINI, 2016)

Figura 33 - Frames do vídeo *Seing Ourselves*, de Susan Glanville-Zini.

Fonte: Glanville-Zini (2016)

Em recente exposição na Moór Gallery Franschhoek, chamada *This place, this space* (a ser tratada mais adiante), havia uma nova Bíblia bomba-relógio feita por Bester (Figura 34). O escrito “Nova Tradução” na parte superior da obra possivelmente refere-se aos novos, porém velhos problemas que persistem em sociedade. Apesar da democratização, não houve uma equiparação de direitos nem ocorreu eliminação da discriminação racial, além da insurgência da corrupção e da importante desresponsabilização do governo na garantia dos direitos sociais, civis e culturais e ainda se segrega pessoas no país.

*Figura 34 - Versão mais recente da Die Bybel (A Bíblia), com escrito em africâner “Nuwe Vertaling” (Nova Tradução) e dentro, na bomba, escrito “Explosive”. BESTER, Willie. **Die Bybel**, (dimensões desconhecidas) escultura-instalação feita meios mistos, 2016.*

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

2.5.3 Caso 2: das paisagens do espírito à questão social em “Challenges facing the new South Africa”

O texto a seguir é introduzido com um poema escrito por Jethro Louw, homem *khoisan* que aparece a seguir nas observações de campo feitas para esta pesquisa.

just asking questions?

Do you know where you come from?

do you know your past ?

do you know just what went on?

yesterdays gone it's a new dawn

Today new seasons

runs the oxen across the fields to bring you a harvest on a tray

*and ignorance whom offers to pay
 diligence holds on to the doctrine like a slave gong
 and so we conform
 to a reality of wrong
 alienating our sense of belong
 now that sadness blows our horn
 another hit song in Babylon
 frames our portraits
 and sets our scenes
 laughing at our dreams
 with advertising
 [...]
 pictures our landscapes
 cut the frames
 in order to generalise
 with statistics that runs our racial profiling
 and stereotypes
 apartheid ideas
 [...]
 (Jethro Louw)²¹*

Os pastores da África do Sul eram chamados Khoi khoi (ou “homem do homem”, ou “homem real”) (SOUTH AFRICAN HISTORY ONLINE, 2018) e junto aos san são conhecidos como Khoisan. O povo sul-africano tem várias origens e até o africâner, a língua da opressão do apartheid, é também uma língua que incorporou essa diversidade. No entanto, o quadro que me foi apresentado por Jethro Louw mostra uma parcela khoisan marginalizada e negligenciada pelo governo.

Jethro Louw (Figura 35) é um Khoisan. Se auto-intitula “Hottentot”²² e não vê nada de pejorativo nisso. O vi pela primeira vez em Mount Fletcher Street, 18, Kalkfontein em Kuilsriver, por volta das 12h, em um dia típico de novembro na Cidade do Cabo: ensolarado, de céu azul e com vento. A rua de terra seguia indefinidamente até umas casas ao fundo e foi de lá que ele surgiu. Enquanto a terra subia de leve com o vento, ele caminhava vividamente e vinha se apoiando em um galho tratado na mão direita, da altura dele, como um xamã,

²¹ Tradução do poema: apenas fazendo perguntas? / Você sabe de onde você veio? / você conhece seu passado? / você sabe o que aconteceu? / Ontem já passou, é um novo amanhecer / Hoje, novas estações/ correm os bois pelos campos para trazer-lhe uma colheita em uma bandeja / e ignorância quem se oferece para pagar / diligência se apega à doutrina como um gongo escravo / e assim nos conformamos / a uma realidade do “errado” / alienando nosso senso de pertencimento / agora que a tristeza sopra em nosso chifre / outra música de sucesso na Babilônia / enquadra nossos retratos / e define nossas cenas / rindo dos nossos sonhos / com publicidade / [...] / retrata nossas paisagens / corta os quadros / a fim de generalizar / com estatísticas que regulam o nosso perfil racial / e estereótipos / idéias do apartheid

²² Nome originalmente holandês para *khoisan*.

título que de fato é dado a ele por amigos próximos de Louw que conheci. Usava uma camisa polo azul-clara listrada e calça jeans.

Figura 35 - Jethro Louw fotografa a si mesmo dentro de uma van até a estação de trem de Kuilsriver.

Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora.

Apesar de ser fisicamente magro e pequeno, Jethro é um homem muito forte em suas convicções. Ele acredita que a própria cultura, a sabedoria khoisan, ou como ele mesmo se intitula, “Bushman”, é algo que deveria estar no cotidiano de sua gente. Tem sempre um sorriso aberto e um ar hospitaleiro. Age naturalmente com pessoas que nunca viu antes. Revela certa ingenuidade e grande sabedoria, e uma abertura ao novo que é incomum à maior parte das pessoas. Faz isso porque deseja ser ouvido também, e isso é admirável.

Seu conhecimento ancestral é revelado na intimidade com as plantas, no fato de encontrar nas montanhas o santuário esperado, apartado da vida urbana. Entre esses dois mundos, Jethro encontra respostas para sua necessidade de expressão na arte. É um grande poeta e músico (Figura 36). Quando o visitei, ele fez uma demonstração de ghoema²³, com sua khoibow²⁴. “A música é como expressamos nossas emoções”, disse.

²³ A música Ghoema tem elementos de big band, jazz e reggae e calipso caribenhos (e não esquecendo as antigas influências musicais de San & Xhosa), tudo misturado em um único som.

²⁴ Khoi Bow é um instrumento musical dos indígenas sul-africanos, também usado na caça. “Bow” significa arco.

Jethro é um artista muito ligado à sua ancestralidade, e no entanto é um autêntico cidadão global. Sempre conectado em vídeos publicados e contatos em redes sociais, possui um Mac e divulga sua poesia e sua música pela internet. Já deixou o país diversas vezes com o propósito de divulgar-se.

Figura 36 - Esquerda: Jethro Louw ministra oficinas de resgate de cultura. Direita: em um festival, Jethro declama sua poesia.

Fonte: Esquerda Return To Origin (2018), direita Post (2017).

Quando o encontrei, a princípio como um guia Khoisan, eu não sabia muito bem o que ele ia me apresentar. Mas mostrou sua gente, seus vizinhos, as pessoas que mantém a porta sempre aberta e, apesar da timidez, são tão receptivos quanto Jethro. Seu propósito como guia é mostrar a quem estiver interessado as difíceis condições como os Khoisan estão instalados naquela parte da cidade, mas mais do que isso, as pessoas e suas origens.

Jethro faz um convite a dois olhares neste itinerário por Kuilsriver. O primeiro é um olhar para a situação local. Lá, ele nos apresenta o sr. David, cuidadoso criador de porcos que mora à beira da estrada. Ele apresenta duas mulheres que cuidam das crianças de toda a comunidade e cuidam da segurança junto aos policiais. Megan, a menina que tem todos os sonhos do mundo, mas não pode ir à escola porque tem agora um filho. Os meninos pequenos que brincam pelas ruas. O homem que gosta de parecer engraçado para um grupo de mulheres. A comunidade, cheia de problemas, com toda a pobreza e nenhuma infraestrutura, é cheia de vida. E cheia de mães e crianças (Figura 37). As moradias nesta parte de Kuilsriver se parecem muito com as pinturas e colagens de Willie Bester sobre as townships (Figura 38). Ao visitar esta região, é possível perceber como Bester é assertivo em suas obras. Esta é a paisagem da vida em comunidade.

Figura 37 - Mães e filhos em Kuilriver.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 38 - Acima: BESTER, Willie. *Township Scene*, meios mistos sobre tábuas, 55 X 101 cm, 1991. Abaixo: registro da comunidade em Kuilsriver.

Fonte: Acima Bester (2018), abaixo acervo pessoal da pesquisadora

O segundo olhar a que Jethro nos convida é para a paisagem do espírito. O segredo de retomada da esperança não está tão longe, para que os olhos não a alcancem. Ele, que está acostumado a subir as montanhas para chegar ao santuário e estar longe da cidade, que ele chama de “loucura”, chama a observar as montanhas Hottentots Holland onde, do topo de um pequeno morro ao lado de sua casa, os relevos da montanha formam desenhos de uma mulher carregando seu filho, um homem guerreiro e um leão.

Quem integra a primeira paisagem, muitas vezes não ergue os olhos para enxergar a segunda. Esse é o fator que deprime a comunidade, segundo Jethro. Alienados da sua ancestralidade, os Khoisan esquecem também do seu valor. E é essa a missão que ele tomou para si: retecer o horizonte.²⁵

²⁵ Texto da pesquisadora sobre sua experiência em Kuilsriver junto a Jethro Louw, em 16 nov. 2016.

A 37 km de Kuilsriver, uma obra de Willie Bester na South African National Gallery²⁶ está em exposição. Ela data de 1990, ano em que se inicia um enfraquecimento do sistema do *apartheid*. O então presidente Frederik Willem de Klerk, o último do sistema de segregação, inicia o processo de transição que incluiria a liberdade de Nelson Mandela, o encerramento das atividades do braço armado do Congresso Nacional Africano, a autorização de protestos *antiapartheid* e o início do processo de sufrágio universal²⁷. Esta é a motivação de Willie Bester em *Challenges facing the new South Africa* (Figura 39). Mais do que celebrar esta promessa de liberdade, a obra dá visibilidade a conflitos e contradições da África do Sul pós-apartheid. O artista vê-se comprometido a registrar a história nas obras, como demonstra na fala a seguir:

Figura 39 - BESTER, Willie. *Challenges Facing the New South Africa*, 89,5 x 147 cm, mixed media, 1990, South African National Gallery.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

Todo o meu interesse agora é com a história. O problema neste país começou com a vinda dos brancos para esta terra. Eu não quero dizer quem é o responsável por isso, mas é aí que o problema começou. Nós nos estabelecemos com a história branca, nós não sabemos sobre história negra ou história de Bushman ou Hottentot. Esta informação aparecerá e eu quero ver onde ela se encaixa. Para contribuir com essa história, para tornar mais fácil para as pessoas que vêm depois de nós para terem

²⁶ A Galeria Nacional da África do Sul, situada no ponto em que a pequena Gallery Lane se une à Avenida do Governo, tem em seu acervo um conjunto importante de obras africanas. A cada três meses, as obras em exposição se alteram, para dar visibilidade ao conjunto de obras do acervo. Muitas das obras expostas são representativas do momento dos anos 1980 da “arte da resistência”, em que se considerou que os/as artistas tinham responsabilidade de alertar a população para abusos do governo do apartheid na esfera política e social.

²⁷ Direito a voto por todos os cidadãos.

uma ideia do que aconteceu ... "(Willie Bester em BONHAMS, 2018, tradução nossa)

Na obra, o sistema está representado pelas guitarras (a ser detalhado mais adiante), as máscaras e a ancestralidade sul-africana, os protestos pelo fim do *apartheid* confrontando a truculência policial, as *townships* e a população que vive nelas. Os *khoisan* estão retratados por Bester em latinhas de refrigerante. Essa narrativa parece indagar o destino para onde o conjunto disso caminha.

Em outras obras, cidadãos descartados pelo regime de segregação são transformados por Bester em copinhos numerados, sem identidade. Nesta obra em particular, eles têm rostos. São, porém, feitos de sucata. Em 1990, Bester questionava o futuro destas pessoas segregadas e vivendo em ambiente sem o mesmo tipo de infraestrutura de que se beneficiava outros setores da sociedade sul africana. Em outras obras, preocupou-se com a privação da própria cultura a que está submetida as identidades étnicas na África do Sul, seja por imposição da língua africâner, seja pelas dinâmicas da privação de acesso aos bens públicos, desqualificação²⁸ sociocultural e marginalização.

Constata-se, também, que quase trinta anos depois desse respiro de esperança implantado pelo governo em 1990, Bester continua retratando as mesmas cenas nos mesmos lugares, um sintoma claro de que nada ou muito pouco mudou para os *khoisan* de Kuilsriver. A fotografia de um trecho da comunidade (acima no texto) tirada em 2016 parece remeter exatamente ao cenário retratado na colagem de 1991.

O resgate da ancestralidade, presente em *Challenges facing the New South Africa* e no discurso de Jethro Louw, e que seria amplamente aprovado por Steve Biko, é a proposta deles para o autêntico respiro de liberdade.

²⁸Para Serge Paugam (2003), a desqualificação social de alguém está relacionada à pobreza e à exclusão do mercado de trabalho. A pobreza tem caráter multidimensional e abrangente. Nas sociedades modernas, a pobreza é mais do que despossuir. Trata-se de um *status* social inferior de desvalorização que marca profundamente quem passa pela experiência.

PAUGAM, S. (1991). **Desqualificação social:** Ensaio sobre a nova pobreza (C. Giorgetti, T. Lourenço, Trads.). São Paulo: Educ & Cortez, 2003.

2.6 A Casa-atelier e composição de Willie Bester

2.6.1 Casa de Bester e vida familiar

A casa da família e o estúdio de artista de Willie estão situados em Kuilsrivier, um tranquilo subúrbio do interior da Cidade do Cabo. Parecendo mais uma escultura de arte do que uma casa, este edifício único em azul e roxo representa a expressão artística sem censura de Willie. Um forte tema aquático está presente em toda a propriedade: de um moinho de vento e fonte, para todos os tons de azul e turbilhão de mosaicos, para várias torneiras instaladas dentro e ao redor da casa e pilares de tubos e válvulas. Assim como na natureza, onde a água evapora e retorna como chuva, o conceito de reciclagem de materiais foi a força motriz ao conceituar a casa. A arte de reaproveitar, reutilizar e reciclar está em toda parte: um parquímetro solitário vigia a calçada do lado de fora enquanto no jardim um moinho de vento colorido com design Ndebele projeta torres acima de uma enorme escultura soldada de um canhão armado. Uma seção de teto feita de uma asa de avião, a piscina construída a partir das rochas circundantes, uma casa de passarinho feita de objetos de aço reciclados e chifres e na esquina, um cartaz “Whites Only”, um lembrete de um tempo não tão antigo. Dentro de um antigo gêiser abriga o armário de bebidas, uma bomba de combustível reaproveitada funciona como um gabinete hi-fi e os banheiros são uma variedade estonteante de azulejos coloridos reciclados.

Projetado por Carin Smuts, da CS Studio Architects, a casa teve que refletir o intrincado estilo de colagem e camadas de Willie. A tarefa de criar um equilíbrio entre uma casa espacialmente interessante e as necessidades da família tornou-se um processo colaborativo entre Carin e os Besters, que tinham uma boa ideia do que queriam. Não sendo um artista solitário, Willie queria que seu estúdio fosse o centro de atração e criatividade da casa, permitindo que ele se integrasse à vida familiar mesmo enquanto estivesse trabalhando. Assim, olhando da sala de estar na parte inferior do principal espaço circular de volume duplo no epicentro da casa, pode-se ver o estúdio de Willie no segundo andar... e um Fiat 500 de 1962 delicadamente suspenso! [...]

Desde a conclusão da infra-estrutura básica da casa, Willie continuou a adicionar características artísticas menores ao longo dos anos. Como sua arte, a casa cresce e muda com o tempo. De acordo com Carin, "Willie tem a habilidade, refletida em seu trabalho e estilo de vida, de administrar com sucesso muitas abordagens filosóficas diferentes, que finalmente permitiram que eles projetassem a casa de uma maneira tão imaginativa. A casa é parte integrante da vida e obra do artista Willie Bester e é também um museu comemorativo de seu sucesso como um dos artistas contemporâneos mais proeminentes da África do Sul" (BESTER [site], 2018, tradução nossa).

A casa de Bester (Figura 40) é sua moradia, seu ateliê e sua galeria de arte. Antes de construir esta casa, já morava em Kuilsriver, mas em outra localização. Ele afirma que sua casa evolui com ele. Considera o espaço um refúgio, onde ele pode expandir sua arte e pensamento, e é onde tem liberdade para cometer erros. A casa é também, talvez, sua maior obra de arte. Foi toda planejada em parceria com uma arquiteta, de modo a manter seu status de obra e atender, ao mesmo tempo, as necessidades da família do artista. (BESTER, 2018)

Figura 40 - Fachada da casa de Bester:

Fonte:

Acervo pessoal da pesquisadora

O uso de materiais recicláveis está presente em todo o projeto. Dentro dela, além de ser toda povoada e objetos do cotidiano de uma casa comum, abrigam-se obras escultóricas e pictóricas do artista. Essa necessidade do Willie Bester de transformar a própria casa em uma de suas obras demonstra sua necessidade de estar o tempo todo em contato com a arte.

Willie construiu para si uma casa de família nada comum em Kuilsriver, perto da Cidade do Cabo. É colorida e louca, maravilhosa e maluca. É uma obra de arte azul e roxa, com asas!

Se você visitar a casa de Bester, encontrará surpresas por todos os lados. Um moinho de vento gira no jardim. Um parquímetro protege a garagem. O teto é feito de asas de avião. Dentro da casa há um armário feito de um antigo geyser de água quente e um armário feito de uma bomba de gasolina. [...]

A maior surpresa de todas na casa de Willie paira do teto na sala de estar. No começo, quando você olha para cima, você não pode acreditar em seus olhos. Então você leva o susto de sua vida. Um carro antigo está suspenso por correntes acima de sua cabeça!” (LEE, 2008, p. 32, tradução nossa). (Figura 41)

A família de Bester encontrou novas maneiras de habitar a casa e de conviver entre si e com as obras. Considerando que a casa de Willie Bester tem sido ao longo dos anos uma atração e lugar onde o artista recebe seus admiradores e estudantes e dá suas entrevistas, o local foi pensado de modo a manter a privacidade da família - Bester, Evelyn e seus filhos -, com os quartos localizados mais ao fundo e isolados da área de convivência comum.

Figura 41 - O carro pendurado no teto da sala.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

O primo de Bester, Arthur “Attie” Keating, foi quem colocou em prática as ideias de Bester desenhadas na planta a casa. Keating afirma que a construção da casa foi um grande desafio e um grande prazer, por se tratar de um lar para parte de sua família (TOP BILLING, 2015). Evelyn, esposa de Bester, como em toda a vida conjugal dos dois, foi de grande importância e por vários dias guiou o trabalho dos construtores na ausência de Bester. Além disso, deu várias ideias para a cozinha.

Era desejo de Evelyn que a cozinha fosse integrada ao bar para as reuniões com amigos e família.

Eu projetei a cozinha. A arquiteta, eu disse a ela que queria uma peça central e ela me disse que eu não poderia ter a peça central. Porque tínhamos uma parede até aqui (aponta para a parede). Então eu disse "cortem a parede" e nós cortamos a parede, e agora estamos muito felizes com a cozinha que eu queria. Temos o bar e a cozinha e todos podemos festejar juntos. Não é como se os homens estivessem festejando de um lado e as mulheres estivessem festejando do outro lado, nós apenas festejamos juntos. (Evelyn Bester em TOP BILLING, 2015, tradução nossa).

Na cozinha, Bester aproveitou madeiras duras e duráveis de dormentes, e se orgulha muito do trabalho que realizou. A área social da casa é toda integrada ao ateliê e às obras de Bester, com o intuito de fazer conviver a família e as pessoas em geral com a criação artística.

Todo o espaço é projetado de maneira que pessoas não fiquem isoladas pela casa. Sala, cozinha, sala de jantar e bar são uma coisa só, sem portas separando. Importante lembrar que essa ideia de integração entre os cômodos, como demonstrado na citação acima, veio da esposa, Evelyn.

Mais do que a praticidade da localização do cômodo, preferências por madeiras e cores de azulejos, a decisão sobre como construir a cozinha traz uma reflexão sobre Evelyn Bester. Era desejo dela que a cozinha ficasse no centro da casa e toda aberta aos outros cômodos. Sua intenção com isso era integrar homens e mulheres em festividades, e integrar todas as pessoas em um ambiente só. Nas palavras dela:

A casa em que vivemos é uma colaboração entre Willie e eu. Nós dois tínhamos uma ideia do que queríamos que a casa fosse. A cozinha, refeitório e área de bar da casa foi projetada para quando tivéssemos eventos sociais, é muito centralizado para a socialização e é sempre o meu lugar favorito na casa. Este é também o lugar onde a maior parte da minha criatividade foi colocada em prática. A casa é como um trabalho em progresso, porque estamos sempre mudando ou aumentando a construção desta casa. (tradução nossa, entrevista cedida por Evelyn Bester à pesquisadora, em 17/09/2018)

Evelyn traz o desejo de integração. Responsável pela comunicação e por organizar a agenda do marido, além de realizar a gestão de negócios (administração, finanças e negociações) das suas exposições de arte, Evelyn é a ponte e a disciplina que permite ao artista estar mais ocupado com a sua subjetividade. Willie Bester é livre para viver no constante caos artístico de seu ateliê e pensar sobre suas obras.

Evelyn Ivonne Bester nasceu em 7 de outubro de 1960, no subúrbio de Cape Town chamado Elsie's River. Sempre foi apaixonada arte e cultura, e promover Bester lhe dá prazer, tanto quanto passar tempo com seus netos, viajar e jogar "Online Scrabble". Quando conheceu Willie Bester, ela trabalhava como assistente de loja. Eles se casaram em 1981. Desta união, tiveram dois filhos e uma filha, Wilbur, William e Mandy. Em 1982, ela organizou a primeira exposição de Bester, e desde então nunca parou de produzir sua carreira.

29

²⁹ Informações sobre Evelyn Bester cedidas por ela à pesquisadora em 24/07/2018 e, em segunda entrevista, em 17/09/2018.

2.6.1.1 A coleção particular na casa de Bester

Nesses cômodos integrados, obras importantes do artista encontram-se dispostas pela casa (Figura 42), como uma peça de sua série *Social Engineering* na sala principal e uma que fez junto a seu amigo e artista Zwelethu Mthethwa, *Experiment 5 ... Wat ga'aan* (Figura 43). Eles expuseram suas obras juntos em 1998, na Goodman Gallery, em Joanesburgo.

Uma escada liga a sala principal ao seu ateliê de pintura, localizado no andar de cima, em um mezanino. (TOP BILLING, 2015)

Figura 42 - Obras que Bester mantém dentro da sua casa.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

Figura 43 – BESTER, Willie; MTHETHWA, Zwelethu. *Experiment 5 ... Wat ga'aan*, materiais mistos sobre fotografia, 161,5 x 107.5cm, 2011.

Fonte: BRUNDYN (2018)

2.6.2 Lugares de criação: os dois ateliês

O ateliê de Bester é composto por dois espaços na casa. O primeiro, externo (Figura 44), é o espaço onde Bester trata os objetos duros, onde solda os metais e produz a parte mais “pesada” de seu trabalho. A o segundo espaço é interno e ocupa o mezanino. Trata-se de um lugar iluminado onde Bester produz a parte mais delicada e minuciosa de sua obra: as pinturas e colagens.

Figura 44 - Bester em sua garagem-ateliê, lugar onde executa suas esculturas e a parte metálica e tridimensional do trabalho.

Fonte: Foto de Ashraf Hendricks em Pertsovsky (2017).

O ateliê de um artista é um refúgio da criatividade, um espaço para o acontecimento mágico da criação e um lugar de reflexão. No caso do ateliê de Bester, esses são os significados mais exatos. O ateliê é um lugar protegido para a experimentação onde, como já dito, o erro é tolerado. É um local-arte com cores intensas que cria um continuo entre criação, vida cotidiana e ambiente expositivo. É também um local de reflexão, e também, onde a imaginação transforma sucata em objetos comunicantes e, portanto, é um espaço do admirável.

Como acontece geralmente com um espaço vivo de criação, o ateliê de Bester tem aparência de grande confusão (Figura 45). Pinturas ainda sem destino determinado misturam-se com materiais de pintura, potes e caixas. Em meio à desordem da mesa de Bester, saem os rostos anônimos feitos com sua técnica aquarelável.

Figura 45 - A desordem do ateliê de pintura de Bester.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

Ao lado do ateliê, Bester fez um cômodo ensolarado para descanso e reflexão sobre seu trabalho. Trata-se de uma sala de estar envidraçada com sofás, de onde pode-se acompanhar as pausas e os movimentos da rua (Figura 46). Ela liga-se ao ateliê por uma pequena ponte, cujo chão abriga uma criação que está protegida pelo vidro sobre o qual pisamos.

Figura 46 - Sala de descanso e sua ponte ligando-se ao ateliê de pintura.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Este espaço da sala de descanso é importante para o processo de criação. Atualmente, ele diz experimentar maior liberdade expressiva ao produzir obras com temáticas contemporâneas sobre os desafios pós-regime como o crime, a ganância, a pobreza e a corrupção. Afirmar que, para suas obras atuais, não precisa “olhar para trás”; tem outro horizonte e maior amplitude temática. Para manter-se sempre atualizado (TOP BILLING, 2015), são essenciais: a leitura diária dos jornais mais importantes e um momento de ócio para elaborar seus temas e diagramação nos materiais a serem transformados. A sala é um lugar para elaboração e estudo antes do trabalho nos ateliês.

O filho de Bester, Wilbur, auxilia o pai em seu ateliê. Ao ser questionado sobre como é viver em um ambiente tão intenso artisticamente, em um documentário sobre a casa de Bester em 2015, Wilbur responde: “muito divertido e em parte difícil, tendo curiosos perguntando o que está acontecendo ao seu redor. A parte divertida é trabalhar com meu pai. Nos últimos 12 anos, aprendi, criei. Meu pai é meu mentor, para eu me tornar meu próprio artista” (Wilbur Bester em TOP BILLING 2015, tradução nossa).

3 Bester em expografias

3.1 Circuitos nacionais e internacionais

3.1.1 África do Sul

Na Cidade do Cabo há uma grande concentração das obras de Bester, a começar pela já citada South African National Gallery, que possui em seu acervo *Challenges facing the new South Africa* (1990). A expografia da National Gallery está composta por obras de sul-africanos; africanos como Jane Alexander, William Kentridge, Willem Boshoff, Nandipha Mntambo³⁰ entre muitos outros; além de europeus, como os românticos Delacroix e Turner. Outra obra em exposição é a do acervo fixo do Stellenbosch University Museum, *Crossroads* (1991), também já citada, em Stellenbosch.

Na Cidade do Cabo, as obras de Bester já passaram por diversas galerias, como a Art.B, com exposições como “Comprehensive” (2016). Já em Joanesburgo, Bester expôs solo em 2017 pela primeira vez em oito anos na cidade, com a exibição “Social Engineering” (2017).

Como veremos mais adiante, o acervo de Universidade da Cidade do Cabo (UCT) tem uma obra de Willie Bester centrada na questão social dos *khoisan* e o polêmico trabalho sobre Sarah Baartman.

Além de ser muito conhecido por suas exposições na região, Bester frequentemente oferece oficinas de arte para crianças e adultos, oportunidade em que tem hábito de narrar sua trajetória como artista.

Na África do Sul, muitas obras de Bester tornam-se monumentos públicos, obras *site-specific* em universidades e pertencem a luxuosas coleções em edifícios governamentais, como na University of the Free State, em Bloemfontein, onde obra *Bull Rider*, levantando questionamentos relacionados à sede pelo poder e à importância das relações interpessoais, foi exposta ao ar livre.

Em muitos dos grandes centros sul-africanos - Joanesburgo, Pretória, Durban, Cidade do Cabo e Porto Elizabete -, sua obra está representada em acervos de importantes instituições.

³⁰ IZIKO MUSEUMS OF SOUTH AFRICA. Contemporary collection. Disponível em: <https://www.iziko.org.za/static/page/contemporary-collection>. Acesso em 14 jan. 2019.

3.1.2 Circuitos internacionais

A partir das grandes exposições que fazem parte da história de Willie Bester, é possível mapear as principais iniciativas da história do reconhecimento da arte contemporânea africana dentro e fora do continente africano. Tais exposições são eventos de grande envergadura e, portanto, participam da construção dos espaços que hoje ocupam as artes do e no continente africano no contemporâneo.

A escolha das exposições analisadas a seguir se dá nesses termos: apesar de não terem iniciado a presença africana nos circuitos de arte ocidentais (pois, mesmo que em menor escala, arte contemporânea africana circulava com mais raridade fora do continente), são importantes pela sua dimensão e inserção de artistas africanos nos circuitos. Critérios de “valorização, difusão, mercado e definições de arte”, como lembrados por Dossin (2013) em sua análise sobre “Magiciens de la terre” e “Africa Remix”, são fortemente discutidas por uma ampla literatura sobre as exposições. Além disso, ela também descreve a centralidade que as exposições de arte têm adquirido para a pesquisa acadêmica e reflexões sobre arte:

Em uma exposição, confluem diversos atores e fatores atuantes no mundo da arte: artistas e novas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias e museus, patrocínio privado, público e políticas públicas de apoio à cultura. A exposição é o local de apresentação preponderante, embora não seja o único, destinado à arte. Talvez não haja respostas até o momento para os problemas com os quais a história da arte se defronta. O universalismo ocidental, um dos fios condutores pelos quais a história da arte se desenvolveu, é uma das noções mais confrontadas por novos questionamentos que a identificam como um produto da cultura europeia. É o que possibilita entender Belting quando ele fala em fim da história da arte como fim de uma tradição surgida na modernidade, como mudança na regra do jogo ou, ainda, mudança de enquadramento.

[...]

O protagonismo das exposições, como das bienais, pode ser um exemplo desses novos enquadramentos registrados. [...] É pela via da exibição que a definição de arte se concretiza. Um conjunto de objetos montado com uma proposição artística, exposto, é também veículo de um projeto daqueles que detêm os critérios de seleção. Uma exposição como meio de realização da produção artística é, portanto, também, um acontecimento social. (DOSSIN, 2013, p. 49).

A presença da arte africana, bem como a presença das artes do mundo em grandes circuitos corresponde ao conceito de “arte global” de Belting³¹ (2009, apud DOSSIN 2013). Esta presença desafia o olhar eurocêntrico e estimula a reflexão sobre o porquê da marginalização e exclusão desses artistas, como será mais amplamente discutido neste capítulo e no capítulo quatro.

³¹ BELTING, H. Contemporary art as global art: a critical estimate. In BELTING, H; BUDDENSIEG, A. **The Global Art World: Audiences, Markets and Museums**, Ostfildern: Hatje-Cantz. 2009. pp. 38–73.

3.1.3 Willie Bester em grandes exposições

Sua obra está fora da África do Sul em diversas coleções particulares, como uma das mais conhecidas, Jean Pigozzi, em Genebra, a ser tratada neste capítulo. O artista participou de diversas exposições, solo e em grupo, e passou pela Alemanha, Estados Unidos, Espanha, Malásia, França, Itália, Inglaterra, Bélgica, Japão, Senegal, Holanda, Cuba, Suíça, Brasil (1998, em “The Edge of Awareness”), entre outros.

Além de “Africa Remix” (2003), Bester participou da Bienal de Dakar (1998), Bienal de Veneza (1993), 5ª Bienal de Havana (1994), entre outras. Neste capítulo serão abordadas estas três primeiras³², além de uma das exposições mais recentes, que ocorreu no British Museum entre dezembro de 2016 e fevereiro de 2017 intitulada “South Africa: the art of a nation”.

3.2 De “Magiciens de la terre” à inserção das obras de Bester na coleção de Jean Pigozzi

Enwezor (2008) diz em *The Postcolonial Constellation* que a história da arte moderna se localiza na intersecção entre discursos imperiais e pós-coloniais. Isso define um espaço problemático de desenvolvimento do pensamento sobre as artes e o lugar da arte do/no continente africano frente a esses discursos. O lugar da África e dos artistas africanos em contextos mundiais é flutuante, estando em constante debate e mudanças para se localizarem e se verem reconhecidas numa história predominantemente eurocentrada, mesmo que Enwezor conclua que “nenhuma mudança significativa na direção de Arte Moderna ocorreu fora do âmbito das controvérsias públicas geradas por suas exposições”. (ENWEZOR, 2008, p. 209).

A exposição “Magiciens de La Terre” foi desenhada a partir do projeto de Jean-Hubert Martin para a 14ª Bienal de Paris, que não aconteceu. Não era uma exposição exclusivamente africana, e sim trazia artistas de todo o mundo para quebrar com a exclusividade da arte ocidental nestas exposições. Ela esteve em exibição entre 18 de maio e 14 de agosto de 1989 no Grande Halle de la Villette e no Centro Pompidou, tendo sido financiada pelo Ministério da Cultura. Trabalhos que tratavam de temas ligados às novas tecnologias foram alocados no Centro Pompidou e o restante, no Grande Halle de la Villette. Martin foi o curador que deu primazia a artista autodidatas, trabalhando no contexto de suas comunidades.

³² No site do artista (BESTER, 2018) encontra-se disponível a relação de exposições individuais e coletivas das quais participou. É uma média de 80 registros em exposição.

No total, a exposição ocupou um espaço de 15.000 m². A intenção era deixar para cada artista um espaço suficiente para que pudessem montar uma grande instalação ou um conjunto numeroso de obras menores, para que o visitante pudesse absorver a proposta da obra de cada participante.

Cerca de metade dos 98 artistas participantes pertenciam a circuitos de vanguarda ocidental e demonstravam interesse por outras culturas. A outra metade vinha de países emergentes, por vezes desconhecidos na Europa. A exposição ficou famosa por apresentar artistas da América Latina, Ásia, África e Extremo Oriente, e tinha como promessa uma quebra com o pensamento eurocêntrico, primando pela inserção de outras formas de arte em um contexto ocidental.

O título “Mágicos da Terra” desde antes da abertura da exposição criou polêmica. Declarações oficiais sobre a exposição defendiam que o título não fazia referência a práticas ocultas ou sobrenaturais, mas sim à “magia da arte” (MAGICIENS DE LA TERRE, 2018) recusando a acusação de exotização.

A estratégia de "*Magiciens de la Terre*" consistia em convidar metade dos artistas de vanguarda que tivessem mais ou menos um elo ou interesse por outras culturas. Postulou uma igualdade de culturas vivas, cujas expressões visuais originais podiam ser sentidas e compreendidas. Antes de serem canibalizados, poderiam apoiar a comparação com a nossa arte contemporânea. Para evitar a redução aos critérios da arte contemporânea ocidental, o catálogo dá a resposta de cada artista à pergunta: "O que é arte?". Mas acolhemos a entrada no clube dos exóticos sem notar que eles estão formatados e desaprovamos qualquer continuação de tradição, enquanto finalmente reconhecemos os cânones estéticos das sociedades sem escrever, opostos àqueles do oeste. A dupla restrição continua a ser o legado pesado do colonialismo. As formas de expressão dos fortes são necessariamente adornadas com todas as virtudes, mas gostaríamos de esperar que artistas suficientes permaneçam fiéis à sua história e à sua filosofia para dar à luz férteis, não para a satisfação da curiosidade ocidental, mas pelo seu próprio bem." (MARTIN, 2005, p. 478, tradução nossa)

Assimcomo foi com a antropofagia de Oswald de Andrade, Jean-Hubert Martin fala sobre a abertura que o movimento pós-moderno deu para a compreensão das várias formas e técnicas, e que a exposição que curou tratava-se mais do que de “um ato de generosidade para com os esquecidos”, dos ricos para os pobres.

Embora Martin tivesse afirmado que sua proposta era questionar as razões que fazem com que artistas iorubá, por exemplo, que influenciaram os modernos não poderiam ser considerados modernos (MARTIN, 1989), ele recaiu em ambiguidades como ao chamar de artes “do terceiro mundo” - em entrevista a Buchloh e Martin (2012) - e a exposição foi recebida, simultaneamente, com celebração e críticas densas.

Depois do movimento da negritude ter provocado a inversão do olhar europeu, depois da crise de consciência da antropologia relativamente ao estatuto liberal desta

disciplina no interior da ordem imperial, e agora que o Ocidente não pode apresentar-se já como guardião do conhecimento antropológico sobre os outros, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizado. Com a crescente comunicação entre culturas e a profusão de influências interculturais, povos interpretam outros povos, e interpretam-se a si mesmos, numa diversidade desordenada de idiomas. (CLIFFORD, 2005, p. 103)

Com a intenção, evidenciada por Clifford na antropologia, de povos olharem para povos igualitariamente, “*Magiciens de la Terre*” foi um momento que marcou esse tipo de debate e de perspectiva crítica do eurocentramento epistemológico e expográfico. A tentativa era de gerar trocas interculturais, de desconstruir a pressuposto de que o Ocidente fosse guardião do conhecimento da noção de universal. Em meio a ocorrências fundamentais como a queda do muro de Berlim em novembro e o início do fim do *apartheid* na África do Sul, a exposição foi um evento do fenômeno da globalização³³ e mundialização.

Na globalização neoliberal, a integração intercultural acontece, porém, de forma desigual e superficial e sem desierarquizar as relações de alteridade. A partir desse olhar, a história do Ocidente corresponde à história do todo, é parâmetro e desconsidera outros processos e narrativas da história.

Magiciens de la Terre aconteceu em pavilhões no centro da Europa. Templos ocidentais já previamente concebidos para o rito das artes. Ao privilegiar a presença de artistas não-ocidentais e a execução da obra no local da exposição, Martin os enquadraram em procedimentos eurocentrados e os expôs mais uma vez como exóticos aos olhos ocidentais” (ANTONACCI, 2016, p. 2294)

Nesse sentido, um aspecto importante sobre *Magiciens de La Terre* é levantado por Dossin (2013) a partir de uma análise que Cerviño (2011) realiza sobre as obras da exposição:

Cerviño (2011) realiza uma apurada análise da seleção dos artistas e mostra detalhadamente as disparidades entre o bloco homogêneo de artistas ocidentais e os não ocidentais. Esse tipo de apreciação traz alguns problemas, uma vez que a posição de muitos artistas torna a tarefa de localizá-los e classificá-los muito difícil. Ainda assim, de sua análise podem emergir apontamentos mostrando que, apesar da intenção da coexistência da diversidade, própria ao multiculturalismo, a exposição resultou na acentuação da diferença. No grupo de artistas não ocidentais, por exemplo, existiam variadas categorias de produtores: artesãos laicos e artesões ligados ao culto. Já no grupo dos artistas ocidentais, a totalidade era formada por artistas de carreira, bastante reconhecidos no mundo da arte, ainda que também houvesse uma produção associada à artesanato e ao religioso no Ocidente. Da mesma forma, enquanto os artistas ocidentais estavam vinculados a uma educação formal,

³³ Globalização: “[...] sociedades contemporâneas estão interconectadas de várias formas, uma delas se dá através dos meios de comunicação. Mas mais do que isto e talvez uma coisa menos enfatizada, é que as sociedades contemporâneas, não todas, é claro, mas grande parte delas, participam de uma mesma matriz. Essa matriz emergiu com a modernidade. Tem a ver com a ciência, a tecnologia, a urbanização, a industrialização a ponto de elementos desta matriz serem encontrados fora dos seus lugares.” FÍGARO, Roseli; ORTIZ, Rafael. Identidades culturais no contexto da globalização. Entrevista com Rafael Ortiz. **Comunicação & Educação**, São Paulo, [18], pp. 68 a 80, maio-ago. 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comeduc/article/view/36922/39644>. Acesso em 16 jan. 2019.

salvo duas exceções, o grupo dos não ocidentais tinha a maioria ligada a uma formação informal (DOSSIN, 2013, p. 53).

A autora conclui, a partir da fala de Anjos³⁴ (2005, *apud* DOSSIN, 2013) que a exposição não deu conta de mostrar que as variadas culturas respondem ou se adaptam aos impulsos globalizantes, e que apesar de não serem apenas artistas africanos os não ocidentais da exposição, a África ficou como principal representante do “Outro” não europeu, por representar 42% da exposição.

Willie Bester não participou em “Magiciens de la terre”, mas obras suas passaram integrar a coleção Jean Pigozzi de arte contemporânea africana, localizada em Genebra. Esta coleção surgiu a partir da exposição em Paris, sendo um momento que teve consequências para o diálogo do Ocidente com as artes contemporâneas do continente africano. A coleção Jean Pigozzi surgiu do encontro entre Jean Pigozzi, um colecionador italiano, e André Magnin. Este último participou da equipe curadora de “Magiciens de la Terre”. Como por ocasião da sua infância teve ligações estreitas com Madagascar, este foi o primeiro lugar para onde Magnin viajou, prospectando obras e artistas para a exposição, para depois transitar pelo continente africano.

Já a paixão de Jean Pigozzi pelas artes de África foi provocada pela visita a “Magiciens de la Terre”. Este encontro ocorreu durante a exposição, quando Pigozzi contatou o centro Pompidou com a intenção de adquirir obras não ocidentais. Desejava formar uma coleção diferente de seus pais que tinham uma coleção de impressionistas seguramente valoráveis.

Em 1989, vi um show em Paris: Magiciens de la terre. Isso teve um efeito profundo em mim. Antes desse show, eu não fazia ideia de que tanta arte contemporânea incrível estava sendo feita na África. Depois do show, quando conheci Andre Magnin (um dos curadores do programa), decidi colecionar principalmente arte africana contemporânea”. (Jean Pigozzi in CONTEMPORARY AFRICAN ART COLLECTION, 2018, tradução nossa).

As obras da exposição não estavam à venda, mas foi indicado o contato de André Magnin, especialista em artes subsaarianas com pretensão de continuar pesquisando criações no espírito de “Magiciens de la Terre”. Desse encontro, teve início o projeto de formação da coleção que inclui produções de Bester.

Com Magnin como curador da coleção até 2008, a *Contemporary African Art Collection* (CAAC) adquiriu e continua adquirindo grande número de obras que empresta para instituições de todo o mundo. Dentre os artistas que integram a coleção, estão

³⁴ ANJOS, M. **Local/ global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, pp. 36-37.

Barthelemy Togu, Nandipha Mntambo, Séydou Keita e Willie Bester. Recentemente, em 2018, obras de Keita foram emprestadas para uma exposição em São Paulo, no Instituto Moreira Salles.³⁵ Além das já citadas *Hamba Kahle* (1993) e *Tribute to Biko* (1993), a coleção também contém as obras de Willie Bester *Oliver Tambo* (1993), *Kakebeen* (1993) e *Goniwe* (1993) (Figura 46).

Figura 47 - à esquerda: BESTER, Willie. *Oliver Tambo*. Óleo, madeira, metal, plástico, tecido, chifre, couro e jornal a bordo, 126,5 x 147,8 x 9,5 cm, 1993. À direita: BESTER, Willie. *Kakebeen*. Madeira, osso, metal, leather, tinta a óleo e jornal a bordo, 125.2 X 120.5cm, 1993. Abaixo: BESTER, Willie. *Goniwe*, óleo, tinta esmalte e meios mistos sobre tábuas, 125 x 125 X 9 cm, 1993.

Fonte: Contemporary African Art Collection (2018)

³⁵ Todas as informações sobre a coleção Jean Pigozzi estão disponíveis no site, na descrição geral e depoimentos de André Magnin e Jean Pigozzi.

Ao longo dos anos, seu trabalho se torna mais político. Ele continua a representar a vida tranquila e miserável nas townships e os eventos dramáticos que nem sempre são relatados pela imprensa. Mas seu desejo é cada vez mais forte de prestar homenagem a estes mártires da causa anti-apartheid, sejam eles famosos ou anônimos. A este respeito, a série em 1993, ele percebeu retratos de quatro figuras lendárias de líderes do ANC é emblemática desse desejo de glorificar os heróis mortos em luta. Mathew Goniwe, Oliver Tambo, Chris Hani e Steve Biko. Essas quatro pinturas são especificamente políticas. Willie Bester descreve uma exceção em relação a Oliver Tambo - a sua morte dramática, e transforma esses homens inteligentes, corajosos e populares em figuras míticas, glorificando suas lutas, seus sucessos, e sua morte. Mas nesses quadros, as figuras desses quatro homens não estão livres das circunstâncias degradantes, das condições habituais da vida e, cercadas por uma aura de irrealidade, são tratadas como ícones, em alegorias, mas do mesmo modo que uma cena de trivialidade cotidiana. (BUSCA, 2000, pp. 40-41, tradução nossa)

Como nos lembra Busca (2000), esses trabalhos representam a essência política do trabalho de Bester, e talvez, por serem um retrato não só de mártires, mas da missão que Bester tomou para si como artista, vieram a integrar a coleção Jean Pigozzi.

3.3 Grandes exposições internacionais com obras de Bester

3.3.1 Venice Biennale de 1993

Embora o evento da Venice Biennale tivesse sido desaprovado naquele ano de um modo geral, após um boicote à África do Sul por 25 anos na Bienal de Veneza, a 45ª edição em 1993 marcou a volta dos sul-africanos.

A África do Sul exibiu nas chamadas salas estrangeiras do Pavilhão central da Bienal de Veneza de 1950 a 1968, com uma única pausa em 1960. A exacerbação das leis raciais levou ao ostracismo em relação ao país, oficializado pelas resoluções da ONU dos anos setenta. A construção de um pavilhão africano em 1990 não verá a readmissão da África do Sul em Veneza. O convite para participar da Bienal será renovado apenas em 1993, pelo então diretor Achille Bonito Oliva. Representar a África do Sul será, naquela ocasião, o trabalho de Sandra Kriel e Jackson Hlungwani, além da exposição Incroci del Sud: Affinities - Arte Contemporânea Sul-Africana, um coletivo de vinte e quatro artistas sul-africanos exibido na Fundação Levi. (MARTINI; MARTINI, 2011, tradução nossa)

Em 1993, mais de 50 países foram representados na Bienal de Veneza, e cada país elegeu seus artistas para comporem os respectivos pavilhões. Com o objetivo de apresentar os pontos cardeais da arte, o curador Achille Bonito Oliva tinha por objetivo dissipar clichês sobre nacionalidade, e artistas de diversas nacionalidades representaram outros países que não os de sua origem. Foi o caso de Louise Bourgeois que, apesar de francesa, foi exibida no pavilhão estadunidense, por habitar há muitos anos naquele país. (VOGEL, 1993).

A reação dos especialistas em relação à Bienal foi, no geral, de decepção. Michael Kimmelman, crítico do *The New York Times*, visitou a Bienal de Veneza e atribuiu duras críticas ao evento em seu artigo publicado em 27 de junho de 1993. Segundo ele, que intitulou o texto como “Morte em Veneza (na Bienal)” (Figura 48), a exposição curada por Achille Bonito Oliva tinha muito de uma arte conceitual já bastante explorada, e que trazia trabalhos sobretudo inertes e sem vida. A obra mais comentada da exposição, uma instalação do artista alemão Hans Haacke que consistia em uma pilha de escombros era, segundo Kimmelman, a perfeita metáfora da bienal.

Figura 48 - Manchete da crítica de Michael Kimmelman.

Fonte: Kimmelman (1993)

Em sua opinião, mesmo os jovens artistas contemplados no Aperto³⁶ não eram dignos de premiação, nem os curadores desta exposição foram selecionados considerando a reunião

³⁶ Aperto, ou seção aberta, que apresenta o trabalho de artistas mais jovens. Situado no Arsenale, a cinco minutos a pé dos principais pavilhões, sempre foi considerado uma parte crucial da Bienal, uma prévia das coisas que estão por vir (VOGEL, 1993).

de perspectivas diversificadas, pois trabalhavam todos para a mesma revista. Ao comentar as obras, o crítico destacou positivamente apenas um ou outro artista, como o tributo a Yayoi Kusama no pavilhão japonês ou alguns dos trabalhos de Louise Bourgeois.

Enquanto Kimmelman criticou a 45ª Bienal de Veneza, elogiou uma exposição que ocorria à mesma época em Viena, chamada “The Broken Mirror”, curada por Kasper König, que traria boa arte e pintura contemporânea que, para ele, faltava em Veneza.

O curador Achille Bonito Oliva fez um convite ao presidente da Associação Sul-Africana de Artes, para que selecionasse os artistas mais representativos do país. Dois artistas sul-africanos foram destacados por Oliva na Bienal: Jackson Klungwani e Sandra Kriel. Esculturas de cerâmica de Bonnie Ntshalintshali foram exibidas no Aperto.

Em um momento difícil para o país em termos políticos em decorrência do período de transição do *apartheid* para a chamada “Nova Democracia”, mais de vinte artistas foram apressadamente selecionados para compor a exposição “Incroci del Sud: Affinities” (Travessias do Sul: Afinidades), montada da Fundação Levi. Esta exposição foi muito bem recebida pela crítica, sendo exibida, posteriormente, no Museu Stedelijk, em Amsterdã. “O tema 'Afinidades' foi escolhido para revelar as confluências na arte sul-africana, assim como a polinização cruzada entre fontes passadas e presentes, ocidentais e africanas”. (MARTIN, 2003). Willie Bester esteve presente entre os artistas escolhidos, como lembra Busca (2000):

Como artista numa sociedade brutal e banida, Willie Bester participou na Bienal de Veneza em 1993 com outros vinte e cinco artistas sul-africanos. Com todas as contradições relacionadas com a situação interna e internacional do seu país, mas também de uma arte política, isto é, uma arte da ambiguidade, a contradição, as abordagens malsucedidas e os fins incertos. (BUSCA, 2000, p. 42, tradução nossa)

3.3.2 Dakar Biennale (Dak’Art) (1998)

A Bienal de Dakar (Figura 49) foi concebida em 1989 e primeira edição aconteceu em 1990. Iniciou-se com interesse não exclusivo nas artes visuais, pois incluiu a literatura. Duas edições depois, porém, foi decidido focar o evento somente em artes visuais e design, com uma exposição pequena de têxteis e tapeçaria. Em 1996, a bienal passou a ser dedicada exclusivamente à arte contemporânea do continente africano e de sua diáspora. O ano 1998 foi a ocasião em que a estrutura da Bienal se consolidou (BIENNIAL FOUNDATION, 2018).

Figura 49 - Dak'Art 98: Biennale de l'art africain contemporain. *Cimaise: Art Contemporain 45* (1998): 1-115.

Fonte: Iopensa (2018)

Peffer (2003) ressalta a performance de Barthelemy Toguo na Bienal de Dakar em 1998 com a obra *Carte de Séjour*. No momento da inauguração da obra, Toguo sentou-se no objeto, uma escultura de madeira de tamanho aceitável para ser considerada arte pelo mundo ocidental, assemelhada a uma grande rolha de champanhe francês ou uma escultura Dogon, enquanto acariciava uma versão menor, que aconchegava nos braços. Na verdade, a obra refere-se ao carimbo utilizado para autorização de residência temporária na França aos antigos moradores de colônias francesas, autorização que era, quase sempre, negada. “Uma arte africana portátil”. E, com a pequena versão em mãos, ridicularizava a situação. O artista procurava reformular simbolicamente esta “carte” como qualquer coisa de pouco manejável, “a oficial, mas não menos arbitrária barreira entre terra mãe do mundo colonial e a fantasmática terra prometida da auto-suficiência econômica, da fama e da realização intelectual no ocidente”. Com esta imagem, Peffer desenvolve “a diáspora como objeto”, destacando a importância da produção de artistas da diáspora para a compreensão da arte contemporânea africana. Das travessias e intercâmbios proporcionados pela diáspora, lembra o autor, surge a figura do artista africano reconhecido longe de sua origem, que passa a ser chamado de “híbrido” (PEFFER, 2003).

Dakar tem credenciais distintas para um empreendimento como a Bienal, já que logo após a independência do Senegal, foi promovido no país o primeiro Festival Mundial de Arte Negra, em 1966, orientado pelo Presidente Leopold Sédar Senghor, famoso teórico do

Negritude³⁷ e da unidade cultural africana, lembra García-Antón (1998). A Bienal de Dakar passou a ser considerada a única exposição pan-africanista³⁸ do continente.

Remi Sagna, secretário geral do Comitê de Organização da Bienal de Dakar de 1998, cedeu à Okeke e Mernin (1998) uma entrevista sobre os objetivos da Bienal. O secretário vinculou a criação da Bienal à política cultural senegalesa, a qual, como já citado, mantinha até então uma iniciativa de promoção artística desde 1960.

Remi Sagna: [...] Esta política permitiu muitas ações entre as quais podemos citar algumas: a criação de escolas de arte, a concessão de bolsas de estudo no Senegal e no exterior, a promulgação de leis que protegem os direitos dos autores, as criações de oficinas artísticas e salões de beleza, criação de estabelecimentos culturais públicos, a criação de estruturas de exibição e distribuição a nível nacional e internacional, a criação de fundos para apoiar o trabalho artístico, a criação de um património artístico para a loucura de "obras-primas" compradas de artistas, a instituição, o Grande Prêmio do Presidente da República, etc. Mas hoje, diante de um mercado de arte global que todos os artistas visuais desejam participar, esse curso de ação - apesar de seus méritos - atingiu seus limites. Ela precisa ser reforçada por medidas complementares voltadas para ajudar os artistas a terem acesso ao mercado de arte, esforços que serão caracterizados por um discurso saudável entre talentos, parceria com profissionais de arte, cobertura midiática de eventos artísticos, etc. Em vista disso, a instituição de uma Bienal dedicada principalmente às artes visuais pode ser vista como a consolidação de uma tradição cultural essencialmente senegalesa e como a criação de um espaço internacional, na África, para promover, estruturar e avançar as artes visuais. Desta forma, a Bienal do Dakar, DAK'ART, pretende ser um instrumento que integre a África através de um mercado cultural comum, uma plataforma para permitir o acesso de artistas africanos ao mercado internacional de arte. (SAGNA em OKEKE; MERNIN, 1998, pp. 24-27, tradução nossa)

Valentin Mudimbe cita Konaté (2009) no prefácio do livro escrito por este, sobre a Bienal de Dakar: “pensar sobre a herança”, envolve, segundo ele, a ideia de Ki-Zerbo, de que a dívida maior dos africanos é aquela que possuem com eles mesmos, e a ideia de Adorno, sobre a arte ligada à criação de uma vida justa.

Estas ideias, do artista africano que produz no continente e na diáspora, a valorização da arte contemporânea africana e a participação mundial em um evento no continente, dentre

³⁷ “A negritude constitui um movimento cultural e literário com fortes implicações ideológicas e políticas. Surgiu entre os descendentes de escravos das Antilhas francesas, de onde atingiu os estudantes das colônias africanas em Paris, tendo como ponto central a recuperação da identidade e da humanidade dos povos africanos. Seu aspecto positivo está ligado à restauração da dignidade do homem negro. Sua radicalidade é abstrata e anti-histórica desde o momento em que passa a defender não o desenvolvimento dos africanos, mas a necessidade de manutenção das estruturas e da cultura pré-moderna da África Negra de forma intocada. [...] No continente americano e na África do Sul, onde os africanos e seus descendentes foram colocados em uma posição de inferioridade ‘natural’ e absoluta, [...] a negritude tornou-se um instrumento para a conquista da cidadania e igualdade de direitos” (PEREIRA; RIBEIRO; VISENTINI, 2012, pp. 85-86).

³⁸ “Assim como a negritude, o pan-africanismo nasceu fora da África. Originado entre descendentes de escravos das colônias inglesas do Caribe e dos Estados Unidos, é um movimento político e social surgido na passagem do século XIX ao XX. Inicialmente voltado para a promoção social e política dos negros na racista América, voltou-se para a defesa da descolonização e do progresso político-social da África. Nunca, no entanto, foi homogêneo ou monolítico. O principal organizador foi o sociólogo afro-americano W.E.B. Dubois [...]” (PEREIRA; RIBEIRO; VISENTINI, 2012, p. 86).

polêmicas e muitos questionamentos, estão presentes na concepção de Dak'Art 98 (Figura 50).

Figura 50 - Fotografias do hall do prédio principal de Dak'Art 98

Hall Principal Building, Biennial. Works of Barthélémy Toguo (Camerão).
Photo: Orlando Britto Jinorio (O.B.J.) Dak'Art 98.

Hall Principal Building, Biennial. Works of Godfried Donkor (Ghana). Photo: O.B.J. Dak'Art 98.

Fonte: Jinorio (1998)

A Bienal de 1998 foi comandada por Achille Bonito Oliva, o mesmo da Bienal de Veneza de 1993, e na ocasião da exposição no Senegal trabalhou como presidente do comitê de seleção. No sentido citado por Pepper, a organização do evento de 1998 teve maior multiplicidade de artistas que em outras ocasiões, com integrantes da Itália, Canadá, Bélgica, Alemanha, Tunísia, França, Togo, Senegal, África do Sul e Costa do Marfim. (KONATÉ, 2009).

Esta abertura aos artistas africanos da diáspora, bem como a outras regiões do mundo, foi exaltada por Jinorio (1998), que destacou o papel dos críticos frente à exposição de 1996. O autor relata que eles afirmaram ser essencial não se afastar das influências além de África e abrir para outras áreas do cenário criativo internacional. Além disso, consideraram não ser necessário limitar o escopo da exibição no continente africano, pois sua criação pode e deve ser observada a partir do contexto mundial. “É minha sincera convicção que restringir a base de seleção a um padrão excludente automaticamente dá origem a uma incongruência lógica: a dupla proposta sem sentido da auto-afirmação/exclusão”. (JINORIO, 1998, p. 188, tradução nossa). O autor lembra que a produção de um artista não está apenas ligada à sua origem, e que, assim, a organização do evento foi feliz ao integrar membros e artistas de fora da África.

García-Antón (1998), no entanto, pensa que a Galeria Nationale “apresentou uma exposição mais promissora do que a mostra embalada e bastante seca de 45 artistas nacionais do Dak'Art 96 [...] Este ano, cinco artistas sul-africanos foram convidados a participar, preenchendo a lacuna que era tão evidente no Dak'Art 96. [...] A comissão escolheu cinco

exposições individuais: Carrie Mae Weems (EUA), Antonio Ole (Angola), Willie Bester (África do Sul) e Ahmed Hajeri (Tunísia) na Galerie, e Kcho (Cuba) na ilha de Gorée (15 minutos de balsa de Dakar)” (GARCIA-ANTÓN, 1998, tradução nossa).

As exposições individuais permitiram melhor compreensão do todo das produções dos artistas escolhidos. Dentre eles, como citado, estava Bester, que expôs um conjunto de suas obras sob a curadoria de Yacouba Konaté. Bester pertence ao grupo de artistas da exposição destacados por Jinorio (1998, p. 189) que controem seus trabalhos por meio de certos dispositivos comuns, “[...] métodos específicos de procedimento que quase se tornaram uma espécie de estilo [...] (embora para isso não sejam nem menos válidos ou interessantes) [...] mas com conteúdo social poderoso; [...] a estética baseada em assemblage, colagem e reciclagem mantém uma forte presença” (tradução nossa).

Dak’Art em suas edições foi um um evento de grande envergadura para o encontro entre artistas africanos e admiradores de sua arte contemporânea. No entanto, Jinório (1998) destacou alguns problemas, observados, igualmente, por outros críticos. Dentre os problemas, o autor afirma que as obras foram dispostas de maneira caótica, desordenada, fazendo com que muitas das obras de destaque da exposição perdessem sua força “em meio a massas de formas e cores” (JINÓRIO, 1998, p. 189, tradução nossa).

Além disso, há uma questão financeira. Apesar de a política cultural senegalesa incentivar eventos como a Bienal, em 1998, houve pouca verba disponível (JINORIO, 1998) para o evento atribuída pelo Ministério da Cultura. Dak’Art 98 dependeu do apoio da European Commission. Como lembra Konaté (2009, p. 32, tradução nossa), “Dak’art 1998 teve um orçamento de 630.134,80 euros, com uma contribuição nacional de 144.475,84 euros (cerca de 23% do orçamento global) e uma contribuição europeia de 377.190 euros (cerca de 60% do orçamento global)”.

3.3.3 Africa Remix: Bester em itinerância

Segundo Toussaint (2013), a exposição “África Remix” (Figura 51) surgiu do esforço e da idealização de muitas pessoas. Jean-Hubert Martin (então diretor-geral do Museu Kunst Palast, em Dusseldorf), o mesmo curador de “Magiciens de la Terre” em 1989, alegou que a ideia surgiu dele e de David Elliott (então curador do Moderna Museet em Estocolmo), o que foi contradito por Simon Njami, curador-chefe da exposição. Roger Malbert, na época curador-sênior da Hayward Gallery afirmou que a ideia surgiu do encontro entre Njami e Elliott na Bienal de Dakar de 2000.

Figura 51 - Catálogo e cartaz da exposição Africa Remix em Joanesburgo.

Fonte: Contemporary African Art Collection (2018)

David Elliott logo foi nomeado para assumir a diretoria do Mori Art Museum, em Tóquio, o que possibilitou a parceria entre Malbert, Martin e Elliott, levando a exposição para Londres, Dusseldorf e Tóquio. Por questões orçamentárias, foi necessária a inclusão da quarta interlocutora, Marie-Laure Bernadac, curadora do Centro Georges Pompidou e o diretor da instituição, Alfred Pacquement. África Remix iria também a Paris (Figura 51).

Logo, os responsáveis pelo Moderna Museet se convenceram de levar a exposição também a Estocolmo. Um local correspondente possível nos EUA foi estudado, o museu de arte africana contemporânea em Nova York, para receber “África Remix”, mas concluiu-se que o espaço era insuficiente para receber uma exposição daquela dimensão. No entanto, era necessário que houvesse uma passagem pelo próprio Continente Africano, e tal desafio foi

aceito por Clive Kellner, curador-chefe da Galeria de Arte de Joanesburgo. Reuniões bimestrais foram realizadas no intuito de organizar todo o projeto. (ver TOUSSAINT, 2013)

Figura 52 - Curadores da exposição “Africa Remix”. Da esquerda para a direita: Simon Njami, Marie-Laure Bernadac, Jean-Hubert Martin, Roger Malbert, Alfred Pacquement e David Elliott.

Fonte: UNIVERSES IN UNIVERSE (2018)

Circulando sobre o tema “Caos e Metaformorfose”, Simon Njami aproveitou para discutir o quanto nem mesmo as “ideias aceitas, nem as certezas”, são capazes de definir o Continente, imerso no caos por conta da História, e esse caos é o que mantém, aparentemente as nações africanas unidas. (TOUSSAINT, 2013) “Na escolha final de um título para a exposição, o ‘caos’ é, no entanto, suplantado pelo ‘remix’, com conotações mais contemporâneas, menos mitológicas, a ideia do caos se atualizando” (TOUSSAINT, 2013, p. 34).

Njami optou por realizar uma divisão que não distinguisse os artistas por nacionalidade. As obras foram divididas nos eixos “Corpo e Mente”, “Cidade e Terra” e “História e Identidade”.

Na seção “História e Identidade”, o espírito da globalização se reflete em noções de hibridismo e dualidade. As representações resultantes são baseadas em palavras-chave: embaralhamento, curto-circuito, shift, overprint, pós-exótico ou patchwork. A seção “Corpo e Mente” coloca a biografia dos artistas na encruzilhada de vários imaginários que evocam o exílio, o hibridismo, o sangue e a espiritualidade. A interpretação dos trabalhos mostra uma cartografia expandida na seção “Cidade e Terra”. Esta nova configuração é refletida na criatividade plástica, moda e design. A leitura do discurso cenográfico organiza os argumentos do curador-chefe S. Njami, as referências à literatura especializada e uma apresentação metódica dos artistas. (NDIAYE, 2013, tradução nossa)

3.3.3.1 Willie Bester em “Africa Remix”

Em “África Remix”, Bester participou com a obra *For those left behind* (2003) (Figura 53). A escultura feita em metal faz referência a uma fotografia que mostra um policial fortemente armado e seu cão em atitude de intimidação aos moradores da *township*, os “left behind” (Figura 54). Esta obra pertence a um grupo de produção de Bester sobre o cão, a ser tratado mais adiante neste trabalho.

Figura 53 – BESTER, Willie. *For those left behind*. 2003. Escultura de metal reciclado, 212 x 145 x 460 cm

Fonte: NJAMI (2007)

Figura 54 - Fotografia à qual Bester faz referência em For those left behind

Fonte: NLA DESIGN AND VISUAL ARTS (2013)

3.3.3.2 Crítica

“Africa Remix” (2004-2007) questionou as mudanças estéticas, intelectuais, políticas e redefiniu a arte africana contemporânea desde 1990. A exposição foi uma tentativa ambiciosa de apresentar a arte do Continente à Europa, segundo Arnold (2005). A intenção da curadoria era mostrar o quanto já teria avançado as visões sobre a arte contemporânea africana. Foi a primeira a incluir artistas do Cairo à Cidade do Cabo. Nelson (2008) chama a exposição em questão de “blockbuster”. A itinerância de “Africa Remix” pelas instituições na Europa, Ásia e África foi iniciada em Londres, seguida por Dusseldorf, Paris, Tóquio, Estocolmo e Joanesburgo entre 2004 e 2007, levantou várias críticas, por parecer segundo Falconer (2005), uma exposição sobre Africanidade e não sobre África.

Arnold (2005) faz uma crítica à “África Remix” dizendo que a exposição tem a intenção de dizer que Africa participa do contemporâneo tanto quanto qualquer outra parte do mundo. No entanto, muitos artistas que produzem na África não possuem estrutura, materiais, acesso à literatura ou as mesmas condições que um artista no Ocidente. Marion Arnold completa com isso a ideia de Dossin (2013), que desenvolve como a globalização não é completa para todos:

Se a globalização estabelece cada vez menos barreiras para mercadorias, para capitais e para a comunicação, constroem-se cada vez mais obstáculos à circulação de pessoas. As fronteiras internacionais preocupam principalmente aos países ricos que não desejam receber as pessoas de países mais pobres. A globalização ainda não ocorreu para todos, ainda não se converteu em benefícios para muitas nações mais

pobres, que sofrem, inclusive, com efeitos perversos de políticas de instituições multilaterais. (DOSSIN, 2013, p. 57)

Nelson (2008) afirma que a montagem, a apresentação e os *websites* de cada uma das seis instituições são diferentes, considerando que Simon Njami como curador principal, apresenta uma concepção romântica de África. Porém, cada equipe que recepcionava o conjunto de obras, o apresentava à sua maneira. Conduru (2008) revisitou a exposição em 2008 e considerou que sua curadoria apresentava uma visão mais totalizante, pan-africanista de África, explorando a diversidade das africanidades.

Abrandando a premissa geográfica, a exposição e seu catálogo evitam as subdivisões regionais na apresentação das obras, estruturando-as em quatro seções que atravessam o continente e além: identidade e história; corpo e espírito; cidade e terra; moda, *design* e música. (CONDURU, 2008)

Depois de ter estado pela Europa e Japão, “Africa Remix” finalmente chegou à Johannesburg Art Gallery, respondendo às críticas sobre não ter passado pelo continente. Lá enfrentou problemas, como o fato da galeria escolhida ser muito pequena. Apesar disso, sua chegada à África do Sul é extremamente significativa, uma vez que na visão de Bester (2008), o capital cultural da exposição cresceu ao longo de sua itinerância. Outros focos foram sendo dados às peças e aos artistas. O autor, no entanto, faz uma crítica à Njami, afirmando que seu objetivo como curador não pôde ser realizar totalmente.

Portanto, o capital simbólico de Njami não é suficiente para reverter as limitações do capital cultural eurocêntrico. Ele precisa pensar mais criticamente sobre o papel da revogação curatorial. Mas isso requer a formulação cuidadosa de uma estrutura curatorial e, infelizmente, os três temas do Africa Remix - “Identidade e História”, “Cidade e Terra” e “Corpo e Alma” - não têm a inovação e a precisão para manifestar essa revogação; sua elaboração em textos estendidos de parede é muito vaga para oferecer qualquer coisa que mobilize os trabalhos eles mesmos. (BESTER, 2008, p. 86, tradução nossa)

3.3.4 “South Africa: the art of a nation”, uma exposição atual sobre arte africana no Ocidente

Entre outubro de 2016 e fevereiro de 2017, o British Museum exibiu uma exposição denominada “South Africa: the art of a nation”, patrocinada por Jack e Betsy Ryan. A proposta era reunir trabalhos que remontam a história de 100.000 anos de arte sul-africana, desde peças arqueológicas aos trabalhos contemporâneos. Foram exibidos 200 objetos em ordem cronológica, com o objetivo de “trazer à luz” as realizações artísticas da história do país, segundo o press-release da exposição. (THE BRITISH MUSEUM, 2017).

Enwezor (2008) em seu artigo “The Postcolonial Constellation” relembrou o fato de que a primeira exposição de arte que fez uma tentativa de quebra da visão eurocêntrica “norteadora”, que reduz o Sul e o não-ocidental à esfera do “exótico” e do “primitivo”, ocorreu em 1989, a já citada “Magiciens de la terre”. Ao voltarmos o olhar para a exposição de 2017 do British Museum, as questões sobre como uma exposição de arte africana é apresentada no ocidente traz avanços e alguns dos mesmos problemas ainda carentes de soluções. No vídeo de divulgação da exposição, John Griblin, curador principal, afirma que é importante para os idealizadores de “South Africa: the art of a nation” trazer períodos históricos e arqueológicos para o presente para explicar o porquê de eles serem importantes para as comunidades contemporâneas, e que o grande objetivo da exposição é trazer aos olhos do espectador a riqueza da arte sul-africana. No mesmo vídeo, Laura Snowling, curadora do projeto, exemplifica estas noções ao descrever que, no início da exposição, estão exibidas duas peças feitas pelos grupos San. A primeira é uma peça de pintura em pedra de quase uma tonelada e três metros que deve possuir entre 1000 e 3000 anos. A segunda, é uma produção feita em tecido (THE BRITISH MUSEUM, 2016). Em diálogo, tais peças falam sobre a história do grupo em questão.

Desta maneira, como explicam os curadores, o objetivo da junção de peças de períodos tão distintos visou integrar as vozes contemporâneas com o seu passado. Nas palavras de John Picton, professor emérito de arte africana da University of London’s School of Oriental and African Studies (SOAS London) em Christie’s (2018):

O passado sempre foi um recurso para o presente - não apenas na África - e o presente é igualmente um recurso para (compreender) o passado. Ao enfatizar isso, os curadores esmagam com sucesso um dos estereótipos mais perniciosos que atualmente afligem o estudo da arte africana, a separação de “tradicional” de “contemporâneo” - o que significa uma autenticidade que serve amplamente a um mercado de arte externo à África; o outro uma origem no modernismo europeu. (tradução nossa)

É sabido que a modernidade europeia muito se serviu da arte africana para o seu desenvolvimento. Barros (2011) lembra-nos que o fauvista Henry Matisse foi um dos primeiros artistas modernos e inspirar-se na arte africana para produzir suas pouco conhecidas esculturas. Mas a arte contemporânea africana, para além das suas origens no continente, como toda arte que se produz em qualquer lugar, é fruto das trocas interculturais. Uma questão possível para esta exposição é que, se unindo peças do passado africano com as do presente, deixa-se de explorar os contatos de artistas africanos com o restante do mundo.

Hall (2009) fala da modernidade europeia e seus outros como fatores que se desenvolvem interligados, mas que por serem diferentes, desenvolvem-se de maneiras

diversas e a seu próprio tempo. Por essa razão, o conceito do que é “moderno” é tão escorregadio fora de seu contexto. Por muito tempo separou-se o “lá” do “aqui”, embora não seja possível, pelos contatos gerados pela globalização, separá-los. Da mesma forma, a peça contemporânea africana tem, portanto, origem nas peças chamadas “tradicionais” por Picton (2016), mas também no modernismo europeu, e tais origens não se separam.

“A arte da Idade da Pedra não é propriedade de um grupo racial, mas de todos os humanos”. Jones (2016) diz isso para falar do orgulho sul-africano de ser o local onde a humanidade começou.

Este é o lugar onde todos nós começamos; é onde a arte e a linguagem começam (as últimas impulsionadas por esse sucesso em fazer coisas). Tudo isso e muito mais é celebrado na atual exposição muito cuidadosamente escolhida no Museu Britânico, “South Africa: the art of a nation”, que vai até 26 de fevereiro de 2017, e que todos com o mais remoto interesse em arte, história humana e África deveria ver. (PICTON, 2016, tradução nossa)

Nesta perspectiva de uma herança global, de todos os seres humanos, parece problemático introduzir no título da exposição a ideia de nação. Um recorte de 100.000 anos inclui a história do território anterior a 1488 e a chegada de Bartolomeu Dias. O conceito de nação seria, portanto, meramente geográfico, pois não seria lógico para os primeiros grupos locais que habitaram o território. Por um olhar positivo para “South Africa: the art of a nation”, como sob o olhar da antropologia da arte exposto por Gell (2001) em “A rede de Vogel”, a arte nesta exposição, lembra Jones (2016), é entendida como toda forma de expressão visual ao longo desta história.

Na nova exposição iluminada e esclarecedora do Museu Britânico sobre a arte da África do Sul, duas lanças encontradas no corpo do tenente Edgar Oliphant Anstey após a batalha estão em exibição ao lado de um par de chifres de touro gravados com cenas da guerra anglo-zulu. Os touros inspiraram a arte zulu da guerra. Sua estratégia devastadora na Batalha de Isandlwana foi chamada de “os chifres do touro”. Dois exércitos flanqueadores dos guerreiros mais jovens e de corrida mais rápida - os “chifres” - cercaram os britânicos e os levaram de volta contra filas de soldados experientes esperando pela matança. (JONES, 2016, tradução nossa)

Na perspectiva de Gell e desta exposição, portanto, as lanças zulus de guerra podem ser entendidas não como meros artefatos, mas como objetos dotados de grande complexidade que levam consigo a tragédia da guerra. Tais objetos revelam a coerência social. Os objetos da arte da guerra zulu são, por meio deste olhar, obras de arte. Giblin, no vídeo, afirma que a exposição pretende ser política, trazendo os artistas contemporâneos para tratar temas como o *apartheid*. Enzewor (2003), faz uma crítica da globalização como sendo responsável por um achatamento de culturas. A arte neste contexto, passa a ser vista de maneira superficial e não política, desprovida de história segundo o autor. Embora com a intenção de fazer uma

retomada histórica e ser política, “South Africa: the art of a nation” parece achatar 100.000 anos de história no British Museum.

Dentro desta perspectiva política e histórica proposta pela exposição, não é possível esquecer-se das tensões entre a Grã-Bretanha e a África do Sul. Se a celebração da arte sul-africana em um dos seus países colonos é, por um lado, um sinal positivo de reconhecimento, por outro, é cheio de silêncios. Os problemas que afetaram o país e que geram crítica social começaram não apenas no *apartheid*, mas durante todo o duro processo de colonização ao qual foi submetido. Não se deve esquecer, também, da recepção pouco calorosa dos artistas africanos da diáspora na Grã-Bretanha narrada por Hall (2009) e seu sentimento de desilusão.

Voltando à questão de tratar-se de 100.000 anos de história, Jonathan Jones justifica a exposição e sua longa cronologia:

A centralidade da África do Sul para a evolução da vida humana faria uma exposição em si mesma, e abrangê-la dentro de um levantamento cronológico da arte até os dias atuais pode parecer um pouco superficial. No entanto, algo agarra esta exposição, sacode-a e enche-a de raiva. A história a infecta (JONES, 2016, tradução nossa).

Enwezor refere-se ao achatamento das culturas pela globalização, e a arte sul-africana em “South Africa: The art of a nation” aparece reduzida, deixando o questionamento de se seria viável para qualquer curador apresentar um recorte tão abrangente para apresentar a arte francesa, por exemplo, desde as pinturas encontradas na Caverna de Chauvet até o impressionismo, sua modernidade e trabalhos contemporâneos.

Bester figura entre os artistas desta exposição que contribuem para a retomada histórica e o viés político da exposição, retratando o *apartheid* e suas consequências com a obra *Transition* (1994) (Figura 55).

Figura 55 – BESTER, Willie. *Transition*, meios mistos, 1994, dimensões desconhecidas.

Fonte: BESTER (2018)

Nesta exposição, Willie Bester participa com a obra *Transition* (1994), feita de meios mistos. Em Glanville-Zini (2016), o artista apresenta os principais elementos de sua obra, dotada de uma complexidade simbólica. Ele explica que sua obra mostra sua visão sobre o desenvolvimento de seu país, cujo processo ele chama de “transição”. No caso, o processo de transição diz respeito a dar sentido ao que chamam na África do Sul de *New Democracy*, posterior ao regime de segregação. Segundo o artista, a arte “serve à sua voz”, e seu processo se constrói a partir de objetos que encontra em lixões e na rua.

Ele explica os elementos da sua obra. O livro inserido nela diz respeito à ideologia imposta às pessoas pelo sistema do *apartheid*. A guitarra ou violão simboliza o sistema, dada a memória do artista em seu meio, em que o instrumento musical tinha um papel importante. Os copos dizem respeito ao elemento religioso do *apartheid*, fazendo uma metáfora ao fato bíblico de Jesus Cristo ter sido forçado a beber antes de sua crucificação. As pombas representando a paz participam da composição assim como também estão presentes na obra de Bester já citada *Hamba Kahle*, de 1993.

3.4 Sarah Baartman pelo olhar Willie Bester e Diana Ferrus e aproximações com a arte contemporânea africana nas exposições estudadas: uma conclusão

O poema a seguir é de autoria da escritora Diana Ferrus, que foi importante para o desfecho do caso dos restos mortais de Sarah Baartman, a ser tratada a seguir, em exposição na Europa.

“A Poem For Sarah Baartman”

“I’ve come to take you home –home, remember the veld?
the lush green grass beneath the big oak trees
the air is cool there and the sun does not burn.
I have made your bed at the foot of the hill,
your blankets are covered in buchu and mint,
the proteas stand in yellow and white
and the water in the stream chuckle sing-songs
as it hobbles along over little stones.
I have come to wretch you away –
away from the poking eyes
of the man-made monster
who lives in the dark
with his clutches of imperialism
who dissects your body bit by bit
who likens your soul to that of Satan
and declares himself the ultimate god!
I have come to soothe your heavy heart
I offer my bosom to your weary soul
I will cover your face with the palms of my hands
I will run my lips over lines in your neck
I will feast my eyes on the beauty of you
and I will sing for you
for I have come to bring you peace.
I have come to take you home
where the ancient mountains shout your name.
I have made your bed at the foot of the hill,
your blankets are covered in buchu and mint,
the proteas stand in yellow and white –
I have come to take you home
where I will sing for you
for you have brought me peace.”
(Diana Ferrus)³⁹

Sarah Baartman (Saartjie Baartman) foi uma *khoisan* do século XVIII, e morava na região leste da África do Sul, junto ao pai e marido. Na época, a área era dominada pelos holandeses, e durante uma invasão britânica, seus familiares foram mortos. Ela foi levada para

³⁹ “Um poema para Sarah Baartman”: “Eu vim para levar você para casa - casa, lembra do *veld*? (do africâner: campo) / a exuberante grama verde sob os grandes carvalhos / o ar está fresco lá e o sol não queima. / Eu fiz a sua cama no sopé da colina / seus cobertores são cobertos de buchu e hortelã, / as proteas estão em amarelo e branco / e a água no riacho ri cantando músicas / enquanto caminha sobre pedrinhas. / Eu vim para te levar - / para longe dos olhos intrometidos / do homem feito monstro / que vive no escuro / com suas garras do imperialismo/ que disseca seu corpo pouco a pouco/ que compara sua alma com a de Satanás / e se autodeclara o deus final! / Eu vim para acalmar seu coração pesado/ Eu ofereço meu peito para sua alma cansada / Eu cobrirei seu rosto com as palmas das minhas mãos / Eu vou passar meus lábios por linhas no seu pescoço / Eu vou banquetear meus olhos com a sua beleza / e eu vou cantar para você / porque vim trazer-te a paz. / Eu vim para te levar para casa / onde as antigas montanhas gritam seu nome. / Eu fiz a sua cama no sopé da colina / seus cobertores são cobertos de buchu e hortelã, / as proteas estão em amarelo e branco - / Eu vim para te levar para casa / onde vou cantar para você / porque me trouxeste a paz.” (tradução nossa).

oeste do país, na Cidade do Cabo, onde passou a trabalhar para um mestiço (filho de europeu). Este homem propôs a ela que, para que ambos ganhassem dinheiro, ela fosse morar com ele na Europa, onde ela poderia trabalhar. Ela aceitou a proposta.

Como *khoisan*, seu corpo era diferente do corpo de uma mulher branca, pelo formato dos quadris, seios e genitália, e o olhar europeu tratava suas formas de maneira extremamente sexualizada. Mais abrangente, pode-se dizer que, à época, os *khoisan* eram considerados o povo “menos desenvolvido”, o mais “primitivo” do mundo, pelo pensamento eurocêntrico e sua teoria de superioridade racial, e usavam tais ideias como estratégia de dominação.

O “trabalho” de Sarah consistia em permanecer aprisionada em uma jaula, nua, disposta como um animal, enquanto era observada, açoitada e caçoada pelos olhos curiosos de quem pagava para vê-la. Um cientista do Museu do Homem de Paris interessou-se em estudar a anatomia de Sarah Baartman e provar empiricamente a sua inferioridade como ser humano. Desta vez, Sarah se opôs e não aceitou colaborar. O cientista só teve acesso ao seu corpo (mesmo sem a autorização de Baartman) quando ela veio a falecer. (Fonte: BUIKEMA, 2009).

A pesquisa do cientista estava focada nos órgãos sexuais da mulher, e essas partes permaneceram expostas no museu até os anos 1970. Em 1994, quando Mandela tomou o poder na África do Sul, iniciou uma negociação com o presidente da França pelo direito de retornar os restos mortais de Sarah Baartman ao seu país, onde poderia ser enterrada segundo a tradição *khoisan*. O acordo não aconteceu, mas uma estudante sul-africana, Diana Ferrus, amiga de Willie Bester, em 1998 fazia seus estudos no Centro de Estudos de Gênero da Universidade de Utrecht, na Holanda, e escreveu o poema de tributo a Sarah Bartmann que está citado no início deste texto.

Willie Bester e Diana Ferrus cumprem um papel importante neste momento da história de Sarah Baartman. Bester produziu, em 2000, uma escultura retratando este drama histórico (Figura 56). O artista optou por doar a escultura de Sarah Baartman para a Universidade da Cidade do Cabo. O poema de Ferrus foi recitado por ela a convite de Bester durante a entrega da obra à universidade.⁴⁰

⁴⁰ A contextualização sobre a história de Baartman foi escrita a partir de Buikema (2009)

Figura 56 - BESTER, Willie. *Sarah Baartman*. Metal reciclado, 210 cm, 2000, Universidade de Cape Town.

Fonte: Bester (2018)

A noite da entrega na Universidade da Cidade do Cabo foi algo grande para Ferrus. Bester, segundo ela, não havia lhe dito nada, só pediu que ela comparecesse para recitar novamente seu poema. Após ela ter recitado, a escultura foi revelada.

Willie Bester pediu que o poema de Diana Ferrus acompanhasse a fotografia de sua escultura na internet para divulgá-la. Desta forma, o poema de Ferrus divulgado na internet chegou às mãos de um senador francês que, comovido e entendendo o atraso que significava manter o corpo de Sarah Baartman em exposição, defendeu a volta do corpo à África do Sul. Bester, como disse em uma entrevista (SARA, I AM TARA, 2017) em conjunto com Diana Ferrus em sua casa ao projeto “Sara, I am Tara”⁴¹, acredita que o senador francês deve ter sentido constrangido ao ler o poema, pela ideia de ser a Europa essa grande comunidade liberal e manter restos mortais humanos em exposição como artefatos.

⁴¹ “Sara, I am Tara” é um projeto parte de uma designação feita pelo Curso de Master of Philosophy em Curadoria Digital de 2017, oferecido pelo Centro de Estudos de Informação e Biblioteca da Universidade da Cidade do Cabo (UCT).

Diana Ferrus, nesta entrevista, explica sua identificação com a personagem histórica e sua motivação para escrever o poema.

Eu cresci vendo as montanhas, na Holanda não há montanhas. Eu sentia falta do meu país, da paisagem. Havia perdido minha mãe no ano anterior. Precisava ver a minha mãe, eu sentia falta dela. Eu pensava, se eu sentia tanta saudade, quanto mais não teria ela sentido (Sarah)? Eu estava então pensando na dor dela, e era como se alguém gritasse “Quero ir para casa! Quero ir para casa! quero ir para casa!”. E eu pensei, essa é a Sarah. E era a minha própria dor, meu próprio desejo, as lágrimas escorrendo pelas minhas bochechas. Eu fui para a minha mesa e escrevi esta primeira linha: *I’ve come to take you home* (Eu vim para te levar para casa). Havia muita dor naquilo, porque eu sabia que eu me sentia como ela se sentiu naquele continente. E naquele poema, eu quis relata tudo de que ela deve ter sentido falta, a paisagem, as montanhas, as ‘proteas’, o rio correndo... (Diana Ferrus em SARA, I AM TARA, 2017. tradução nossa).

Ferrus considerou que o senador jamais teria visto o poema se não fosse a iniciativa de Bester de publicar a imagem de sua obra na *internet* junto ao texto. Ela relata o dia em que as partes do corpo de Baartman viajaram de volta para a África do Sul a bordo de um avião.

Esta é a parte mais bonita dessa minha jornada [...] Quando adentraram o espaço aéreo de Joanesburgo, o piloto anunciou: ‘Damos as boas vindas a Sarah Baartman, de volta ao seu país de nascimento depois de 192 anos’ (Diana Ferrus em SARA, I AM TARA, 2017. tradução nossa).

O dia 4 de agosto de 2002 é uma data histórica, pois marca a cerimônia de enterro do que sobrou do corpo de Sarah Baartman, O ato de retorno e enterro da *khoisan* foi bastante celebrado e Diana Ferrus participou do evento. Ela, no entanto, lamenta a pouca participação do governo em algo tão importante para a história do país.

3.4.1 Aproximações entre Sarah Baartman e a arte contemporânea africana em exposição

Histórias como a de Sarah Baartman assumem lugar de trágica exemplificação de desdobramentos de rotulações pelas quais tem passado o/a africano/a fora do seu continente. Mais do que isso, a história da ancestral *khoisan* é uma epopeia do reconhecimento africano. Sua trajetória faz lembrar a fala de Konaté (2009) citada por Valentin Mudimbe: “pensar sobre a herança”. Ela foi deslocada do seu lugar, chamada de “exótica” e “primitiva”, viveu e morreu em condições aviltantes e sub-humanas, mas sua tragédia não só não comoveu o ocidente, como sua morte propiciou novas modalidades de sua exploração para “provar” a superioridade racial europeia. Ela foi exposta como um artefato, como disse Bester, no Museu do Homem de Paris.

Depois, o *apartheid* por décadas conservou sua força pelo apoio externo dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, o qual temia a ascensão política das classes subalternas e do Movimento da Consciência Negra, que poderia dar ao país contornos socialistas. Este cenário não dava espaço para a valorização de uma mulher *khoisan* e o retorno à sua terra. Se choravam pela história de Baartman, choravam em silêncio. Com o afrouxamento da Guerra Fria e do regime do *apartheid*, este apoio externo cessou, e a segregação deu lugar à democracia. Neste novo momento de despertar da consciência sul-africana, a figura do novo presidente, Nelson Mandela, reivindica a volta de Sarah Baartman ao seu país, o que lhe é negado. Não foi a reivindicação do presidente, prêmio Nobel da Paz que a trouxe para casa, e sim, anos depois, o poema cheio de dor de uma mulher que, quando na Europa, sentiu-se como a ancestral. Foi uma jornada de quase dois séculos pelo reconhecimento de Sarah Baartman, tanto da sua importância quanto do sofrimento que lhe foi imposto. Sarah Baartman retornou ao seu país de avião, um meio de transporte global, a partir da comoção gerada pelo choro de empatia e poesia de uma mulher, sua descendente e sua semelhante contemporânea. Sua história remete às ideias de Ki-Zerbo, quando reinterpreta a histórica do Continente, com a valorização africana, feita pelos próprios intelectuais africanos.

Por meio da noção de “pirâmide invertida”, Lopes (1995) pontuou o pensamento que colocou os africanos em posição ativa, de resistência ao colonialismo e da luta por mudanças sociais. A volta de Baartman foi resultado de um esforço persistente de Ferrus e Bester, dois artistas, mobilizados, pela arte, em prol da própria herança.

Durante o *apartheid*, as artes sul-africanas, banidas de exposições internacionais como a Bienal de Veneza, ficaram em suspensão no contexto mundial, assim como Sarah Baartman permaneceu com a vida suspensa em exposição na Europa.

A arte contemporânea do Continente Africano (como visto neste capítulo ao estudarmos cinco importantes exposições), embora tenha quem reivindique seu espaço no cenário mundial, ainda caminha lentamente em direção a um reconhecimento livre do preconceito e com abordagens assertivas na seleção e apresentação das obras.

Pelo histórico das exposições trazidas para discussão neste capítulo, é possível identificar figuras que se repetem na tentativa de apresentar a arte africana ao mundo e pensamentos críticos divergentes que analisam a curadoria das exposições. Trata-se de um esforço lento e contínuo por seu reconhecimento, ainda permeado de preconceitos, assim como a *khoisan* permaneceu por 192 anos como um artefato de museu. Se pensarmos na obra de Willie Bester, uma figura que dialoga com estas questões além de Sarah Baartman, é

Zembe de Cofimvaba, tratada no primeiro capítulo. Uma mulher tida como estrangeira, ainda que na sua própria terra, em busca de reconhecimento.

Facilmente descartada como novidade exótica ou estrangeira perigosa, estar em casa num mundo global não implica que a Sra. Zembe seja aceita. Embora o empoderamento econômico recém-descoberto seja excitante, ela não é um símbolo potente do que muitas vezes acontece no exterior para a arte africana? (LOSGOTT, 2005, tradução nossa)

Zembe, neste mundo global e moderno, é invisível. Pode-se também citar, com base nesse trabalho, Jethro Louw e tantos outros exemplos africanos de luta pela conservação da herança e reconhecimento, e todos esses exemplos seriam compatíveis com a situação da arte contemporânea africana.

3.4.1.1 Trocas artísticas entre África e Europa

A arte contemporânea da África conta muito sobre as situações e ocorrências sombrias da modernidade europeia na história. Como nos lembra Dossin (2014), a colonização significa um desses marcos de desqualificação política, cultural e humana. A necessidade de expansão territorial e dominação sobre outras sociedades gerou trocas assimétricas entre mundos que não se conheciam.

Artistas europeus foram inspirados pelas esculturas africanas, buscando uma simplificação formal, uma abstração da forma e fundaram o modernismo na arte com suas vanguardas. Mesmo sendo referência, a arte africana não deixou de ser vista e denominada de “exótica” ou “primitiva”. Com a Segunda Guerra Mundial, outro aspecto sombrio da modernidade, os europeus vivem em um universo de desencantamento, como narra Silva (2007), longe de crenças e da conexão que a experiência africana permitia estabelecer com a natureza e a compreensão do cosmos.

As considerações da psicanálise abriram aos artistas um universo de imagens oníricas para explorar. Em meio a estas imagens de abstração e fuga da realidade, surgem as figuras da arte africana explorada por fauvistas e cubistas. Fundava-se a vanguarda surrealista, que tem relação direta com a etnografia. Clifford (1998) situa um momento da França entre guerras para estabelecer conexões entre a etnografia e o surrealismo. Por surrealismo como vanguarda artística Clifford a define num “sentido expandido” para falar de uma estética que valoriza justaposições, manifestação de realidades extraordinárias com base no domínio do erótico, do exótico e do inconsciente. Tal definição diz respeito ao olhar europeu ao que lhe é diverso.

O autor cita Walter Benjamin para retratar um momento desta sociedade entre guerras cheio de questionamentos, instabilidades e de um *self* sem base sólida. Faz um paralelo com o que a guerra de trincheiras podia dizer sobre o olhar assustado da sociedade para a modernidade. Artistas da época transmitiam em suas obras um olhar fragmentado para momentos de beleza que era estranha para esta sociedade. O interesse desse registro estava no choque que este causava. A fragmentação do momento se revela na fetichização da África, Oceania e Américas.

Clifford (1998) segue estabelecendo paralelos entre surrealismo e etnografia. O instituto de etnologia é criado pelo grupo de Mauss no mesmo momento histórico do manifesto surrealista. Desta influência surrealista surgem instituições de pesquisa como o Collège de Sociologie e o Musée de l'Homme (Museu do Homem de Paris), onde por tantos anos, Sarah Baartman foi exposta.

3.4.2 Uma retomada das exposições

Importante lembrar que quando “Magiciens de la Terre” (1989) e a Bienal de Veneza de 1993 foram abertas ao público em uma tentativa de validação da arte não-ocidental, Sarah Baartman ainda jazia exposta e fragmentada no Museu do Homem. O Ocidente, que visualizava horrorizado a situação na África do Sul e a até 1993 bania o país da Bienal de Veneza, irrefletidamente mantinha consigo um símbolo ainda tão forte da colonização.

“Magiciens de la terre” de Jean-Hubert Martin, tinha como objetivo principal quebrar com o pensamento eurocêntrico, mas desde o título já gerou polêmica. “Mágicos da terra” dava margem para a interpretação de um tratamento eurocêntrico que chama de “exótico” os artistas africanos. Nas palavras de Martin, “arte do terceiro mundo”, a exposição era “mais do que um ato de generosidade para com os esquecidos”. Para muitos críticos, pareceu uma tentativa superficial de aproximação com o não-Occidente, dado o grande número de artistas e a impossibilidade de representar toda a arte do mundo e do Continente Africano em uma exposição. De qualquer maneira, foi a primeira grande exposição com este intuito, e abriu para a possibilidade de que muitas outras acontecessem. Na fala de William Wilson, citada por Ramos (2012), fica impressa esta importância:

Eu comecei a expor aqui em Paris, nos anos 1970 e, principalmente, nos anos 80. Na época, diziam que não havia nenhuma arte contemporânea africana e que só havia a arte antiga, tradicional. Em seguida, houve algumas grandes exposições no Beaubourg, especialmente “Magiciens de la Terre”. Então, de repente, tudo mudou. (William Wilson em RAMOS, 2012, p. 152)

Já na Bienal de Veneza de 1993 (Venice Biennale), Achille Bonito Oliva usou estratégias para dissipar clichês de nacionalidade. Artistas expunham no pavilhão do país em que moravam. No entanto, a opinião geral era que a bienal não trazia novidades, era inerte e sem vida. Kimmelman, do *New York Times*, intitulou seu artigo como “Morte em Veneza: na Bienal” (ver KIMMELMAN, 1993). Outra crítica era a pouca diversidade entre os curadores selecionados: todos trabalhavam na mesma revista.

No entanto, a 45ª edição da Bienal de Veneza marca a volta da arte sul-africana representada no evento. Após o banimento do país em decorrência do *apartheid*, obras de diversos artistas foram apressadamente selecionadas para compor “Incroci del Sud – Affinities”, exposição patrocinada pela Bienal montada na Fundação Levi, com o objetivo de mostrar as confluências entre os artistas. Além disso, dois sul-africanos tiveram destaque especial garantido por Oliva na exposição.

Achille Bonito Oliva lidera também a organização da Dak’Art 98, no momento de consolidação do formato da bienal. Trata-se de uma exposição de caráter panafricanista, a única do continente, cuja criação está associada à política cultural senegalesa.

Em diálogo com a segunda interpretação histórica de “pirâmide invertida” citada por Lopes (1995), Araeen (2005) defende que intelectuais e instituições africanos busquem dar valor à arte do Continente sem se valer dos recursos e ideias de fora. Na opinião de Araeen, os intelectuais e críticos africanos precisam se instrumentalizar para dar maior condição de reconhecimento a esta arte, já que não é de interesse da Europa e Ocidente fazer isso. A criação da Bienal de Dakar tem esse caráter de autovalorização africana, apesar de, até a edição estudada neste capítulo, depender do capital estrangeiro para sua realização. Por outro lado, matem diálogo amigável e conta com a participação de pessoas do mundo inteiro.

Oliva, ao contrário do que ocorreu na Bienal de Veneza, tem consigo uma equipe curatorial diversificada, de dentro e fora da África, fato que no geral, é visto de forma positiva pela crítica. Outro fato sobre a exposição é a presença de artistas que produzem dentro do Continente e artistas da diáspora.

Apesar de possíveis falhas observadas na organização do evento, Dak’art é um centro de confluência de artistas africanos, e esses encontros são importantes para o fortalecimento da arte africana.

Já em 2004, “Africa Remix” conta com o apoio de instituições pela Europa, Japão e África do Sul para sua realização, dentre eles, o mesmo Jean-Hubert Martin, de “Magiciens de la terre”. Simon Njami é o curador principal, e opta por uma apresentação dos artistas sem

dividi-los por nacionalidade. Esta proposta se assemelha à Venice Biennale de Achille Oliva, que quis quebrar com os clichês de nacionalidade. Em “Africa Remix”, porém, esta intenção está relacionada a um sentido de aproximação entre artistas dentro de suas temáticas.

“Africa Remix”, assim como em “Magiciens de la terre”, é uma tentativa ambiciosa de apresentar arte contemporânea africana ao mundo, com a intenção de mostrar um olhar evoluído para estas artes desde 1989. Esta exposição se apresenta como a primeira a incluir as artes do Cairo ao Cabo. Nelson (2008) chama Njami de “romântico” e a exposição de “blockbuster”.

[...] o capital simbólico de Njami não é suficiente para reverter as limitações do capital cultural eurocêntrico. Ele precisa pensar mais criticamente sobre o papel da revogação curatorial. Mas isso requer a formulação cuidadosa de uma estrutura curatorial e, infelizmente, os três temas do Africa Remix - "Identidade e História", "Cidade e Terra" e "Corpo e Alma" - não têm a inovação e a precisão para manifestar essa revogação; sua elaboração em textos estendidos de parede é muito vaga para oferecer qualquer coisa que mobilize os trabalhos eles mesmos (BESTER, 2008, p. 86, tradução nossa).

Assim como em “Magiciens de la terre” (1989) e “Africa Remix” (2004-2007), a exposição “South Africa: the art of a nation” (2016-2017), 27 anos depois da primeira, mantém um recorte abrangente (dessa vez, histórico) para a escolha do que seria exibido.

Com a intenção de “dar importância ao passado”, os curadores optam pela junção de peças que chamam de artísticas, arqueológicas e históricas. A celebração do passado (do que os curadores chamam de nação sul-africana) só parece uma abordagem válida se aplicada à arte africana. Com tal abordagem, parecem celebrar uma herança que não é sua, e que reflete na superabrangência de escolha das obras.

O histórico dessas exposições é o relato da luta pelo reconhecimento. Na arte, busca confirmar a herança dos seres humanos da África que, como Sarah, possuem alma, complexidade, identidade e história.

3.4.3 O discurso de isolamento do Ocidente que ainda permanece

O sentido de “artefato”, insistentemente atribuído às artes do continente africano, tem sido mais e mais recusado (DIAWARA, 2007) em suas diversas modalidades, seja como objeto sacralizado, sem autoria seja acoplado a noções rígidas e estáticas de tradição e de autenticidade. Tais perspectivas essencializam e isolam a criação africana, validando-a artificial e autoritariamente se submetidas a adjetivações derivadas do exotismo marginalizante. Em um texto pleno de metáforas, Gell (2001) provoca (auto)reflexão crítica e

questiona a antropologia da arte ao dar a supostos artefatos, o *status* de arte, apoiando-se na história dos objetos. Uma rede de pesca Zande, diz o autor, assim como as muitas complexas armadilhas criadas, traz consigo tragédia e complexidade da caça e do caçador. Definida arte se quem a julga conhece sua história. Artefatos e objetos, assimilados como a totalidade da arte africana narram sua gente africana e culturas. Com todo o conjunto de subjetividades de cada artista, a arte contemporânea criada em África aponta, também, para as narrativas históricas em disputa sobre o continente, antes e após os processos de colonização e descolonização. Isso comprova o quanto estas artes, como suas sociedades, não permitem ser isolada. Porém, mesmo em exposições de grande importância como as aqui estudadas, ainda permanecem leituras eurocêntricas que tentam manter a arte africana aprisionada a definições exógenas e fixistas. Essas leituras vêm, inclusive, de olhares especializados em arte e que formam a opinião pública. É possível ilustrar isso com o texto a seguir do artigo de Jonathan Jones sobre “Africa Remix”, publicado no jornal britânico “The Guardian”:

“África é um escândalo”, escreve o curador Simon Njami no catálogo da “Africa Remix: Arte Contemporânea de um Continente”. Poucas pessoas discordariam. África, o continente mais pobre, com os mais terríveis problemas de guerra e doença ... Mas Njami não. Seu ensaio de catálogo é escrito em outra língua, a de curadores: ele significa “escândalo” de uma maneira teórica.

[...] esta exposição não tem controle de qualidade. Não quero dizer apenas que tenha um trabalho ruim, mas aspira à condição de uma feira de arte ou festival, na qual um grande número de artistas de méritos variados exiba uma ou duas obras.

[...] Mas quem define “arte contemporânea”, e por que deveria importar mais do que, digamos, arte “tribal” ou popular da África? E por que a arte africana tem que se adequar a uma ideia ocidental estéril e de classe média do culturalmente pertinente?

[...] Ao insistir no urbano e no tecnológico, o Africa Remix descreve mal o continente. O que dizemos das massas que moram fora da cidade e não têm revistas de arte? Que eles são os objetos da história, e apenas as elites da cidade são seus criadores? No final, os colecionadores antropológicos do Museu Britânico, rotineiramente desacreditados pelo imperialismo, fazem um trabalho melhor de amostragem dos diferentes passados e presentes da arte rural, urbana, tradicional e moderna.

[...] Talvez a África realmente precise que suas instalações sejam reconhecidas tanto quanto precisa de uma guerra contra a pobreza. (JONES, 2005, tradução nossa)

Jones insiste em tratar o Continente como um conceito estático marcado por carências: África é pobre, precisa de uma luta contra a pobreza, é um “escândalo” porque é pobre, e a melhor definição de África está no Museu Britânico. Ou seja, a melhor definição para África são seus artefatos. A arte que vive e se modifica é pouco descritiva. E finaliza: por que a arte desse Continente precisaria de reconhecimento da classe média ocidental?

Jones toca em pontos levantados por outros críticos. Ele diz que a exposição traz muitos artistas sem relações entre si. Talvez desejasse dizer que a escolha dos artistas foi

excessivamente aberta sem capacidade de cobrir as realidades africanas. Porém, desqualifica desproporcionalmente quando compara “Africa Remix” a uma feira.

Ao dizer que a exposição de Njami descreve mal o Continente por falar sobre urbanidade e tecnologia, Jones ressalta a preocupação de outros críticos com a falta de acesso a estudos, informação em muitos locais do Continente e a falta de materiais para artistas comporem sua arte. Finaliza sua reflexão, porém, dizendo que a melhor representação do africano ainda se encontra nos colecionadores antropológicos do Museu Britânico.

Jones pode gostar das coleções antropológicas, mas o antropólogo Geertz (1998) enfatiza que não conseguia separar os sentimentos de Matisse pela vida de sua maneira de expressá-la. A arte e a vida não estão apartadas, insiste o autor que propõe, ao mesmo texto que a arte, que todo pensamento disseminado em determinada cultura, corresponde a sua maneira de falar de si mesma e de sua arte, ainda que seja incompreendida por quem está fora dela. Tecnologias, saberes, experiências e urbanidade estão incorporados nas criações e nas preocupações dos artistas, que não aceitam ser acomodados a ideias redutoras como as de Jones.

Quanto ao discurso excessivamente preocupado com a pobreza africana, uma reação de relevância está manifestada, em entrevista a Vivian Paulissen, por Mbembe (2009):

Detesto a ideia que faz da vida em África um simples despojo: a de um estômago vazio e de um corpo nu à espera de ser alimentado, vestido, cuidado ou alojado. É uma concepção ancorada na ideologia e na prática do “desenvolvimento”, que vai completamente contra a experiência pessoal quotidiana das pessoas com o mundo imaterial do espírito, particularmente quando ela se manifesta em condições de precariedade extrema e de incerteza radical. Este género de violência metafísica e ontológica tem sido há muito tempo um aspecto fundamental da ficção do desenvolvimento que o Ocidente procura impor aos que colonizou. Nós devemos opor-nos a isso e resistir a tais formas sub-reptícias de desumanização.

E sobre a pergunta feita pelo crítico do The Guardian: por que a arte desse Continente precisaria de reconhecimento da classe média ocidental? A resposta está na história de Sarah Baartman, na importância da herança, que também é carregada pela arte. Sarah é importante para a história do continente, para os sul-africanos e para a humanidade. Da mesma maneira, a arte contemporânea africana é importante para o mundo.

Gell (2001) trabalhou a partir da metáfora da rede de caça e das armadilhas para falar sobre o poder da arte como ferramenta de reflexão. “Toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um artilho que impede a passagem. E o que seria uma galeria de arte senão um lugar de captura, [...] que mantêm as vítimas, por algum tempo, em suspensão?” (GELL, 2001, p. 190). Assim, a arte contemporânea africana exposta, ainda que com todos os

silêncios e controvérsias, faz com que o espectador reflita sobre seus dilemas, beleza e sombras que contam a história africana, cuja interpretação por muito tempo passou por um período de inferiorização e negação de sua existência⁴².

⁴² Segundo Lopes (1995), a interpretação histórica da África passa por um primeiro momento de inferiorização, pautada nas ideias de Hegel, segundo o qual a denominada “África Negra”, subsaariana, não teria História senão pelos avanços europeus pelo território, invasões legitimadas pela Igreja Católica. Segundo essa linha de pensamento, África se fortalece e é influenciada pelo colonialismo.

4 Willie Bester no cenário de arte contemporânea sul-africana

A presença de Willie Bester na África do Sul forma o centro das considerações deste capítulo que assume, assim, o objetivo de apreender frequentações de algumas de suas obras. Ainda que abertas, elas mobilizam percepções diferenciadas.

Uma das cenas trazidas para discussão foi a recepção de *Dogs of War*, exposta em um jantar de membros do parlamento nacional. Ali emergiu a primeira de duas polêmicas tratadas no capítulo, a autenticidade como acontecimento político entrelaçada a expressões e linguagens criativas em situações expográficas mais circunscritas do que os das grandes exposições internacionais. As classificações artísticas eurocentradas atribuídas a Bester, são, portanto, consideradas, assim como as influências que regem sua criação.

O texto segue, tratando da segunda polêmica suscitada, neste caso, pela escultura Sarah Baartman (2000), do acervo da Universidade de Cape Town, que instigou e mobilizou intensas discussões. Finalmente, uma exposição local, em Franschhoek, permitiu construir a aproximação temática entre Willie Bester e outros artistas sul-africanos, possibilitando perceber a abrangência de tematizações políticas e sociais nas produções sul-africanas que mobilizam a necessidade de elaboração.

4.1 O moderno, o contemporâneo, a polêmica recepção de *Dogs of War* pelo parlamento da ANC e o debate sobre autenticidade

Configura-se frequentemente como um problema, localizar a obra de alguns artistas segundo classificações já disseminadas e constituídas, notadamente classificações europeias e norte-americanas, em outros contextos e culturas. Mais do que isso, aplicar conceitos definidos no interior da interpretação da arte europeia, tomada como referência e modelo, a artistas vindos de outras experiências culturais e estéticas, é expressão de modos de se desconsiderar história e identidades e de se reduzir o significado de sua produção. Bester é um desses artistas que dificilmente podem caber em uma única categoria; no entanto, tem tido sua obra em espaços considerados contemporâneos de circulação transcontinental, mesmo que suas criações não respondam a critérios restritivos e estreitos de arte contemporânea.

4.1.1 Willie Bester, o moderno e contemporâneo no debate sobre arte e criação africanas

Em sentido literal e figurado, *Poverty and Racism* (1998) (Figura 57) é um apanhado caótico da sucata sul-africana. A obra, cheia de momentos, rostos e cenas angustiantes, fala da exclusão de muitos, como insinua o título, pela pobreza e racismo. Pintura, colagem e *assemblage* dialogam, reivindicam espaço e chocam-se entre si gerando angústia no espectador assim como uma obra europeia expressionista.

Figura 57 – BESTER, Willie. *Poverty and Racism*, meios mistos, 60 x 120 cm, 1998.

Fonte: Bester (2018).

Willie Bester utiliza colagens e *assemblages*, técnicas próprias que na história da arte ocidental remetem a vanguardas modernas (*ready-mades*, *assemblage* e colagem). Suas fotografias, recriadas ou coladas em meio às pinturas das *townships* são composições de fragmentos de cotidianos tomados como retalhos e recortes de realidades outras que ocultam e dissimulam as raízes dramáticas. A colagem, nesse sentido, torna-se intermediária de intensa relação entre arte e vida, atribuindo sentido particular e diferenciado da técnica já aplicada em outros contextos. Ela repõe o olhar e o registro do artista em sua reflexão sobre aquela experiência de realidade. O mesmo pode ser dito em objetos colados sobre superfícies contendo pinturas. Os materiais variados fogem de seus usos, criando também eles um campo de tensão. Particularmente nas *assemblages* de Bester, o bidimensional e o tridimensional fundem-se⁴³ quando, alegoricamente, contribuem para contar a mesma história. Um copo de

⁴³ A incorporação de objetos e colagens em Willie Bester tem conexão com o processo empregado por Adéagbo em suas obras, como descrito por Alonso: “O interesse principal está na análise do cotidiano representado por objetos de origem endógena e exógena que são fundidos e geram aspectos diferentes à materialidade, à narrativa, à desconstrução do próprio objeto como fenômeno (logia) da metamorfose a ele impressa, retirado de seu espaço de significação original, resignificado e ambientado no espaço-ser da arte como pensamento a partir do objeto e na auto-arqueologia inversa de Adéagbo.” ALONSO, Carlos Antônio. **Bispo e Adéagbo**: da desconstrução da

metal é muito mais do que se pretende. Sucatas e antigos aparelhos remetem a todo um sistema insensível de segregação e extermínio. Por esta razão, é importante discutir algumas concepções sobre o que caracteriza o moderno e o contemporâneo nos contextos europeu e africano.

Kasfir (1999) inicia *Contemporary African Art* fazendo uma distinção entre arte contemporânea e moderna, tanto pela perspectiva africana quanto pela ocidental. Ao abordar a arte contemporânea, a autora destaca a importância do período compreendido entre meados dos anos 50 e 60 tanto para a arte europeia quanto para a africana, mas por razões distintas.

Após o expressionismo abstrato, segundo Kasfir, aparecem as produções contemporâneas europeias. No continente africano, esse período entre 50 e 60 é descrito como um período de euforia criativa e efervescência intelectual africana com o fim do colonialismo e com a independência política. Enquanto desenvolviam-se as ideias de modernidade artística a partir das quebras com o academicismo nas artes *avant-garde* na Europa, ocorria o período colonial no continente africano.

Tomando em consideração os períodos e cronologia dos fatos, segundo Kasfir, nesta perspectiva, a arte contemporânea africana é pós-colonial, porém não pode ser entendida apenas dentro desta esfera ou apartada de seu contexto histórico. O texto de Kasfir lembra-nos, por isso, as práticas artísticas pré-coloniais (esculturas, máscaras entre outros objetos) que resistiram à chegada europeia e que hoje podem ser chamadas de arte tradicional contemporânea. Tais práticas nos lembram da identidade que está por trás também de outras obras contemporâneas africanas, o que, entre outros fatores, torna o contemporâneo africano singular, o que mais à frente, veremos Kasfir chamar de “reconhecidamente africano”.

Segundo Sidney Kasfir, África e Ocidente possuem histórias da arte diferentes, unidas apenas por duas pontes: os colecionadores, frequentemente de origem ocidental, que se dedicam a catalogar as obras; e a escultura africana, “descoberta” pelos artistas de vanguarda como Picasso e Matisse e tratada como espécime pelo olhar europeu com o advento dos museus de história natural.

Citamos Picasso que, não obstante a célebre reação ‘Arte negra? Não a conheço’ admitiu que devia algum elemento plástico a certas máscaras da Costa do Marfim. E lembremos também as fisionomias côncavas das *Demoiselles d’Avignon*, que podem, por certo, relacionar-se à arte Bakota e Fang. (PISCHEL, 1966, p. 192)

A ideia de modernidade na África, segundo Kasfir (1999), veio de “mãos dadas” com o colonialismo, enquanto a modernidade europeia dizia respeito a uma ruptura ideológica com a prática acadêmica. Na concepção de Kasfir, as modernidades de ambos os continentes correspondem a eventos muito distintos na África e Europa em períodos similares, entre os séculos XIX e XX, como, no caso africano, na África Subsaariana, a colonização pelas potências europeias a partir da Conferência de Berlim (1884-85) e no caso europeu, na rejeição de um grupo de artistas a todas as fórmulas acadêmicas de representação.

Okeke (2001-2002) entende que o surgimento do modernismo africano repousa sobre um paradoxo. Enquanto artistas ocidentais reconhecem o surgimento do modernismo a partir do contato dos artistas deste movimento com objetos “etnográficos” africanos, na África as artes visuais nunca haviam sido estimuladas pelos colonos. Isto não quer dizer que não houve práticas expressivas, mas que estas não vinham consideradas como arte. A arte moderna entendida como conceito europeu, surgiria, assim da modernidade instaurada na África por artistas africanos em suas práticas autônomas, e que descobriram a arte modernista europeia.

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 autônoma se tornou um meio de expressão da sua individualidade e de tomada de consciência das suas circunstâncias sócio-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 fato de a subjetividade artística moderna estar associada à independência política. A ideia de liberdade artística era a antítese do espírito do colonialismo (OKEKE, 2001-2002, p. 2).

Os termos “moderno” e “contemporâneo”, ressalva Kasfir (1999), precisam ser readequados em cada contexto. No âmbito africano, precisa ser adaptado a suas experiências históricas, culturais e políticas. A ideia de modernidade para o europeu está ligada às ideias de progresso, transformação social e de “melhora do nativo”. Para o cidadão africano, Kasfir acredita que a modernidade é um conjunto misto de coisas boas e ruins. O africano apresentado à modernidade vê-se envolto, quando em quadros favoráveis, de acesso à educação, saúde e bens de consumo, um modo de vida novo emprestado de fora. O lado negativo da modernidade está ligado à desvalorização e negação de identidades africanas e valores.

Se a modernidade na África está de “mãos dadas” com o colonialismo, Sidney Kasfir lembra-se da questão levantada por Appiah (2010): o pós-moderno (contemporâneo) é o mesmo que pós-colonial? Kasfir responde sim e não ao mesmo tempo.

A arte contemporânea africana não é apenas “pós-colonial”, pois afirmar isso é negar um longo processo histórico, muito anterior ao domínio europeu, que está presente também nas artes (Kasfir, 1999). A colonização é uma entre as grandes mudanças históricas do continente, assim como, exemplifica a autora, foi a expansão da metalurgia, a conquista islâmica ou o tráfico de pessoas. Desta forma, ela é, também, construída pelas estruturas já existentes e pelas particularidades de seus artistas.

A arte africana contemporânea não apareceu apenas do nada no final do período colonial, mas as pessoas geralmente a veem assim - como uma resposta ao bombardeio por formas culturais alienígenas ou como resultado do colonialismo, puro e simples: África 'Digerindo o Ocidente' '. Mas, na realidade, a arte contemporânea na África se construiu através de um processo de bricolagem sobre as estruturas e cenários já existentes em que os gêneros antigos, pré-coloniais e coloniais da arte africana foram feitos. É nesse sentido estrutural, e nos hábitos e atitudes dos artistas em relação à arte, mais do que em qualquer aderência a um determinado estilo, meio, técnica ou faixa temática, que é reconhecidamente "africana". (KASFIR, 1999, p. 9, tradução nossa)

Vale retomar a reflexão de Antonacci (2012) sobre a dimensão geopolítica transnacional porosa e movente.

Hoje não podemos pensar a África contemporânea desassociada dos processos de escravidão, colonialismo, imperialismo, lutas anticoloniais e do regime de *apartheid* imposto oficialmente à África do Sul, ou das leis segregacionistas norte-americanas, bem como dos códigos raciais dissimulados em outros países – exemplo o Brasil –, ou das atuais condições dos países africanos neocolonizados, que mais uma vez recebem sanções que subvertem suas riquezas, cultura e o bem-estar das pessoas. [...] Não podemos tampouco pensar a África como um território geograficamente delimitado, homogêneo, ou fixo nos cinquenta e quatro Estados-nação. A África contemporânea é um território geopolítico e cultural transnacional, contaminando e contaminado por culturas moventes em globalização. (ANTONACCI, 2012, pp. 16-17)

A imagem de uma África isolada por fronteiras geográficas não tem pertinência nem histórica, nem sociocultural mesmo que ainda haja, no senso comum, uma ideia de uma arte pura, imaculada, protegida das relações de trocas intercontinentais. Tal perspectiva é, por exemplo, atualizada e carregada na ambiguidade do termo tradição, ligado à noção desqualificadora de primitivismo, que com frequência vemos associado ao continente africano. Ao analisar uma obra contemporânea produzida por um artista africano que mora em seu continente ou por aquele que buscou outros horizontes, o elemento “reconhecidamente africano” pode ser visto usado como qualificativo, pois a ação criativa tende a perder sua assinatura singularizada, biográfica e individual.

Mbembe (2001) destaca três períodos históricos que levaram ao aprisionamento à ideia de raça, à perda de bens e à descaracterização de sua identidade: a colonização, em que o negro pode ser considerado humano, porém inferior; a escravidão, em que não são

considerados humanos e o *apartheid*, em que são inferiores e diferentes, e portanto, segregados. Antonacci refere à escravidão, ao colonialismo e ao *apartheid* como eventos que deixaram marcas culturais profundas e que permanecem informando as trocas atuais, propiciadas na globalização, como na diáspora de artistas africanos e nas influências artísticas multilaterais.

Conforme Agamben (2009), porém, o contemporâneo pressupõe um anacronismo, um inconformismo com o tempo vivido, uma crítica constante ao passado e seus resquícios. O autor não recorre ao conceito de contemporâneo para operar classificação temporal, mas compreender uma atitude diante dos dilemas ou dificuldades do presente em que se vive:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ao tomar como exemplo obras em exposição em galerias e museus de arte contemporânea africana, como os visitados para este trabalho na Cidade do Cabo, estes elementos são identificáveis. Os temas relacionados aos eventos de destruição da identidade negra como *apartheid*, colonização e escravidão estão retratados nas obras, que trazem a mensagem da denúncia e do inconformismo com as injustiças. Na grande maioria dos trabalhos, a arte contemporânea sul-africana tem a conotação de luta, de elaboração do passado, de sentir-se desajustado em seu próprio tempo, como sugeriu Agamben. É só lembrar-se do que o Community Arts Project frequentado por Bester tinha por missão: transformar artistas negros em *cultural workers*, empenhados no resgate da autoestima negra e no fim das injustiças. Voltando à Kasfir, a produção pós-colonial de meados dos anos 1950 e 1960 constitui fruto da efervescência criativa e do sentimento de liberdade para se expressar.

Nas obras contemporâneas criadas em África há, frequentemente, elementos locais dialogando com distintos modos de produzir arte. Pode-se tomar por exemplo o trabalho de Willie Bester, além de outros artistas sul-africanos que serão apresentados no final deste capítulo.

Entre as polêmicas envolvendo a obra de Willie Bester, destaco aqui o tema da ilusão do “puramente africano”, exigência recorrente à criação de artistas africanos/as ou com ascendência africana. Como já dito anteriormente, Bester é um adepto da colagem e da fotografia, do uso de materiais inutilizados, e sua pintura caminha entre o lúdico, as cenas com pouca ou nenhuma perspectiva e cores muito vivas e puras e a pintura acadêmica com

suas passagens de cor virtuosas. Com tais elementos, seria possível traçar paralelos, além das colagens dos cubistas e suas *assemblages* e com os *ready-mades* de Duchamp, com a arte reciclável, com fotografias etnográficas, com as cores fauvistas, com a arte clássica, etc. Sob uma perspectiva eurocentrada, poderia-se cogitar enquadrar a obra de Bester nos padrões europeus de arte moderna. Bester porém, é um artista contemporâneo sul-africano.

Direta ou indiretamente, estudando arte moderna e contemporânea do ocidente ou no Community Arts Project, Willie Bester serviu-se de influências de fora para compor suas obras tanto quanto artistas que moram fora do Continente Africano e de seus países de origem. Como dito anteriormente, Bester utiliza-se da técnica da *assemblage* para compor seus trabalhos. A técnica, já conhecida e utilizada por artistas modernos do Ocidente, tem um sentido especial para o artista. Há, um modo de fazer e temas exclusivamente sul-africanos em Bester. Diferentemente dos *ready-mades* de Duchamp, o material coletado por Bester para seus trabalhos não são anti-arte, e sim a materializações de narrativas de suas experiências, de pessoas com as quais se identifica e de críticas a formas de violências, de desqualificação identitárias que marcaram a história da África do Sul.

Sua temática surge do inconformismo e do ambiente inóspito para a expressão de processos de exclusão em uma sociedade segregacionista. O lixo, os objetos inutilizados são uma metáfora da própria sociedade, e o uso desses objetos tem como fim mostrar que coisas preciosas podem surgir do que parece descartável. Bester pintava, antes de seu ingresso no *Community Arts Project (CAP)*, produzindo arte de retratos e paisagens sem intenções políticas. Influenciava-se pelas referências ocidentais, até compreender, neste projeto, a possibilidade de dar voz ativa à sua arte. O artista diz que suas principais influências artísticas surgiram do convívio com os artistas do CAP, mas sempre procurou manter sua autonomia. “Eu fui convidado por muitas vezes para ir à Europa e ver o que outros artistas estavam fazendo. Mas eu sempre tentei manter o meu próprio jeito de fazer as coisas. Eu não quero mudar muito” (BESTER, Cidade do Cabo, em entrevista à pesquisadora em 14/11/2016). A *assemblage* empregada por Bester tem, portanto, um sentido particular, como descrito na fala de Busca (2000):

[...] os objetos em suas pinturas funcionam como objetos reais: um copo de metal é o que mostra, objeto de pobre ou soldado, mas a carga de um número e a pintura nele borrifada lhe atribui um significado suplementar, concedendo-lhe o estatuto de símbolo da vida nas *townships*. Ele se revela capaz de fornecer um conteúdo relacional para um objeto específico. Os muitos símbolos de barreira que utiliza – ecrãs de todos os calibres, arames farpados, rolos de cercas - ... representam a imagem dos instrumentos reais de opressão e reclusão, condições de existência, confinamento, promiscuidade dos campos, a atmosfera de vigilância e arbitrariedade

exercida pelas autoridades, mas também a possibilidade e a esperança de derrubar todas essas barreiras. (BUSCA, 2000, p. 39, tradução nossa)

Ainda que Bester tenha sido alimentado por correntes artísticas ocidentais, ele as transforma, reelaborando sua experiência e participa do movimento de fluxos intensos do contemporâneo. Mais do que isso, o modo de fazer colagens, de pintar com cores vivas, de voltar ao retrato com aquarela em moldes acadêmicos, o modo de encaixar as fotografias e *assemblages*, não podem ser reproduzidos por ninguém, sendo sua assinatura e algo que permite singularizar e reconhecer o artista. Os materiais inutilizados de Bester não se reduzem à noção de sucata, eles são biografias de lugares, modos de vida e falam, como o próprio Bester sugere. Há uma permanente interrogação com discurso biopolítico inconformado, anacrônico e que se projeta nas contradições do pós-*apartheid*. Contemporâneo. Os temas e o discurso que emergem da obra são reconhecidamente vinculados a dramas sul-africanos do presente. A mistura destas de linguagens, aliadas à interrogação permanente dos materiais, é sinalização do contemporâneo.

4.1.2 Polêmica 1: O cão de guerra de Bester que incomodou Tony Yengeni e a questão da autenticidade

Como visto anteriormente, a obra de Bester contém sua contemporaneidade constituída de dialogias, incluindo a modernidade europeia, observações e elaborações de materiais e vivências. Bester narra suas trajetórias e aquelas de seu país, participando dos movimentos africanos de construções de identidades plurais, interconectadas e em movimento. Tais dialogias contrapõem-se a entendimentos de produção africana isolada espacialmente e temporalmente do restante do mundo. Tal condição de isolamento, imaginada pelo senso comum e validada por intelectuais e críticos de arte, suscitou vivas discussões, ainda muito presentes, sobre autenticidade e reconhecimento da criação africana (BARROS, 2011; KASFIR, 1999; MBEMBE, 2001), além de seu congelamento (FALL, 2007). O fato polêmico que segue, envolvendo Willie Bester e a sua escultura de metal *Dogs of War* (2001), abre a discussão em torno do autêntico, por vezes associado ao que é visto pelo olhar exógeno como “tradicional”, “arte africana decorativa”, “primitivo” (referindo-se à produção artística pré-colonial), entre outras expressões.

O cão, quando vinculado à história do *apartheid*, possui dupla representação. Sua conexão mais profunda com o país e com a África talvez se dê com o *Canis Africanis*⁴⁴, intimamente vinculado à história do homem e suas migrações pelo continente. Contrariamente às raças modernas de cães mais conhecidas, esta é uma “*land race*” (raça de terra), estabelecida a partir da seleção natural. Seus indivíduos, historicamente domesticados, de corpo delgado e flexível e ágeis movimentos, acompanharam pastores neolíticos há 7000 anos, vindos do Oriente Médio, e antes das dinastias egípcias já se espalharam ao longo do Nilo. Foram até o Saara e Sahel por contatos comerciais. Deixaram os Camarões para alcançarem a África Austral junto aos falantes de Bantu. Seu registro mais antigo na África do Sul se deu em 570 E.C. (Era Comum).

Em um aspecto humano, o *Canis Africanis* é um prolongamento, portanto, do homem africano e suas andanças pelo continente. O cão foi também encontrado com frequência em sítios *khoisan*. Um olhar depreciativo sobre esse aspecto do cão ligado ao homem da terra ou negro é trazido por Borges (2017): “Por essa razão, parece-nos profícuo entender como no pós-*apartheid* experiências de racismo e segregação seguem sendo vividas a partir da produção constante de um Outro como criatura bestial, muito amiúde equiparada aos cachorros”.

Já o segundo aspecto do cão vinculado ao *apartheid* é o animal, evidenciado por Sittert e Swart (2008), para quem o cão pode representar a proteção à propriedade privada do homem branco.

Dado o seu papel proeminente na defesa do poder branco e da propriedade, o cão tornou-se uma metáfora fácil para o *apartheid*. A metáfora canina também tem sido empregada para enfatizar as continuidades duradouras da nação “arco-íris” com o passado. [...] (SITTERT; SWART, 2008, pp. 30-31, tradução nossa)

Sittert e Swart (2008) tratam em *Canis Africanis: a Dog History of Southern Africa* do cão treinado para atacar “indesejados”. Em 2001, um vídeo feito por policiais foi televisionado, gerando revolta e horror na população. Nele, quatro policiais aparecem lançando os seus cães em imigrantes ilegais moçambicanos negros em 1998. Durante o ataque canino aos homens, os policiais riam. Sittert e Swart (2008) afirmam que o conteúdo, antes de ser televisionado e gerar a prisão dos envolvidos, era reproduzido com frequência em festas da polícia.

A imagem chocou Willie Bester, que em 2001 utilizou o cão como ícone para graficamente narrar o evento em duas de suas obras: *Who let the dogs out?* (Figura 58) e na

⁴⁴ Mais informações sobre *Canis Africanis* em: The AfriCanis Society (2012)

escultura *Dogs of War* (Figura 59). Segundo Sittert e Swart (2008, pp. 30-31, tradução nossa), “A escultura de Willie Bester, *Dogs of War*, iguala o novo ao antigo governo por priorizar os gastos militares em detrimento dos gastos sociais”. Assim sendo, Bester embute em suas obras os dois aspectos do cão, o humano (social) e o animal (violento, “protetor” da propriedade).

Figura 58 – BESTER, Willie. Who let the dogs out? Instalação com vídeo e esculturas em metal, 2001.

Fonte: Artthrob, 2018

Figura 59 - Imagem ilustrando a escultura de metal *Dogs of War* de Willie Bester (2001).

Fonte: esquerda: Thiel (2001); direita: VISION DOUBLE (2018).

A impressionante instalação de arte *Who Let the Dogs Out?* (2001) baseia-se num incidente de 1998 que provocou uma condenação global, na qual seis membros do Serviço de Polícia da África do Sul foram capturados em câmara, lançando os seus cães em três imigrantes indocumentados suspeitos de Moçambique. Os policiais, todos membros da *Dog Unit*, foram presos pouco antes de a TV divulgar as imagens dos cães sendo jogados nos homens, com os policiais também ofendendo-os com abusos raciais. A monumental instalação de escultura que apresenta o policial e o cão mordendo o imigrante (com uma gravação simultânea de vídeo do evento) foi exibida em 2001 na Goodman Gallery em Joanesburgo, África do Sul (VISION DOUBLE, 2018, tradução nossa).

No início de fevereiro de 2001, Willie Bester foi procurado pela agência de Philip Todres de consultoria de arte, a Primart, para exibir alguns de seus trabalhos para um banquete no clube parlamentar Fernwood, um edifício histórico situado entre os jardins do subúrbio de Newlands. Membros do parlamento sul-africano estavam presentes.⁴⁵ Willie Bester selecionou três de seus trabalhos para serem expostos: a escultura *Saartje Baartman* (2000, ou *Sarah Baartman*, a escultura inspirada na ancestral khoisan em exposição em Paris), o *Dogs of War* (2001) e uma tapeçaria com o retrato do ex-presidente Nelson Mandela.

Como noticiado pelo Cape Times no texto de Gustav Thiel em 16 de fevereiro de 2001, o conjunto de três obras selecionadas por Bester para a ocasião foram rejeitadas pelo Whip-chefe da ANC, Tony Yengeni, que teria dito que seu trabalho não era “suficientemente africano” e que *Dogs of War* estava para ser retirado da vista dos convidados do evento por

⁴⁵Informações sobre o caso disponíveis Thiel (2001) e Artthrob (2018)

ser “muito agressivo”. Segundo Sittert e Swart (2008, p. 32, tradução nossa) “O trabalho, quando exibido no clube do parlamento, ofendeu tanto a preferência do ANC pela arte “decorativa” que o whip-chefe ordenou sua remoção”.

Willie Bester teria se sentido ofendido com esta declaração, e as obras foram imediatamente retiradas de Fernwood. Bester teria recebido da agência de Todres a quantia de R3000 (três mil rands) para expor os trabalhos. Na segunda-feira, dia 19 de janeiro de 2001, o *Cape Times* publicou uma carta de resposta de Tony Yengeni sobre a história de Gustav Thiel.

A história de Gustav Thiel a respeito da minha rejeição à escultura do sr. Willie Bester é lamentável porque implica que eu tenha criticado tanto a arte do sr. Bester quanto o próprio artista.

Nada poderia estar mais longe da verdade.

Na procura de itens decorativos para a abertura do banquete do Parlamento (e eu uso a palavra decorativos aconselhado), eu estava procurando criar um ambiente e uma mensagem em particular. Os símbolos que eu procurava eram mais decorativos do que provocativos, procurando criar uma atmosfera de otimismo para o século africano, com símbolos africanos tradicionais.

O trabalho do Sr. Bester é dramático, provocativo e excitante. É digno de profunda contemplação e aplaudo as questões que seu trabalho suscita. Mas na minha opinião, não estava de acordo com a atmosfera que estávamos tentando criar para este evento, que nós, como chefes de chicote, estávamos hospedando.

Eu reconheço que o Sr. Bester faz uma contribuição significativa para o mundo da arte, tanto em casa como no exterior, e estamos ansiosos para ver mais do seu trabalho (ARTTHROB, 2018, tradução nossa).

Sobre a obra de Bester não ser “suficientemente africana”, Yengeni nada declarou. Um ano depois, Yengeni foi acusado de estar participando do suposto maior acordo de corrupção da história da África do Sul, o “Arms Deal”⁴⁶. O curioso foi a suposta crítica de Yengeni⁴⁷ estar associada a *Dogs of War*, que trata do aspecto animal do cachorro, das questões de armas e violência.

O caso de Fernwood levanta uma questão importante a partir da suposta fala de Yengeni. O que é ser africano o suficiente? Produzir obras, nos termos dele, “decorativas”? A suposta fala de Yengeni suscita a discussão sobre como ser reconhecido como artista africano e a autenticidade nas obras de arte contemporâneas africanas.

4.1.3 Da noção de arte africana “autêntica” (Valorização e autovalorização. Poderá a percepção da criação africana ir além do nativismo?)

⁴⁶ “Formalmente conhecido como o Pacote Estratégico de Defesa, o acordo de armas, para usar seu notório apelido, foi um projeto de aquisição militar de vários bilhões de *rands* finalizado em 1999 pelo governo sul-africano. Se as alegações atualmente sob investigação por uma comissão de alto nível forem verdadeiras, será o maior escândalo de corrupção na história do país”. (CORRUPTION WATCH, 2014, tradução nossa).

⁴⁷ O membro do comitê executivo nacional do ANC, Tony Yengeni, foi considerado culpado de fraude em 2003 em um caso ligado ao controverso “Arms Deal”. Informação disponível em: Madia (2018).

A liberdade criativa forma o cerne da interrogação feita a práticas artísticas de alteridades não europeias, particularmente, africanas. Por meio de linguagens muito distintas, elas completam-se em considerações estéticas de inacabamento e fruição, sendo rizomaticamente enraizadas na história e nas formas culturais em que emerge. Contudo, a exigência de autenticidade e de singularidade se transformou em cenários, mas próximos a julgamentos pela via de a priori aprisionadores e desqualificadores. A criação é transcrição permanente da vida, dos horizontes possíveis e sonhados, sendo tecidas na intersubjetividade e em meio a intercâmbios na história que está em movimento constante. A arte de Bester é escrita de uma narrativa biográfica inserida nos movimentos que atravessou sua experiência cultural, social e política, não responde a fronteiras geográficas rígidas, mas a possibilidades poéticas do mundo plenas de evocações de historicidades africanas, abertas, matizadas e heterogêneas.

Enwezor (2008), em seu artigo “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, considera que a globalização, que aproximou culturas distantes, também favoreceu intercâmbios no campo das artes, assim como fez emergir uma importante reflexão sobre a Arte Contemporânea em contextos africanos.

No entanto, ainda que aproximada das produções exteriores pela globalização, a produção africana permanece subestimada e reduzida com frequência a conceitos externos e desqualificadores na esfera do “exótico” e do “primitivo”. Essa abordagem, que retira os processos diversos e múltiplos das sociedades em África, tem favorecido valorações das artes em termos externos e destituídos de historicidade. Este é o caso na noção de autêntico ou de autenticidade na apreciação da produção africana. Mbembe (2001) considera que, na visão europeia, o autêntico africano é percebido como o que vem de sociedades isoladas e fechadas sobre si como seria sua história antes do período colonial, segundo a construção europeia.

Os argumentos utilizados para descrever uma obra como autêntica frequentemente gira em torno dos conceitos assimilados pelo discurso nativista, descrito por Mbembe (2001). O discurso nativista pauta-se no nacionalismo e no marxismo, no sentido de reforçar aspectos da identidade de um povo, o lugar que habitam e a cor de sua pele. Para este discurso, a gente negra se fortalece dentro de instituições de seu território e raça. Não há espaço de reivindicar a africanidade se não estiver dentro desta identidade estabelecida.

Desta forma, o questionamento da autenticidade das artes africanas é intensificado devido ao próprio contato com influências de fora. A ilusão sobre a autenticidade da obra africana, dita “tradicional”, que cultiva seus modos de fazer ao longo dos séculos e não se funde com influências exteriores é, em parte, relacionada à falsa noção de que África, esta

imensa porção de “terra selvagem”, sempre foi isolada do resto do mundo antes da colonização. Segundo Richards (1999, pp. 14-15, tradução nossa) “O colonialismo retirou e manteve os negros fora da história. Foi, afinal, o grande europeu Hegel, que disse ‘a África não tem história’”. Ramos (2012) lembra-se da fala de Okwui Enwezor “também a tradição muda, não está registrada na lápide mortuária das culturas”. Demonstrando que África nunca foi isolada do resto do mundo, Silva e Calaça (2007), em *Arte Africana e Afro-brasileira*, lembram-nos de uma conexão entre África e América:

Segundo Elisa Nascimento, (1996), as técnicas de navegação usadas pelos africanos superavam a dos navegadores europeus, pois estes não conheciam a longitude, referência usada pelos chineses e árabes. Sabe-se também, a partir de relatos orais dos *griots* africanos e das tradições maias do México, que em 1311, o imperador do Mali, Abubakari II enviou frota de navios em direção às Américas, utilizando correntes marítimas em direção à península de Yucatán; nesse mesmo ano o livro sagrado maia, Popul Vuh, registra a chegada da Serpente Emplumada, Quetzalcoatl, na forma de homem escuro, alto e barbado, vestido de branco (o que coincide com a descrição do embarque do imperador africano feita por historiadores árabes). (SILVA; CALAÇA, 2007 p. 21)

O questionamento da autenticidade é intensificado em especial a partir do contato com a arte do “Ocidente” e pelos parâmetros que determinam esta autenticidade, conforme apontado por Kasfir (1992), em seu artigo “African Art and Authenticity: A Text with a Shadow”. Tais parâmetros para determinar a autenticidade de uma obra, como o advento da colonização como o que fez romper essa autenticidade, são revogados pela autora.

Mas acontece que a África faz parte do mundo e tem uma longa história. Existem inúmeros ‘antes’ e ‘depois’ na sua história, pelo que eleger o advento do colonialismo europeu como o fosso intransponível entre a arte tradicional autêntica e a arte de um tempo posterior, poluída pelo contato estrangeiro, é um procedimento extremamente arbitrário. Se bem que os séculos XIX e XX tenham sido indubitavelmente séculos de “rápido desenvolvimento”, segundo George Kubler, seria ingênuo acreditar que não existiram outros períodos semelhantes na história da arte africana. (KASFIR, 1992, p. 5)

O exemplo mais evidente sobre o peso da autenticidade sobre uma obra africana talvez esteja nas experiências de artistas da diáspora ou de descendentes de africanos nascidos fora do Continente. O segundo caso é o tipo de situação vivida por William Wilson, artista francês filho de pai togolês com mãe francesa. Wilson descreve sua experiência como artista na França no texto de Ramos (2012). Ele aponta a exposição “Magiciens de la terre” como um ponto de partida para o reconhecimento de que haveria uma arte contemporânea africana. Antes disso, nos anos 80, segundo o artista, somente havia a arte “tradicional”. Embora esse marco seja, nesse sentido, positivo para uma tomada de consciência da existência e do valor

da arte africana, os resultados para Wilson, como para outros artistas de fora do Continente, nos mostram um ponto importante para o entendimento de quais parâmetros permeiam o reconhecimento de uma obra africana.

William Wilson [...] conta que, ainda hoje, muitos críticos e curadores do sistema que legitima as artes, seguem classificações eurocêntricas e procuram definir, classificar e catalogar obras e artistas segundo parâmetros de raça, nacionalidade, tradicionalismo e, naturalmente, “autenticidade”. (RAMOS, 2012, p. 153)

Wilson segue narrando uma situação que demonstra certo utilitarismo em exposições em Paris por parte dos curadores. Ele conta o quanto foi sempre tido como artista africano, apesar de ser nascido na França, e que suas obras eram frequentemente reivindicadas em exposições quando os curadores buscavam dar alguma diversidade ao conjunto. Quando lançada “Magiciens de la terre” (1989), a revelação de vários artistas africanos, ele já não era considerado um artista africano. “Quando as pessoas começaram a sentir o novo mercado de arte contemporânea africana, eles não me colocaram dentro, porque eu não era autêntico, não vivia na África, eu não era africano, eu falava francês com as pessoas”. (RAMOS, 2012, p. 152).

Wilson é um artista francês descendente de africanos. Já no primeiro caso citado acerca da autenticidade da obra africana, sobre os artistas da diáspora, Peffer (2003) fala da diáspora como parte fundamental da produção que entendemos como arte contemporânea africana. Os artistas africanos que vieram para Europa e América experimentam novas formas de diáspora, vivem simultaneamente entre privilégio e fardo, a sua “crescente visibilidade nas realizações de elite na arte internacional”.

O texto cita James Clifford, que cita a diáspora como termo que equivale a um tipo específico de tema histórico. Quanto ao fardo vivido pelos artistas, ao mesmo tempo em que ganham chances de desenvolver seu trabalho fora do continente de origem, vivem também a conotação negativa do termo “diáspora”, em que o “Eu é confinado dentro do território do Outro”. Integra esse fardo, a imposição aos artistas em, estando longe de casa, representar sua origem (são por essa origem vistos como “exóticos” pelo olhar de fora, ao mesmo tempo em que esta é a condição de seu reconhecimento) e usa o exemplo de Ghada Amer, artista egípcia que nunca desejou que sua arte fosse vista como a arte “do outro”. Por outro lado, se esta origem é retratada no trabalho, a diáspora seria boa no sentido de que, a exemplo de Boghossian, o artista pode ver com olhar distanciado e entender mais sobre sua origem.

Para esses africanos da diáspora, versados nos debates atuais da teoria cultural, mas também longe de casa, o curador Okwui Enwezor (ele próprio um intelectual nigeriano que vive nos EUA) fala da tensão entre aqui e ali, o “olho que vê” e o “

mente que se lembra”. Essa visão dupla não faz parte da experiência artística de artistas que não migraram, e para quem a questão mais premente é a marginalização em seus próprios países de origem. (KASFIR, 1999, p. 13, tradução nossa)

Já a visão de autores como Araeen (2005) mostra uma abordagem diversa em relação ao autêntico. Flertando com as ideias de Ki-Zerbo, citadas por Lopes (1995), Araeen defende uma tomada de consciência rumo à valorização da arte africana pelos próprios africanos. Aponta aspectos positivos e negativos do contato com o “Ocidente” e a globalização.

A globalização, o espetáculo do multiculturalismo e a economia capitalista seriam os responsáveis pela presença de artistas de todo o globo participarem de bienais de arte pelo mundo, quando, antes, artistas de África, Ásia, Caraíbas e até da América do Sul não tinham esse espaço. Esta abertura, para Araeen, tem aspectos positivos e negativos.

A África, segundo o autor, se entrou nestes circuitos, não foi por suas próprias condições. O próprio sistema global determina o que África aspira e consome e produz. E a falta de condições de se fazer arte por falta de instituições fortes dentro do Continente Africano leva artistas que produzem em seus países a buscarem patrocínio de fora, enfraquecendo a sua própria autonomia.

Em resumo, Araeen acredita tratar-se de um problema importante para a identidade africana, questionando seu consumo do que é produzido pelo Ocidente e a falta de iniciativas suficientes por parte dos africanos para produzirem o que desejam. Araeen usa o exemplo de Mancoba⁴⁸ para tocar no fato de que o pensamento eurocêntrico e a exclusão de quem é de fora protege um sistema que coloca o europeu como superior.

4.1.4 Polêmica 2: Sarah Baartman e sua recepção na University of Cape Town (UCT)

Como olhamos para uma figura que foi muito analisada, que foi traída por um olhar invasivo? Uma resposta é oferecida pela escultura de Willie Bester, Sarah Baartman (2000). Bester solda metais descartados em esculturas que retêm certa evidência de abandono passado. Sua escultura de Baartman, como a visão literária de Baartman no magnífico romance pós-apartheid de Zöe Wicomb, *David's Story*, não apresenta bordas arredondadas, nem redenção. A visão de Bester sobre Baartman opera em três

⁴⁸ Ernest Mancoba foi artista sul-africano, que, na diáspora para a Europa, revelou-se um dos expoentes do modernismo, tendo integrado o grupo CoBrA (nome inspirado nas cidades Copenhague, Bruxelas e Amsterdã), movimento de, em média, trinta artistas, que no pós-guerra produziam obras sobre a devastação das cidades e se inspiravam no surrealismo. Araeen trabalha a reflexão sobre a relevância da obra de Mancoba para o modernismo, o que teria sido ignorado pela História ditada pela Europa. Usando o exemplo de Picasso, que precisou sair da Espanha para legitimar-se como artista e pintar a obra-prima cubista *Les Femmes d'Alger* (1907), o autor destaca a diáspora de Mancoba como ação que o colocou como artista de importância e que, se aceitamos a migração de Picasso, deveríamos aceitar a do sul-africano. Araeen segue dizendo que, se operada análise minuciosa em torno da obra de Mancoba, talvez fosse possível aferir, pela originalidade de suas composições e os artistas que seguiram influenciados por ele, que o artista sul-africano teria sido, apesar do não-reconhecimento no Ocidente, um dos expoentes da modernidade europeia.

planos - seu corpo, encarnado em metal, projeta-se para a frente, mas uma corrente no tornozelo direito, ambos feitos do mesmo material, a recua para o passado. Acima, seus braços são mantidos em uma postura de prontidão, e seu rosto coroadado olha para o lado, de olhos abertos e alerta. As linhas pressionadas e cintilantes e as texturas irregulares da figura de Baartman apresentam um testemunho intratável da violência do passado que nenhuma boa intenção pode polir. Mas seus olhos mostram uma presença ágil e pensante e, embora seja em três planos, há uma coerência e poder no ser transmitido na escultura de Bester. Nele, Baartman se torna um sujeito da história, não seu objeto; ela se move entre símbolo e traço irrecuperável, veneração e silêncio. Em uma não pequena ironia, a ciência racial e as reivindicações mais bem-intencionadas do simbolismo nacionalista, da literatura acadêmica e da arte visual falam em linguagens semelhantes de hipervisibilidade e apropriação. Recusando a alegação fácil de Baartman como origem, como um círculo fechado, a escultura de Bester inventa uma ética diferente, uma consciência clara das seduções de fechamento e mostra, em vez disso, o vazamento do passado para as reivindicações perfeitas do presente (BADEROON, 2011, p. 79, tradução nossa).

Pelo olhar de Baderoon, a escultura de Sarah Baartman feita por Willie Bester representa um sujeito da história, alguém que não nega seu sofrimento, mas olha com olhos atentos para o futuro, embora ainda seja impedida de progredir rumo ao futuro pelas correntes presas ao seu tornozelo. A obra passou a integrar o acervo da Universidade da Cidade do Cabo (UCT), e estava exposta na Biblioteca Principal (Oppenheimer Library) da University of Cape Town (Figura 60).

Figura 60 - Imagens de Bester no dia da apresentação de sua escultura Sarah Baartman na University of Cape Town e detalhe da escultura. Na primeira foto, Bester aparece de colete laranja. Na segunda imagem, à esquerda, de amarelo, Diana Ferrus.

Fonte: Vgallery (2018)

A escultura de Sarah Baartman foi comprada pelo Comitê de Obras de Arte da UCT para a então nova biblioteca em 2001, onde permaneceu em exposição. Por duas ocasiões foi coberta. A primeira foi em abril de 2015, por estudantes e pelo vice-chanceler da universidade, Max Price, que decidiram que algumas das esculturas do acervo retratavam figuras de forma depreciativa. A segunda vez ocorreu em 9 de março de 2016 (Figura 61), quando os estudantes (Rhodes Must Fall Movement) cobriram a escultura junto às comemorações de aniversário da remoção da estátua de Cecil Rhodes⁴⁹ do campus.⁵⁰ assim como a escultura de Baartman, o *apartheid* permaneceu na África do Sul, após o seu suposto

⁴⁹ Cecil Rhodes (1853 - 1902): empresário britânico e primeiro-ministro da Colônia do Cabo entre 1890 e 1896, sempre favorável ao imperialismo britânico, fundador do território da Rodésia (Atual Zimbábue e Zâmbia).

⁵⁰ Informações sobre o caso obtidas em Buikema (2009) e Groundup (2019).

fim, mantendo o país preso por correntes, e, embora busque olhar para a frente, não consegue progredir. Esta seria uma das principais motivações da revolta do movimento estudantil Rhodes Must Fall.

Bester descobriu sobre os eventos por meio de uma ligação anônima. ‘Eu não sabia do que se tratava a coisa toda; não houve consultas’, diz ele. ‘Fiquei chateado porque não era minha intenção insultar ninguém fazendo essa escultura. Era algo sobre mim mesmo’’. (GROUND UP, 2019, tradução nossa)

A razão para que, em duas ocasiões, Sarah Bartmann fosse coberta (Figura 61) era que mais uma vez, de acordo com o ponto de vista dos alunos, o corpo desta mulher estava sendo exposto e sexualizado, e dentro novamente de um departamento de ciências. Buikema (2009) faz uma análise deste episódio, considerando aspectos da semiótica e da pragmática para concluir que, afinal, a obra de Bester é um tributo feito nas intenções de exaltar a figura de Baartman e com representações condizentes, não fazendo referência ao pensamento colonial, obsoleto, sem a intenção de expor mais uma vez o corpo de uma *khoisan* e provar empiricamente sua inferioridade. Tudo isso por uma razão principal: o material utilizado pelo artista. O material duro, de peças de metal, que já tiveram outras utilidades, fazem referência à dureza e falta de sensibilidade dos exploradores de Sarah Bartmann.

Figura 61 - David Goldblatt, a escultura de Willie Bester de Sarah Baartman coberta de pano por estudantes do Rhodes Must Fall Movement. Biblioteca Principal, Universidade da Cidade do Cabo, 14 de maio de 2016. Reutilizada no The Art Newspaper com permissão de Goldblatt.

Fonte: Ground Up (2019)

Na visão de Willie Bester, a cobertura do corpo de sua escultura é censura, algo próximo do nazismo⁵¹. O texto a seguir é um resumo traduzido do conteúdo dos vídeos da entrevista concedida ao grupo *Sara, I am Tara*⁵², em 19 de abril de 2017, na casa de Willie Bester, junto ao artista e Diana Ferrus.

“Sarah Baartman foi levada a Europa porque ela era diferente. Agora nós queremos esconder quem é diferente atrás das cortinas, empregá-las em cozinhas. Se você quer normalizar a situação, você precisa colocar as pessoas no *mainstream* [...] Vesti-la não resolve, torna pior. Nunca chegaremos ao cerne do problema” (tradução nossa). Bester explica que sua intenção ao fazer Sarah era entender sua própria trajetória de humilhação durante o regime racial. Ele se identificava com a história de Sarah, e após o *apartheid* os artistas precisaram se esforçar para encontrar uma direção para suas produções.

A confecção de todo o projeto da escultura levou seis meses. O que inspirou Bester a idealizar a obra foi o poema de Diana Ferrus. Ao ouvir sobre Sarah Baartman, vieram imediatamente à sua memória as imagens de sua própria história. Como Baartman, ele e sua família, sempre considerados “*other*” (outro) pelo governo, nunca se encaixariam em qualquer classificação para a qual houvesse algum direito reservado.

Willie Bester disse então que investigou toda a história da *khoisan*, e que foi até a França com esse objetivo. Lá, visitou o Museu do Homem em Paris, onde estavam em exposição os restos mortais de Sarah, e viu expostas pessoas de todo o Continente. Nenhuma era branca.

Bester afirma que levou a escultura para a universidade por se tratar de um lugar adequado para realizar discussões acerca da obra. Ele afirma que não entende essa “nova cultura” de destruir coisas, fazendo referência a outras obras de arte que foram vandalizadas e queimadas na universidade. Disse que não faz o menor sentido e que se esse tipo de atitude persistir, logo não haverá mais história para contar.

Os entrevistadores questionaram o fato de Bester, como um homem, representar em sua obra a dor de uma mulher e as implicações problemáticas disso. Diante da questão, Diana Ferrus entrou na discussão e defendeu o amigo: “Quando se tem uma história como a nossa, onde a dor foi infligida, homens podem ver dor infligida em homens, mulheres, mulheres em homens. É uma dor infligida por séculos. Trata-se de uma dor centenária. Eu sinto a dor dos

⁵¹ Informações retiradas de SARA, I AM TARA (2018) e Ground up (2019)

⁵² O projeto “Sara, I am Tara” foi criado para uma designação do Curso MPhil de Curadoria Digital de 2017, oferecido pelo Centro de Estudos de Informação e Biblioteca da Universidade da Cidade do Cabo (UCT).

séculos. [...] Sarah representa uma mulher negra, uma mulher, e uma mulher pobre. São três coisas: racismo, machismo e preconceito social”.

Bester, ao argumentar que produziu a obra a partir de uma identificação com sua própria história de vida, demonstra a sua intenção de dialogar com dois desses três tipos de preconceito: o racial e o social, que não fazem distinção de gênero.

4.2 África do Sul como pólo artístico: Willie Bester em diálogo com outros artistas sul-africanos

As artes sul africanas tem sido destaque nos cenários africanos e mundiais com críticos, acadêmicos, ativistas e artistas inscrevendo-se em intensos debates culturais e criações dentro do contexto da história das artes. Compreender a trajetória de Willie Bester aponta, igualmente, para situar suas criações em interações artísticas e culturais de seu país.

4.2.1 *This place, this space*: exposição em Franschhoek

Com o objetivo de dar uma primeira demonstração sobre as preocupações mais pungentes dos artistas contemporâneos sul-africanos, neste ponto, estabeleço aproximações temáticas entre Willie Bester e outros artistas que integram uma exposição na Moór Gallery, que visitei durante meu campo no Cabo. Ficam expostas as preocupações dos artistas relacionadas ao futuro do país na figura das crianças, questões de raça, sociais e políticas, críticas à continuidade das desigualdades após o fim do *apartheid* e da colonização.

Entre outubro e novembro de 2016, Willie Bester esteve em exposição na Moór Gallery em Franschhoek (Figura 62), cidade do circuito dos vinhos, próxima a Stellenbosch. “This place, this space”, curada por Candice Cruise e Julia Meintjes (esta última frequentemente contratada para exposições em galerias com obras sul-africanas), foi parte do festival Art Franschhoek⁵³.

⁵³ Informações sobre a exposição retiradas do catálogo da exposição e da série de eventos do festival. Apresentação da exposição disponível em FRANSCHHOEK WINE VALLEY (2016).

Figura 62 - Willie Bester em exposição na Moór Gallery em Franschhoek.

Fonte: Julia Meintjes Fine Art (2017).

A galeria foi inaugurada em maio de 2016⁵⁴, após uma profunda reforma realizada no imóvel antigo que atualmente recebe as exposições, e possui cinco salas. Vende trabalhos de artistas impressionistas e contemporâneos, e possui uma sessão dedicada aos artistas da cidade. Logo, a galeria estreitou contatos com Willie Bester, o que beneficiou a ambos. A nova galeria poderia expor obras de um artista sul-africano renomado e ganhar destaque no circuito artístico, enquanto que Bester teria um espaço próximo à Cidade do Cabo onde expor suas peças.

Uma delas foi produzida como *site specific* para a Moór Gallery, para ser exposta na fachada do prédio, ao ar livre. A suntuosa escultura feita em metal integra a lista de cavalos produzidos por Bester. Retomando a história deste conjunto de obras, como tratado no ponto 2.4.1, a produção trata de uma série de eventos por todo o país, mais especificamente o que ocorreu em Athlone, próxima a Cidade do Cabo, em que policiais saíram de caminhões de entrega e mercadorias comuns, onde estavam escondidos, para atacar a população segregada nas *townships*. A analogia feita pelo artista ao Cavalo de Troia resultou na construção dos cavalos, feitos de peças automotivas que adquiriu em ferros velhos. Os materiais escolhidos, pela dureza, texturas e cor, fazem referência ao armamento pesado e à truculência dos policiais, que no evento em Athlone matou três garotos sem nenhuma razão. Esta obra

⁵⁴Informações disponíveis em Wouters (2016)

específica para a Moór Gallery foi chamada de *Apocalypse Horse* pelo artista, produzida em 2016 (Figura 63).

Figura 63 - BESTER, Willie. *Apocalypse Horse*. Escultura em metal, 2016.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

“This place, this space”, segundo a apresentação da exposição no catálogo, tem por objetivo “desafiar e encantar o espectador enquanto lidam com as respostas de artistas ao nosso complexo país e sociedade” e emergiu desta relação estabelecida com Willie Bester.

‘This place, this space’ emergiu da relação estabelecida de Moor Gallery com Willie Bester. A Bester tem criado trabalhos de mídia mista e com cores fortes desde o início dos anos 90, comentando sobre o político e social. Ele influenciou marcadamente artistas que retratam os ‘espaços’ de assentamentos informais e divisões raciais usando materiais encontrados nas ruas. Tendo recebido mais reconhecimento no mercado fora da África do Sul, é raro que exposições contemporâneas incluam seu trabalho. “This place, this space” mostra trabalhos de artistas como Diane Victor, cujas imagens absorventes emergem de suas reações a eventos que ela vê como ‘desastres’ em nossa sociedade, em conversas com peças de Bester. Alfred Thoba e François Knoetze nos desafiam em outras questões. Os estudos silenciosos de lugares de Desmond Mnyila não são apenas benignos. E com trabalhos de, entre outros, Heather Gourlay-Conyngham, Philip Rikhotso e Lizza Littlewort, a generosidade magnética da luz, clima e intrincada teia de pessoas de nosso país nos envolve ainda mais em espaços sempre complexos. (FRANSCHHOEK WINE VALLEY, 2016, tradução nossa)

A lista completa de artistas participantes segue: Willie Bester, Diane Victor, Lizza Littlewort, François Knoetze, Angus MacKinnon, Louis Maqhubela, Heather Gourlay-Conyngham, David Koloane, Joanne Bloch, Nompumelelo Kumalo, Desmond Mnyila, Helen Timm, Jabu Masuku, Janet Wilson, Derrick Nxumalo, Alfred Thoba, Louise Linder,

Thandeka Mathenjwa, Thulile Nyawo, Ncamisile Tembe, Sizakele Mbuyisa e Eunice Geustyn.

A pequena galeria, à ocasião da exposição, pareceu fazer crescer uma árvore invisível dentro de si, entendendo Willie Bester como o tronco que mantém a base do diálogo com outros artistas, as ramificações deste tronco, que tratam temáticas similares às dele, políticas ou sociais, ou que abordam outros temas, ou o mesmo tema por outras perspectivas, ou apenas por uma aproximação estética.

Os elementos mais importantes da obra de Bester são: engajamento político, tema das questões sociais, arte como um espelho da realidade atual, retomada de fatos e mártires do *apartheid*, retratos a óleo de cidadãos sul-africanos (mais frequentemente *khoisan*), cores vivas, crítica ao passado e às desigualdades, uso de materiais inutilizados, técnicas e matérias-primas mistas em um único trabalho (trabalho de composição e reestruturação de elementos para formar um todo coeso e unificado, construção das obras assim se repete nas temáticas, no objetivo do artista em reestruturar na arte as desigualdades e erros históricos de seu país), colagens, o tema da criança que lida com a pobreza e transita em ambientes inóspitos, da infância ausente, o tema da exclusão social, gentrificação, das estruturas de poder e a realidade e o realismo (uso de fotografias coladas nas pinturas, *assemblage* de elementos do cotidiano). Em “This place, this space”, esses elementos e temáticas estão presentes em obras de outros artistas, e por esta razão, dialogam com as peças de Bester.

4.2.1.1 Willie Bester e Diane Victor

Diane Victor [...] trata de preocupações que vão da repressão sexual à violência pessoal, física, psicológica e social. As obras de Victor são visualmente sedutoras, cativando o espectador com configurações cuidadosamente planejadas. Símbolos e metáforas são uma parte intrínseca de seu trabalho, como é a interpretação literal de seus assuntos. Seus trabalhos frequentemente expressam estados carregados de ser. [...] *Disasters of Peace* (2001-2008) é uma série de gravuras que retratam (como descreveu a própria artista), a sua “obsessão por rituais de sofrimento, submissão e dominação que acompanham as várias formas de privação sociopolítica e econômica sofridas diariamente pelos cidadãos da nova África do Sul” (SOBOPHA, 2011, p. 100, tradução nossa).

A criação artística que conversa, talvez, mais diretamente com as obras de Willie Bester é a Diane Victor, uma gravurista que retrata a partir de fortes imagens, muitas vezes simbólicas e mitológicas, aquilo que considera como desastres do contemporâneo na África do Sul. A artista, de Pretória, expôs em Franschhoek vinte gravuras em papel.

Em *Disasters of Peace*, Victor faz referência direta ao *Disasters of War* de Francisco de Goya. Victor evoca as críticas de Goya às atrocidades da guerra, ao mesmo tempo em que demonstra a continuação da violência após a guerra e, no caso da África do Sul, após o fim do *apartheid*. Destacando a violência negligenciada e cotidiana, esta série chama a atenção para este olhar dessensibilizado contemporâneo ou tolerância à violência. Para Victor: “As imagens com as quais estou trabalhando são tiradas da nossa cobertura diária de acontecimentos recentes e quase comuns em jornais, na TV e no rádio de atos sociais e criminosos de violência e mortes desnecessárias contínuas - ocorrências tão frequentes que não são mais levantar um clamor do nosso público, mas eles ainda constituem um desastre em tempo de paz (THE DAVILLE BAILLIE GALLERY, 2018, tradução nossa).

A obra (Figura 64) trata da destituição material e existencial vivenciada, ainda, com mais intensidade pela a população segregada. Durante o *apartheid*, como já visto, houve um profundo processo de gentrificação na África do Sul, como no Distrito 6 na Cidade do Cabo. A gravura de Victor poderia estar tratando desta temática, mas a figura da mulher miserável por ela retratada foi inspirada em observação atual. *Mind the Gap* nos lembra extrema e humilhante situação em que ainda vivem muitos negros na África do Sul pós-*apartheid*”⁵⁵. Na figura, uma mulher caminha, aparentemente sem rumo, com seus pertences em um carrinho de supermercado, como que expulsa e sem um lugar para morar. Imagens de casa aparecem isoladas da figura central nos cantos da obra.

Figura 64 – VICTOR, Diane. *Mind the gap* 1/25, “Disasters of Peace series”, gravura em papel, 21 x 28 cm, 2002.

Fonte: Julia Meintjes Fine Art (2017)

⁵⁵ Informações sobre a artista e a obra disponíveis em: WILSON, Kay (curador). **Of Fables and Follies**: Diane Victor, recente work. Catálogo da exposição. Faulconner Gallery, Grinnel College, Grinnel, Iowa, 28 jan. – 17 abr. 2011. Disponível em: <http://www.jackimcinnnes.net/WritingArticles/1CatalogEssayDianeVictor2010.pdf>. Acesso em 23 jun. 2017.

Mind the Gap aproxima-se da temática da obra de Bester *Relocation* (Figura 65) exposta em “This place, this space”. Na obra, Bester retrata o momento da chegada de um caminhão de mudança para a *township*. Em meio à pintura cheia de cores e elementos da vizinhança pobre, o artista realiza a colagem de fotos de crianças. A mudança deve-se ao fluxo de pessoas para as *townships*.

Figura 65 - BESTER, Willie. **Relocation**. Pintura e colagem sobre tábua de madeira e aço, 54x104 cm, 2013.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

4.2.1.2 Diane Victor e Lizza Littlewort

Presente também em “This place, this space” estava a obra de Diane Victor, *Disaster n.º 1: Blind justice* (Figura 66), em que retrata um juiz indiscriminado alimentando seus peixes no aquário, enquanto é beneficiado com sexo oral por alguém por debaixo da mesa. O juiz encontra-se nesse ciclo próprio de benefícios (ele recebe incentivos debaixo da mesa, e com isso, alimenta “peixes pequenos”, objetos de sua afeição, enquanto todo o tribunal aguarda, estarecido, sua sentença). Claramente, Victor faz referência à justiça que vira as costas para o povo e favorece os poderosos e corruptos, alheios às necessidades da população. Esta é a primeira gravura da série “Disasters of Peace”, em referência a “Disasters of War”, de Goya.

Victor capitaliza sobre as possibilidades narrativas do entalhe em sua série devastadora, *Disasters of Peace*, um projeto em andamento inspirado pelo ciclo histórico de gravuras de Francisco de Goya, *Disasters of War* (1810–1820). Até hoje, há mais de trinta impressões na série de Victor. Suas composições surrealistas e apavorantes baseiam-se na cobertura da mídia sobre eventos recentes na África do Sul, chamando a atenção para os desastres cotidianos que são o legado do apartheid” (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2019, tradução nossa).

Apesar do fim do *apartheid*, em suposta paz, as desigualdades permanecem e tem seus próprios desastres. Não é necessário estar em guerra para que eles ocorram. A mesma referência a artistas europeus pode ser observada na obra de Lizza Littlewort, também exposta em Franschhoek em novembro de 2016.

Figura 66 – VICTOR, Diane. *Blind justice 1/25*. “Disaster no. 1, Disasters of Peace series”, gravura em papel, 21 x 28 cm, 2000.

Fonte: The Museum of Modern Art (2019)

Lizza Littlewort faz uma crítica aos cânones históricos dominantes e conservadores nas artes. A artista tem ancestrais holandeses e cria uma discussão irreverente e original acerca das tensões que vivencia entre sua própria origem e as desigualdades que observa em seu país pelas mãos desses ancestrais. Ela faz sua própria releitura de temas de artistas holandeses como Rembrandt (Figura 67), Vermeer e Hals e de seu antepassado Jakob Willemzoon de Wet the Elder, criando seu próprio estilo adaptado à mensagem de que a arte sul-africana ainda evoca e valoriza o passado, e ainda pouco se abre às novas formas de arte, bem como as estruturas de poder e classes sociais do país permanecem iguais ao passado, sem dar chance à mudança. A artista denuncia os privilégios brancos ainda vigentes no período pós-colonial e pós-*apartheid*.

Littlewort alimenta-se da arte de resistência contra o Estado do *apartheid*. “Vinte anos depois, os motivos de Littlewort fazem parte de nova arte de protesto, abordando ampla falta

de mudança social dentro do único mercado nominalmente aberto do mundo da arte” (ZIMMER, 2019, tradução nossa).

Lizza Littlewort tem uma herança surrealista que utiliza, como no caso de sua versão de “The Nightwatch” (Figura 68), para mostrar, nas imagens aparentemente derretidas, como em Salvador Dalí, a falta de definição do olhar do europeu sobre as terras africanas. A paisagem não está definida.

Figura 67 – REMBRANDT. *The nightwatch*. 3,63m x 4,37m, óleo sobre tela, 1642. Rijksmuseum.

Fonte: Cable News Network (2015)

(Lizza Littlewort tem) [...] referências ambíguas em seu trabalho, onde a beleza e a feiura, o horror e o humor podem coexistir quase sem contradição: por exemplo, em sua pintura do Rembrandt 'The Night Watch', onde as figuras translúcidas do tipo fantasma se deslocam através do derretimento, paisagens lunares surrealistas; Uma imagem que fala com a escassez de registro confiável do que realmente aconteceu no início do Cabo, e nos permite refletir sobre o quão ilegível a paisagem sul-africana era para os olhos dos colonos educados na linguagem visual europeia do pitoresco. Esta expansão estética e conceitual permite a Littlewort seduzir, em vez de repelir o espectador, e criar obras que possam funcionar como o ovo de um cuco: seu desafio de grandes narrativas em torno de "arte", "cultura" e "história" é imaginado como secundário, Efeito retardado, ajustando-se lentamente ao segundo pensamento, depois de encontrarem uma casa principalmente com base em sua beleza e novidade formais” (ZIMMER, 2019, tradução nossa).

Figura 68 – LITTLEWORT, Lizza. *The night watch*. Óleo sobre tábua, 80 x 120 cm, 2015.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

4.2.1.3 Lizza Littlewort, Willie Bester e a identidade sul-africana

Littlewort aproxima-se de Bester na busca de reparações para realidade atual da África do Sul. Ambos dizem por meio do conjunto de suas obras: estamos no passado! Tanto em Littlewort quanto em Bester há uma busca pela construção de identidade comum, que se explicita nas narrativas impressas nas obras e nos retratos (Figura 69), sendo constante em Bester desde o início de sua carreira. Ele e Littlewort, no entanto, fazem uso da fala a partir de lugares bem diferentes, ela como uma artista branca e ele desde sua experiência de “coloured”, classificações do *apartheid* que ressoam no presente.

Figura 69 – BESTER, Willie. *Social engineering 3*. Óleo sobre tábua de Madeira e metal, 64 x 50 cm, 2014.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Littlewort localiza-se como artista branca falando em desigualdades, e é muito cuidadosa nesse objetivo, pois reconhece seus privilégios na sociedade. Ela explora a dualidade do que vê como desigualdade e do que ela mesma é, pela herança holandesa, como é em *History repeating myself* (2016) (Figura 70).

Figura 70 – LITTLEWORT, Lizza. *History repeating myself*. Óleo sobre tábuas, 80 x 60 cm, 2016.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Na ‘History repeating myself’, uma inserção (presumida) do próprio rosto de Littlewort no famoso retrato, atua como uma espécie de expressão da tensão apresentada pela herança holandesa do artista. Mais uma vez, esta narrativa politicamente corretiva é minada por sua colaboração abrupta com uma conversa sobre “o aqui” e uma conceptualização do “passado” que faz uso da cultura colonial de exploração que critica e não consegue abordar a presença real dos oprimidos Corpos aos quais muitas vezes invoca vagamente” (ARTTHROB, 2018, tradução nossa).

4.2.1.4 Bester, Heather Gourlay-Conyngham e o retrato da criança

Heather Gourlay-Conyngham é uma retratista sul-africana hiperrealista. Ela acredita que uma boa obra de arte tem algo de intrigante, combinado à habilidade, técnica e ideia. “Há algo de interessante em registrar uma pessoa para a posteridade. Um retrato não apenas dá uma visão de uma pessoa em particular, como também dá uma noção do tempo em que ela viveu e da maneira como o artista percebeu essa pessoa. É da natureza humana olhar para as pessoas”⁵⁶.

Por esta compreensão sobre o retrato, é possível traçar uma aproximação da artista com Bester, na medida em que localiza o retratado e sua identidade no tempo-espço. Em

⁵⁶ No original: “There is something compelling about recording a person for posterity. Not only does a portrait give insight into a particular person but it gives a sense of the time in which he/she lived as well as the way the artist perceived that person. It is human nature to look at people...”. JAHMAL, A.; CONYNGHAM, H. In Conversation with Heather Gourlay-Conyngham. *ArtAfrica*. Publicado em 02 set. 2013. Disponível em <https://artsouthafrica.com/220-news-articles-2013/2014-in-conversation-with-heather-gourlay-conyngham.html>. Acesso em 23 jun. 2017.

“This place, this space”, a obra de Heather Gourlay-Conyngham exposta é *Nicole and Karyn* (Figura 71), o retrato fidedigno de duas crianças, irmãs e albinas.

Figura 71 – GOURLAY-CONYNGHAM, Heather. *Nicole and Karyn*. Óleo sobre tela, 160 x 90 cm, 2014

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

Especificamente neste trabalho, outra aproximação é possível pelo retrato realista da criança. No caso de Bester, as crianças aparecem em retratos pintados a óleo e aquarela ou nas fotografias, inseridas em pinturas das *townships*. Essas crianças geralmente são retratadas por Bester com ar de desamparo e solidão, vivendo em um ambiente onde a violência aparece com frequência sem punições.

Não raramente, Bester faz o retrato destas crianças brincando com bonecas quebradas e bicicletas estilhaçadas, e o vermelho do sangue escorre por suas pinturas. Neste ambiente, a infância é corrompida. Sapatinhos infantis feitos em metal aparecem em composição com pás, referência ao trabalho e sangue. Este elemento está retratado em oito obras expostas na Moór Gallery (Figura 72 e 73).

Figura 72 - BESTER, Willie. Esquerda: *The missing ones* (2008) e direita: *The playground-tricycle 4* (2016).

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

Figura 73 – BESTER, Willie. Detalhe da obra: *Social engineering 2*, 160 x 33 x12 cm, meios mistos e pintura, 1999.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

4.2.1.5 Bester, Angus Mackinnon e François Knoetze: o retrato e o lixo

Como já visto anteriormente, um fator importante para a produção artística de Willie Bester é o reaproveitamento dos materiais para a confecção de suas peças. Nos trabalhos afixados em parede, misturam-se peças de sucata, sobretudo de aparelhos eletrônicos e peças automotivas, latas de refrigerante, com o trabalho bidimensional, mais delicado, das pinturas do artista. Nas esculturas, peças pesadas são soldadas e formam cavalos monumentais, cães e figuras, aparelhos inventados, móveis e peças de design, sapatinhos de criança, pás, armas. O artista faz do reuso a matéria-prima para a obra. O uso desses materiais possui uma intenção sustentável de consciência ecológica e reaproveitamento, como já citada, mais do que isso, de celebração ao passado do próprio artista, e também simbólica. Esta simbologia tem relação direta com o tratamento “de lixo” dado aos personagens retratados, mas no profundo deste descaso está a riqueza para o artista: as pessoas, o potencial transformador dos fatos, da arte e pela arte.

Na obra *Social engineering 1* (Figura 74), é possível identificar a reutilização de aparelhos e peças inutilizadas, em composição com a pintura colorida, detalhada e delicada. Feita de sucata, “*Social engineering 3*” (Figura 69) faz referência ao cotidiano da população *khoisan* e do trabalho pesado, da identidade e da infância destas pessoas. As bonecas quebradas estão presentes no primeiro trabalho e o retrato, em ambos.

Figura 74 – BESTER, Willie. *Social engineering 1*, 150 x 97 x 6 cm, meios mistos e pintura, 2011.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Na exposição em Franschhoek, outros dois artistas apresentaram obras com uso de materiais que seriam descartados. O primeiro deles é Angus Mackinnon, que à época do projeto descrito abaixo era aluno da Universidade de Cape Town, na Michaelis School of Fine Art. Como um trabalho para o curso, ele elaborou uma proposta fotográfica e a executou retratando as pessoas que vivem da prática do *Skurreling*, prática explicada na citação.

Eu queria fotografar e explorar o fenômeno de *Skurreling* (também conhecido como coleta de lixo) [...] Inicialmente, meu foco estava nos carrinhos que esses caras empilham engenhosamente e puxam por quilômetros - eu os vi como esculturas /objetos merecedores de atenção em vez de apenas um carrinho de compras. Logo se transformou em um projeto sobre os puxadores dos carrinhos também. Passei muito tempo conhecendo alguns caras da indústria e comecei a fotografá-los; ficou mais fácil conforme eu fui, conheci mais pessoas e descobri o processo (ROOYEN, 2013, tradução nossa).

Mackinnon realiza fotografia do lixo empilhado nos carrinhos e caminhões (que ele considera altamente escultóricos, pelo equilíbrio e engenhosidade da montagem) e o retrato dos trabalhadores para contar uma história sobre o lixo e a indústria que está por trás dele (Figura 75). Esse tema do lixo, a política por trás dele e a poluição é um também recorrente entre artistas sul-africanos e de outros países do Continente.

Figura 75 – MACKINNON, Angus, Eldhino, esquerda: *Carrier Way*, Cape Town, 2013 1/9, fotografia impressa em papel, 31,5 x 31,5 cm, 2013. Direita: *Main Street*, Johannesburg, 2013 3/5, fotografia sobre papel, 45 x 45 cm, 2013.

Fonte: Julia Meintjes Fine Art (2017)

Outro artista em exposição em “This place, this space” que se comunica com esse aspecto da reutilização dos materiais por Bester é o cineasta e performer François Knoetze. O processo de Knoetze é original por misturar quatro linguagens das artes visuais: escultura, performance, vídeo e fotografia.

Knoetze confeccionou estas fantasias (personagens, avatares, como os parangolés de Oitica) com o intuito de contar a história de Cape Town a partir do lixo produzido pela população. Em meio à performance, nos vídeos disponíveis no Youtube, ele faz referência a ícones do capitalismo e consumismo como forma de criticar o consumo sem consciência.

O artista criou cinco personagens: Papel, Plástico, Metal, VHS e Vidro⁵⁷. Trata-se também de uma crítica à desigualdade e à alienação. *Cape Mongo* (2013) (Figura 76) tem esse nome em referência à cidade e Mongo é uma gíria para algo que foi jogado fora e depois recuperado.⁵⁸

Figura 76 – KNOETZE, François. *Cape Mongo* – VHS, fotografia de performance e a roupa de VHS utilizada em exposição na Moór Gallery, 2013.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

O papel, cujas raízes genéticas estão ligadas às árvores, é uma criatura migratória - cuja pele macia de papelão pode ser usada como abrigo. O vidro emergiu da areia e eventualmente retornará a ele. Os traços dos rótulos são visíveis na capa do Glass. Visualmente, o plástico é um tesouro; feita a partir dos restos da vida moderna. O metal é uma criatura espetacular - como o homem de lata de Oz, com uma impressionante armadura e força física. O VHS é feito a partir das fitas de cassetes e vídeos antigos. Em cinco curtas-metragens, as criaturas revisitam os espaços de seus passados imaginados - os locais associados à sua existência material e a constituição de suas relações sociais - como se caminhassem contra as correntes da cidade movidas pelo consumidor. (KLEE, 2016, tradução nossa)

⁵⁷ Vídeos das performances dos personagens disponíveis em Knoetze (2015) e Cuetube1 (2015)

⁵⁸ Apresentação do trabalho de Knoetze disponível em Art base africa (2019)

4.2.2 Outros sul-africanos na cena contemporânea

Obras de arte podem articular momentos particulares na vida de uma nação. Nem todos os artistas visuais da África do Sul tiveram a liberdade, os meios ou a vontade de conectar seu trabalho à política de libertação nacional, ou para manter uma luz crítica para o potencial moral de sua nação. Mas aqueles artistas cujo trabalho fez essas declarações se tornaram atores na construção da história, e seu trabalho é testemunho do progresso histórico. Seja uma pintura rupestre, uma escultura em madeira ou uma projeção em vídeo, essas obras forneceram insights sobre como os sul-africanos se vêem em seus ambientes sociais e culturais (JANTJES, 2011, p.VI, tradução nossa).

A África do Sul, reconhecida como importante polo intelectual, cultural e artístico do continente, tem construção longa e árdua desde o domínio britânico, a exemplo da abertura da Johannesburg Art Gallery ao público (CARMAN, 2006) às edições de arte contemporânea do continente e da diáspora da FNB JoburgArtFair, a Feira de arte contemporânea de Joanesburgo.

Na Cidade do Cabo, a South African National Art Gallery foi estabelecida em 1930. Atualmente formada por obras de cunho político e racial, além de obras de grandes artistas europeus compondo o acervo permanente, este museu era destinado a abrigar obras dos brancos, privilégio típico da época criação dos primeiros espaços expositivos. A exceção foi a exposição de Moses Tladi (CRONJE, 2015), primeiro artista não-branco a expor seu trabalho na África do Sul, em 1931. Seu legado permaneceu esquecido até recentemente. Segundo os críticos da época, ele era “até que talentoso para um nativo”.

Joanesburgo é a capital do grafitti da África, assim estabelecida durante um fenômeno recente, de mais ou menos 15 anos. A cidade possui grandes galerias sul-africanas, como Art Strip, a mais antiga galeria de arte comercial da cidade Everard Read (fundada em 1913), Circa Gallery, Goodman Gallery, Gallery Momo (one expõem os artistas mais jovens em ascensão), entre outras (DAVIS, 2017).

Majavu e Pissara (2011) nos lembram que a nova economia política internacional que se seguiu ao fim da Guerra Fria, a globalização, trouxe mudanças profundas para o cenário das artes na África do Sul. Este trouxe o fim do *apartheid* e, por conseguinte, o fim do boicote cultural, iniciando um novo momento para a proliferação das artes dentro e fora do território nacional. Artistas, historiadores da arte e galerias ficaram isolados do mundo durante o boicote, e precisaram buscar alternativas para continuarem funcionando, como exporem em países simpáticos ao regime, ou contar com a ajuda de pessoas e instituições indiferentes ou críticas ao boicote. Já com a globalização, viu-se mundialmente os grandes centros abertos a

bienais e grandes exposições, com o intuito de se mostrarem competitivos no mercado de arte e atrair turismo.

Em Joanesburgo, um projeto audacioso deu início à regeneração do centro da cidade, com o intuito de torná-la o “Portal da África”. Grandes exposições, como a passagem de “Africa Remix” e suas respectivas respostas, como a exposição “Picasso and África” e “CAPE 07” reforçaram a consciência africana sobre a sua arte (MAJAVU; PISSARRA, 2011).

Atualmente, dos grandes espaços expositivos às galerias, obras de artistas sul-africanos gritam questões político-sociais. A arte engajada é um traço forte da produção contemporânea africana, denunciando as disparidades, os abusos e injustiças no âmbito social, econômico, ambiental e político do continente. Como afirma Busca: “Na África do Sul, a arte política não é marginal. Toda arte é, por definição, política”. (2000, p.43, tradução nossa). Willie Bester insere-se neste contexto, denunciando, sobretudo, os resquícios da atuação de fora em seu país. Enfrentou, inclusive, questões próprias dos artistas negros na África do Sul. Como cita Kasfir (1999), que identifica os perfis mais comuns de artistas na África do Sul que, sem muita surpresa, geralmente se dividem por origens sociais e raciais:

Willie Bester é um dos muitos artistas que ocupam uma posição intermediária entre as polaridades excessivamente estereotipadas do artista branco, formalmente escolarizado, com inclinações filosófico-literárias e o artista negro, informalmente treinado, que retrata a realidade da vida sob um regime de *apartheid*. Sua instrução formal era mínima - ele passou um ano no CAP (Community Arts Project), o principal centro de treinamento para artistas não brancos na Cidade do Cabo. Embora seu tema seja a vida no município, ele é muito menos literal e mais inclinado a interpretações do que os "artistas municipais" dos anos 1960 ou os artistas de pôster da CAP que trabalham no ‘modo de resistência direta’ (KASFIR, 1999, p. 159, tradução nossa).

Nomes da geração de Bester como William Kentridge, que trata a decadência no homem branco no país; Sue Williamson, de Cape Town, que trabalha com instalações, impressões, fotografia e vídeo sobre o tema do *apartheid*; Helen Mmakgabo, que trata do desamparo; George Pemba, que retrata cenas do cotidiano durante o regime de segregação; e Manfred Zylla, grande crítico do *apartheid*, reforçam esta perspectiva.

O tema do feminino ligado à repressão e à pobreza também é tema forte para artistas da África do Sul como em Keith Dietrich desde os anos 80 até a produção mais recente de Mary Sibande. Ambas as obras retratam a figura da empregada doméstica, ofício comum às mulheres não-brancas, que também é temática explorada por Bester. O feminino também está presente no trabalho de Banele Khoza.

A seguir, outros artistas sul-africanos serão apresentados, cuja produção se comunica com essa tendência política e engajada no país, mais precisamente com temas e aspectos da obra de Willie Bester.

4.2.2.1 Tracey Rose e Berni Searle

Através de paródia sutil, Tracey Rose também rompe as formas tradicionais de ver e ver o corpo feminino negro. Ela desconstrói e perturba a episteme visual dominante ao negociar, recuperar e reconstruir as identidades de corpos femininos marginalizados. Seu trabalho é uma crítica à opressão racial e sexual das mulheres negras, desafiando regimes que as representam como um espetáculo exótico. Visto dessa perspectiva, o trabalho de Rose busca recuperar seu corpo colonizado e libertá-lo como um local de diferentes e múltiplos significados e valores não apenas para as mulheres, mas para a humanidade em geral (BADEROON, 2011, p. 107, tradução nossa).

“O corpo é uma paisagem na qual a história é escrita” (BADEROON, 2011, p. 75, tradução nossa). Assim Bareroon inicia sua fala sobre os artistas que tratam as temáticas do corpo. Ele revela seu fascínio especial pela obra *The Kiss* (2001) (Figura 77), na qual Rose posa nua junto ao seu negociante de arte em uma foto em preta e branca. Rose, classificada como “coloured” pelo regime do apartheid, no contraste com o corpo do outro modelo e suas verdadeira tonalidades perdidas nos tons de cinza da fotografia, estão imersos em um jogo de preto e branco. Na fotografia, ela parece uma mulher branca. Ela deita-se afetuosamente no colo do homem, enquanto fitam-se nos olhos. Ali está um “mixed couple”, algo altamente condenável durante o regime de segregação. O olhar do espectador se confunde nos tons, assim como suas ideias de raça e pré-julgamentos sobre os corpos expostos. A artista surpreende com a incerteza daquilo que já parecia estabelecido.

Rose é uma artista que produz esse estímulo pensante no expectador acerca da raça e do feminino na sociedade sul-africana. Adepta da fotografia e da performance, Rose pertence ao grupo de artistas descritos por Baderoon (2011, p. 75, tradução nossa) “Cada nova época nos ensina como olhar e como ser visto. A arte na África do Sul, desde 1990, mostra uma intensa consciência da história da visualidade no país: como fomos treinados para observar os corpos, suas diferenças e suas histórias”.

Figura 77 – ROSE, Tracey. *The Kiss. Impress Lambda*, 124,5 x 127 cm. Iziko South African National Gallery, Cidade do Cabo, 2001.

Fonte: Goniwe; Pissarra; Majavu (2011).

Como Willie Bester, Tracey Rose retoma a história de Sarah Baartman e, na obra *Venus Baartman* (2001) (Figura 78) empresta seu corpo para representá-la. A obra se parece com um registro etnográfico de uma mulher *khoisan* em meio à paisagem natural. A artista chama a atenção para o apelo pseudocientífico que justificava a exposição do corpo daquela mulher. Ela mesma demonstra o quanto as mulheres negras carregam no próprio corpo a herança de Baartman. “Tracey Rose nas suas primeiras obras [...] usou o seu próprio corpo como símbolo da opressão, tomando o corpo em si mesmo como tema e meio. [...] Na viragem do milênio, a obra conceitual de Tracey Rose constituiu uma tomada de posição política e social – um grito de raiva contra as condições das mulheres de cor na África do Sul”. (FALL, 2007, pp. 4-5, tradução nossa)

Assim como Tracey Rose, Berni Searle interessa-se pelos temas raciais e da identidade da mulher. Seus processos são similares aos de Rose, emprestando seu corpo à mensagem. “Artistas como Berni Searle e Tracey Rose usam seus corpos para trazer questões de gênero e raça para o primeiro plano. Seu trabalho é executado em gêneros que incluem fotografia, performance e vídeo”. (BADEROON, 2011, p. 107, tradução nossa,)

Figura 78 – ROSE, Tracey. *Venus Baartman*, fotografia, 2001.

Fonte: Tate (2019)

A série de fotografias de *Colour Me* (1999) (Figura 79), mostra Searle com seu corpo nu coberto por especiarias, pós de cores vivas, vermelhos, amarelos, marrons, em uma reflexão que liga essas especiarias a algo de “exótico” no corpo negro durante o colonialismo na África do Sul. Esse corpo faz alusão ao comércio de especiarias e seu papel na venda de escravos no Cabo. Em especial, esta obra de Searle trabalha o corpo feminino das escravas à disponibilidade dos colonos. No entanto, esse corpo está em posição ativa e atenta pelo olhar da artista que, ainda que coberta de especiarias, fita a câmera que a fotografa.

Figura 79 – SEARLE, Bearn. *Untitled*, da série “*Colour Me*”, Fotografias coloridas feitas à mão, 42 x 50 cm, 1998.

Fonte: Goniwe; Pissarra; Majavu (2011).

4.2.2.2 Jane Alexander

Destaca-se Jane Alexander [...], conhecida pelas suas figuras humanas ausentes que comunicam as contradições de uma sociedade pós-apartheid. No espetáculo, animais e seres humanos, pintados no frio, azul pálido da morte e aparentemente detidos de vez em quando, anunciavam os medos de um novo mundo caracterizado pela disjunção e alienação”. (GARCÍA-ANTÓN, 1998, p. 89-90, tradução nossa)

Jane Alexander é uma artista que trabalha na transição entre o corpo (como Tracey Rose e Berni Searle, a segunda a ser vista a seguir) e o animal (como Nandipha Mntambo, a seguir). Em muitas ocasiões, suas instalações trazem, com ironia, figuras surreais, não-humanas, para relatar o absurdo do *apartheid* e enfatizar o trauma humano em uma aproximação com o animal.

Na série *Boom Boys* (1998) (Figura 80), Alexander encontrou nas crianças de rua a inspiração para seu trabalho⁵⁹. A identidade desconhecida das figuras jamais é revelada pelos vários dispositivos que a mascaram. Esses dispositivos são diversos para tratar das diversas identidades e perigos a que tais crianças se encontram expostas. Como lembrado por Nicol (2009): “Essas crianças de rua [...] são inacessíveis. [...] Suas máscaras escondem suas identidades, intenções e evidências de suas experiências - escondendo cicatrizes de brigas, desnutrição, negligência ou os efeitos do abuso de drogas ...” (NICOL, 2009, pp. 11-12, tradução nossa)

Figura 80 – ALEXANDER, Jane. **Boom Boys**, 105 x 360 x 360 cm, fibra de vidro, tinta acrílica, roupas, sapatos, madeira, 1998.

⁵⁹ Informações sobre a obra disponíveis em Sobopha (2011)

Fonte: Nicol (2009).

Como Willie Bester, Alexander orbita pelo campo da linguagem conceitual em seus trabalhos, embora por caminhos distintos, e ambos demonstram sua preocupação com o tema da infância, da criança isolada pela sociedade.

4.2.2.3 Nandipha Mntambo

Willie Bester concentra-se em elaborar em suas obras o seu próprio drama em meio ao *apartheid*, e isso está ligado, inevitavelmente, ao diálogo com a própria história. Memórias pessoais se fundem com a história. Essa característica é comum a Nandipha Mntambo. Ambos os artistas utilizam a própria imagem como registro da história; Bester, por seus autorretratos, e Mntambo, pelo uso do seu corpo para modelagem das esculturas.

Tendo por uma de suas influências Jane Alexander, à primeira vista, Nandipha Mntambo parece ser interessada na identidade feminina em seus trabalhos. Mas isso porque ela frequentemente utiliza-se da própria imagem para compor seus trabalhos, que são principalmente escultóricos, mas também passam pela pintura, fotografia, performance e instalação. Mais do que questões de gênero, Mntambo trabalha a questão da identidade e a relação humano/animal. Artista completa, Mntambo trabalha com materiais orgânicos, tendo aprendido sobre o ofício da taxidermia com George Esau, dos Museums Iziko; mas transita por vários meios e técnicas, assim com Bester, deles utilizando-se conforme a mensagem que busca passar nas obras (ROOYEN, 2014).

Oscilando entre a própria história, a memória particular de sua ancestralidade e a história da África do Sul nos anos de segregação, a artista desenvolveu *Balandzeli* (2004) (Figura 81), endurecendo com resina o couro de vaca, que toma a forma de seu próprio corpo, manequins e o corpo de sua mãe, constituindo efígies incompletas. O trabalho foi exibido em 2005 em “Erase Me from Who I am / Olivada Quein Soy”, comissariada por Elvira Dyangani Ose no Centro Atlântico de Arte Moderno em Gran Canaria.

Figura 81 – MNTAMBO, Nandipha. **Balandzeli**, pele de vaca, resina, malha de poliéster, cordão encerado; dimensões variáveis, 2004, Johannesburg Art Gallery.

Fonte: Goniwe, Majavu e Pissarra (2011)

Para Mntambo, a “animalidade” evocada pela pele bovina está ligada à temporalidade, uma vez que o animal está ligado à história humana e sua ancestralidade. Como evidenciado por Richards (2011):

Com os inevitáveis regimes históricos de raça, gênero, classe, geração, indigeneidade e exterioridade, eles também tocam em questões de espírito. Seu trabalho é um lembrete misterioso, um remanescente, de uma civilidade que se torna feroz, criando o humano em um mundo da vida onde o não humano é muitas vezes lançado como o "outro" degradado para o humano. Tais polaridades são perniciosas e políticas. (RICHARDS, 2011, p. 65, tradução nossa)

4.2.2.4 Sam Nhlengethwa

A execução de Steve Biko, como observado na produção também de Willie Bester, é uma temática recorrente nos temas da arte contemporânea sul-africana. Hill (2015), identificou tal recorrência e elaborou um estudo de retratos post-mortem do mártir da Consciência Negra. Dentre as obras estudadas por ela, está a de Sam Nhlengethwa (Figura 81), que retrata de forma literal o ocorrido, a figura do mártir caída no chão de um cubículo claustrofóbico após os golpes desferidos pelos policiais que o interrogavam. Segue a observação da obra por Colin Richards:

A colagem de Nhlengethwa perturba. Parte autográfica, parte retrográfica, o tom é desolador: o carvão seco e quase apático, o chão cinzento-rosa ferido, paredes reticuladas por retângulos desordenados, preenchimento padrão. A célula é uma conflagração dos lugares fechados de East London e Pretoria. [...] todos os elementos são sufocantes e mortais. Imagine o sistema que construiu esse espaço inabitável. (RICHARDS, 2011, p. 54, tradução nossa)

Figura 82 – NHLENGETHWA, Sam. *It left him cold – The death of Steve Biko*. Colagem, lápis, carvão sobre papel, 69 x 93 cm. 1990, Coleção de Arte Africana do Standard Bank (Wits Art Museum), Joanesburgo.

Fonte: Goniwe, Majavu e Pissarra (2011)

Este trabalho de Nhlengethwa integrou o núcleo do componente “Biko” de “Moments in Art”, curada por David Koloane como a contribuição sul-africana para “Seven Stories” na Whitechapel Gallery (Londres) em 1995 (Goniwe, Majavu; Pissarra, 2011) e é mais um lembrete da violência que tanto marcou o povo sul-africano.

Como Bester, Nhlengethwa utiliza-se da colagem. Ao invés de dizer, por exemplo, que seu trabalho tem apenas claras influências do cubismo e da colagem empregada nesta

vanguarda, é importante observar a fundo seu processo de construção das obras e a originalidade existente em suas colagens.

Reproduções cuidadosamente selecionadas de revistas são recortadas e cortadas e então justapostas para fazer novas imagens, geralmente pessoas ou rostos. Muitas vezes, essas formas recém-construídas são combinadas com outras mídias. O que importa para a Nhlengethwa é o conteúdo da imagem e os pedaços de papel não costumavam ser usados como preenchimentos ou fundos. (BECKER, 2015, tradução nossa).

Intimamente apegado às colagens, o artista passou também a trabalhar com fotogravuras, pela semelhança que encontrou com o primeiro processo. Ele também começou a fazer obras utilizando a litografia (gravura em pedra), e produz sobre temas ligados ao trabalho, ao passado político (anos 50 e 60) e também ao pessoal, como sua série comovente sobre jazz, em que homenageia o irmão e relação com a música (BECKER, 2015).

4.2.2.5 Mary Sibande

Ela (Sibande) freqüentemente trabalha através de um alter-ego, Sophie, uma figura escultural que atravessa os vales misteriosos do espaço liminar. Sophie é pessoal. Seu rosto é modelado em grande parte pelos moldes do da própria artista, e ela se baseia na história das mulheres da família de Sibande que trabalhavam como empregadas domésticas ao longo das épocas do apartheid e pós-apartheid. Mas Sophie também é simbólica, uma figura que fala em feminilidade, negritude, trabalho, pós-colonialidade e comunidades na margem como um todo. Ela se move entre a história e a vida contemporânea. Sophie carrega o peso de narrativas coloniais centenárias que tratam a mulher africana como “o Outro”. Ao mesmo tempo, o vestido de Sophie, o familiar azul brilhante dos uniformes domésticos contemporâneos, nos lembra dos tipos de subjugação que perduram em nossa sociedade.⁶⁰

Mary Sibande é uma artista sul-africana baseada em Joanesburgo, e seu trabalho, como o de Tracey Rose e Berni Searle, retoma questões sobre o corpo feminino negro em sociedade. Como Bester, reconta a história da própria família para tratar temas nacionais de racismo e *apartheid*. Ela baseia-se em Joanesburgo e seu olhar expressa-se pela escultura, fotografia e instalações.

A figura das empregadas domésticas na África do Sul é uma imagem poderosa para tratar questões de gênero, raça e de classe, porque a história das empregadas domésticas está intimamente ligada à relação entre brancos e as classificações de pessoas (estas já subjulgadoras) subjulgadas pelo sistema de segregação.

⁶⁰ SOUTH AFRICAN HISTORY ONLINE. Mary Sibande. Biography. **South African History Online**. Publicado em 05 ago. 2016. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/people/mary-sibande>. Acesso em: 13 jan. 2019. Tradução nossa.

Em artigos de jornal escritos por Woods (1988), é relatado que, durante o *apartheid*, a única maneira de uma mulher negra (“*Black*”, “*coloured*”...) poder transitar em uma área designada para brancos era portando seu documento de passe, justificada pelo trabalho em casa de brancos. Por isso, a história das empregadas domésticas e como foram tratadas de tempos em tempos traz perspectivas muito ilustrativas para a compreensão da história da exclusão, da exploração e do racismo no país.

Em *A Reversed Retrogress: Scene 1 (the Purple shall Govern)* (Figura 83), a artista faz uma representação literal do confronto pessoal de Sophie com a mudança. Sibande traz a figura de uma empregada doméstica em seus trajes de serviço contemporâneos, e esta posta-se em oposição a uma figura feminina na cor púrpura. A artista explica que esta oposição entre as duas figuras representa a dificuldade da luta que é reinventar-se. A cor púrpura refere-se ao protesto pacífico antiapartheid, ocorrido em setembro de 1989 no parlamento, evento conhecido como “A Marcha Roxa”, como explicado na *Apollo Magazine*.

Os manifestantes organizaram uma manifestação pacífica depois das declarações de que a marcha era ilegal. Em reação, a polícia pulverizou os milhares de apoiadores do Mass Democratic Movement com tinta roxa usando um grande canhão de água, tornando-os imediatamente reconhecíveis e mais fáceis de serem aprisionados em um momento posterior.⁶¹

⁶¹ PARSONS, Elly. Mary Sibande’s alter ego tells the story of post-apartheid South Africa. **Apollo** – the international art magazine. Interviews. Publicado em 21 out. 2016. Disponível em <https://www.apollo-magazine.com/mary-sibandes-alter-ego-tells-the-story-of-post-apartheid-south-africa/>. Acesso em 14 jan. 2019. Tradução nossa.

Figura 83 – SIBANDE, Mary. *A Reversed Retrogress: Scene 1 (The Purple Shall Govern)*. Fibra de vidro e silicone (mannequins) e tecido, tamanho real feminino, instalação, 2013.

Fonte: Publicado em Parsons, op. cit.

Como a obra *Transition* (1994) de Willie Bester, esta instalação de Mary Sibande foi uma das obras expostas na já citada exposição do British Museum, “South Africa: the art of a nation” (2016 - 2017).

Outro paralelo entre Bester e Sibande é o tema da empregada doméstica, trabalhado pelo artista na escultura de metal *Domestic Worker in Red Dress* (2010) (Figura 84), presente na exposição “This place, this space” (2016).

Figura 84 – BESTER, Willie. *Domestic Worker in Red Dress*. Escultura em metal, 92 x 194 x 91cm, 2010.

Fonte: BESTER, Willie. Dystopian Scrap-Art Sculptures. Sculptures. **Willie Bester Website**. Disponível em: <https://williebester.co.za/Works/sculpture/>. Acesso em: 14 jan. 2019.

4.3 *Apartheid Laboratory*, o passado e a totalidade-mundo

Arte e culturas africanas em cenários de reconhecimentos para além da questão da autenticidade constitui a temática discutida neste tópico. A crítica de Joëlle Busca (2000), trazendo para a centralidade da procura da memória na imagem, a geração de notícias e a necessidade de reação, permitiu reunir elementos nas criações de Willie Bester que relevam o movimento temporal, entre passado, presente e futuro. A obra de Bester serve como reflexões não apenas referidas ao sistema do *apartheid*, mas de dinâmicas de exclusão e marginalização operadas por um pensamento-máquina de descarte de pluralidades e diferenças.

Seu trabalho toca o coração da ideia de representação. A história é refletida na imagem. O trabalho da memória é instantâneo, brutalmente lançado na imagem, em tinta fresca. Sua vontade feroz é tornar seu trabalho identificável no noticiário político, mesmo em cenas aparentemente inócuas da vida cotidiana. Ele não deixa espaço para a interpretação excessiva de suas obras. Ele age para uma leitura imediata de seu trabalho. Ele não tem medo de mimesis. [...] Para Willie Bester, a representação deve ser perfeitamente transparente. Ele propõe como um relatório, mas enriquecido por uma visão pessoal e íntima sobre os fatos que o afetam. Ele dá ao seu trabalho um senso extra-estético de compromisso, visão e testemunho. [...] enquanto ele está bem ciente da impossibilidade de agir diante do desastre, ele continua convencido da necessidade de uma reação. O nível estético e o nível reativo interpenetram-se. (BUSCA, 2000, p. 43, tradução nossa)

Apartheid Laboratory (1995), instalação de Willie Bester, consistindo de conjunto aparentemente caótico de elementos, teve sua aquisição, em março de 2018, ao National Museum of African Art Smithsonian (NMAFA), festejada pelo curador Kevin D. Dumouchelle, que definiu a obra⁶²:

O Apartheid Laboratory é uma das instalações tridimensionais mais completas e complexas de Willie Bester. À primeira vista, a peça parece quase como um cenário, mas depois de inspecionar mais de perto elementos de um espaço de trabalho clínico emergem. Este é um espaço em que podemos nos imaginar - como técnico ou sujeito. (DUMOUCHELLE, 16 de março de 2018, tradução nossa)

A instalação. Trata-se, não de um cenário, mas de um local de ação, de produção. Na cadeira, uma placa amarela em dizeres africâneres: “*Streng Priva at*” (algo como “estritamente particular”), sinalizando que aquele assento do técnico é destinado estritamente para o autor de uma história. O espaço de trabalho clínico é cheio de bugigangas que formam um sistema, uma máquina cujo funcionamento é de difícil compreensão. Esse autor, que pinta e cria sobre uma superfície que parece ser um cavalete, produz imagens de violência e morte. Sua criação é sangrenta, e sangra objetos inutilizados, velhos pertences de alguém esquecido, por um cano. O que não serve ao quadro de horrores é descartado pela via do cano. O quadro está doente e produz doença, pelo que se evidencia pelas bolsas de sangue e soro.⁶³

62 Definição retirada da conta profissional do curador no Instagram. DOMOUCHELLE, Kevin. D. Pleased to share that one of our latest @nmafa acquisitions, “Apartheid Laboratory” by #WillieBesterdebuts today in #AfricanMosaic gallery! #installationart #southafrica ZA. 16 mar. 2018. Instagram: kddomouchelle. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BgZQ6YnjA6n/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

63 Parágrafo com observações da pesquisadora sobre a obra.

Figura 85 – BETER, Willie. *Apartheid Laboratory*. Materiais mistos, 222 x 205 x 80 cm, 1995.⁶⁴

Fonte: National Museum of African Art – Smithsonian (NMAFA)

Busca (2000) mantém a ideia de que o conjunto da produção de Beter faz recurso à união de presente, passado e futuro. “Seu ‘Laboratório’, imaginado em 1995, é uma máquina única assustadora, repleta de correias, infusões, mecanismos e bíblias acorrentadas. Reminiscência do passado terrível, mesa de trabalho do futuro ou instrumento do processo de luto?” (tradução nossa, p.44). Esta é uma característica importante da obra de Beter. Como ainda lembra Busca (2000), Beter não é um pintor histórico, não representando um evento como Picasso pintou “Guernica” (1937) ou Delacroix em “A Liberdade guiando o Povo” (1830). Pelo teor conceitual de sua obra, ele propicia um novo olhar sobre a história, nas palavras do autor, pinta “a arte da notícia”. O engajamento presente em Beter diz respeito ao contínuo questionamento e à tentativa de interromper os processos nocivos de segregação que permanecem no presente e sinalizam sua continuidade no futuro. A obra de Beter conclui que se está repetindo o passado e deixa sempre a questão de para onde se vai, até quando a conjuntura desses problemas perdurará.

⁶⁴ SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN ART. Collection. Willie Beter. Switch View. 2014. Disponível em: <https://africa.si.edu/collections/view/objects/asitem/Objects@11951/0?t:state:flow=b0df833d-3c01-409f-86fa-5744eee92810>. Acesso em: 20 jan. 2019.

A arte de denúncia retoma os fatos na perspectiva da mudança. A forte marca contemporânea sul-africana é a crítica da realidade. No olhar de quem denuncia, não só o passado é posto em questão, mas também o presente e o futuro.

Assim como o agente torturador do sistema de segregação, o seu fundamental criador, o pensamento eurocêntrico, é aquele que se senta na cadeira da instalação de Bester “estritamente privada” e mantém no quadro aquilo ou aqueles que deseja. No laboratório do pensamento eurocêntrico, o futuro e o presente são o mesmo que o passado, e a imagem que se forma na superfície pintada no cavalete por ele é uma caótica raiz, que joga pelo cano dos objetos inutilizados tudo o que brota de forma diversa e paralelamente a ela. A perspectiva unilateral eurocêntrica dá à história humana uma raiz. Segundo essa perspectiva, o avanço, a racionalidade e a civilização somente a ela pertencem.

Édouard Glissant defende a ideia de raiz/rizoma para evocar interações entre identidades sociais e culturais. Abstratamente, o rizoma difere da imagem de raiz, visto que enfatiza o multidirecionamento. O entendimento da identidade rizomática, resultado da criouliização (ou miscigenação), ao contrário de se afirmar como verdade universal e excluir o outro, valoriza a noção de interdependência (Cf. FERREIRA LIMA, 2005)⁶⁵

Dessa pluralidade emerge o que Glissant, poeta, teatrólogo, ensaísta e romancista, denominou como “totalidade-mundo”, conceito crítico das perspectivas apoiadas em unicidade e universalidade. O escritor resgata a imagem do arquipélago das Antilhas para elaborar sua poética: cada ilha tem suas características próprias, porém, num arquipélago, estão interconectadas, e se necessitam mutuamente, formando uma rede heterogênea com múltiplas culturas.

Enquanto não tivermos aceitado a ideia – não apenas através do conceito, mas graças ao imaginário das humanidades – de que a totalidade-mundo é um rizoma no qual todos têm necessidade de todos, é evidente que haverá culturas que estarão ameaçadas. Não será nem através da força, nem através do conceito que protegeremos essas culturas, mas através do imaginário da totalidade-mundo, isto é, através da necessidade vivida do seguinte fato: todas as culturas têm necessidade de todas as culturas (GLISSANT, 2005, p. 156, apud FERREIRA LIMA, 2016, p. 07).

As ilhas não se encontram isoladas, mas estão submetidas às trocas com outros universos, e esta é uma das ideias centrais a ser compreendida para romper conceitos inoperantes sobre o continente. África não se reduz, nem pode ser circunscrita a uma evocação do passado da humanidade. Ramos (2012) retomando Okwui Enwezor sinaliza que “também a tradição muda, não está registrada na lápide mortuária das culturas”.

⁶⁵ FERREIRA LIMA, A. O diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant. **Revista Non Plus**, n. 9, pp. 04-13, 23 dez. 2016.

No imaginário eurocêntrico, a África, tem sido aprisionada à suposta honraria de berço da humanidade, do comum a todos os homens da terra, e depois disso, a história da humanidade é trilhada a partir das coordenadas ocidentais, do que este entende como História. Esta ideia foi vigorosamente delineada por Kwasi Wiredu (1984).

Lamentavelmente, ao invés de observar as características não-científicas básicas do pensamento tradicional africano como um tipo de pensamento tradicional em geral, antropólogos ocidentais e outros junto deles, tendem a toma-las como definindo uma forma peculiar de pensamento africano. (WIREDU, 1984, pp. 1-3)⁶⁶

Também o sociólogo moçambicano Elísio Macamo⁶⁷ reforçou esta perspectiva crítica ao enfatizar que “a África, para recuperar uma afirmação do antropólogo holandês Johannes Fabian (1983), tornou-se no passado do presente europeu na medida em que se passou a estudar a África para se entender a evolução europeia”. (2014, p. 105)

Esta localização do Continente Africano no passado suscita discussões em torno do “autêntico”, que remete não só a uma África deixada no passado da “tradição”, como também, no presente, isolada do resto do mundo, ilhada entre oceanos. Wiredu (1984), em sua reflexão, trata como um problema para a identidade dos africanos a reivindicação que eles mesmos fazem muitas vezes pelo cultivo de uma “personalidade africana” e de uma “autenticidade”.

A obra de Bester toca em um olhar para o passado, presente e futuro dos eventos, em que uma postura crítica se torna a solução para deixar o passado. Da mesma maneira, reconhecer a noção de arquipélago significa, também, adotar essa postura crítica e romper com o passado. Nas artes, significa romper com o suposto pensamento de Toni Yengeni, em que ser suficientemente africano é ser apolítico, reduzido à esfera do decorativo.

Há que se entender que o reconhecimento da arte africana deve ser construído e renovado em perspectivas e compreensão de sua capacidade de pensar as sociedades, as culturas de que são expressão, sem esquecer seus intercâmbios múltiplos e fecundos.

⁶⁶ WIREDU, Kwasi. How not to compare African thought with Western thought. **Philosophy and an African culture**, 1984. Tradução para uso didático (na disciplina filosofia africana da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira) feita por Marcos Carvalho Lopes. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/como-n%C3%A3o-comparar-o-pensamento-tradicional-africano_-wiredu.pdf. Acesso em: 16 jan. 2019.

⁶⁷ MACAMO, Elísio. E se a África não existisse? Octavio Ianni, globalismo e a natureza recalcitrante do objecto das ciências sociais. **Idéias**. N. 8, nova série, Campinas (SP), 1º semestre (2014). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/viewFile/8649448/16003>. Acesso em: 16 jan. 2019.

5 Considerações finais

Ao percorrer a trajetória de Bester, percebe-se que sua linguagem artística se movimenta entre o lúdico e o crítico, recriando ambientes biográficos mesclados a narrativas de situações densas da história da África do Sul. O artista enfatiza as questões de raça e pobreza que, por lei, separaram pessoas durante o regime do *apartheid* e que permanecem como códigos no país atualmente. As relações assimétricas que derivam destas estruturas são o foco do interesse do artista, que se posiciona como um contador da História e de histórias, como testemunha e personagem principal.

Bester envolve-se com seu tempo e sociedade, circula e faz circular suas criações em diálogo permanente com produções locais, nacionais e transnacionais. Em diversas circunstâncias, inscreveu seu posicionamento crítico em debates polêmicos, como foi com Sarah Baartmaan ou seus Cães de Guerra. O trabalho da memória na imagem se soma a sua manifesta preocupação com futuro de novas gerações, tendo tematizado a vida de crianças, a problemática e dilemas raciais juntamente a críticas contundentes à inequidade e desigualdade, mesmo após o *apartheid*.

Não apenas pela memória e pela crítica contínua do cotidiano que reporta na arte, mas também a maneira como se relaciona com a sua produção, sugere-se que exista, no universo do artista, uma interconexão entre vida e obra como zonas de mútua influência. A casa-ateliê e a dinâmica familiar, que também se concentra em torno da produção, são composições performáticas que sugerem essa inseparabilidade.

Memória e crítica ao cotidiano se corporizam em Willie Bester, movimentando-se para fora das obras. Assim, saltam de paredes copos, latas, antigos aparelhos, e toda quinquilharia que servem à construção de suas paisagens e mensagem. Se antes de passarem pelas mãos do artista, acumulavam ferrugem, depois, passam a soldar-se, encaixar-se, unir-se em rodas e engrenagens, peças automotivas, cabos de metal, sustentando suas aflições, seus personagens, as figuras do imaginário pessoal e coletivo. Nas pinturas, retratos e paisagens buscam dar fidelidade ao que consegue capturar do ambiente das *townships* e, acompanhados por fotografias (uma das grandes ferramentas da arte e da comunicação para ilustrar os fatos), reforçam esse objetivo.

Uma dificuldade maior experienciada foi a necessidade de abordagem interdisciplinar neste estudo, operando na convergência de conhecimentos entre história, antropologia e artes, além da necessária atitude crítica e vigilante ao abordar temáticas africanas a partir do Brasil. Isto porque há lacunas de compreensão que se formam na análise de temáticas e conceitos complexos, dificultando adensamentos e trânsitos necessários.

O que é ser nativo na África do Sul? Tal questão possui importância existencial para Willie Bester, remetendo a sua história de *mixed couple*. Os *xhosa*, com sua língua e cultura, participam da composição e definição de sentidos da nação. A discussão, da problemática extremamente racial constitui outro conjunto de questões que ganharam significados e vivências diferenciadas pelo sistema de *apartheid*.

Estudos futuros sobre Willie Bester poderão focalizar suas participações em circuitos transnacionais e nacionais, tendo como fonte arquivos, críticas e catálogos de exposição, além da participação do artista em exposições regionais que compõem a trajetórias criativas das artes africanas. Ampliar os espaços de observação podem permitir atenção à trajetória e análise de obras que permaneceram em galerias, museus e coleções internacionais (como o Smithsonian National Museum of African Art, em Washington, ou a coleção de Jean Pigozzi, na Suíça).

Há, além disso, grande necessidade de ampliar a atenção ao pensamento-criação de artistas em suas trajetórias para que o diálogo se enriqueça e as formulações críticas se entrelacem, construindo compreensões do tempo presente, mutante e fluido. Desse modo, acredito que o aprofundamento, com futuras pesquisas, permitirá trabalhar dimensões outras como circulação entre artistas entre identidades plurais e abertas, além de conexões com movimentos culturais de artes insurgentes que compõem o cenário de intervenções na Cidade do Cabo.

6 Referências

(EASTERN) Cape Mongo. Vídeo. 3'02". Publicado em Youtube: [cuetube1](https://www.youtube.com/watch?v=6nxZf8UUWYs). 08 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6nxZf8UUWYs>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

AFRICAN ARTIST' FOUNDATION. Kape Mongo. François Knoetze. **Art Base Africa Website**. 2019. Disponível em: <<http://www.artbaseafrica.org/project/cape-mongo>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo? In: **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALONSO, C. A. **Bispo e Adéagbo**: da desconstrução da crítica à adição e fusão de pensamento em forma de arte. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-31012017-110953. Acesso em: 2019-01-23.

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

APPIAH, A. Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?. **Critical Inquiry** 17 (2), pp.336-357, 1991. Versão em português. Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial? Tradução de Maria José Tavares. **ArtAfrica**. 2010. Disponível em: <http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_22-pt.pdf>. Acesso: 10 jan. 2019.

ARAEEN, R. Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age. **Third Text** v. 19, n 4, pp. 411-417, 2005.

ARNOLD, M. Africa Remix: Contemporary Art of a Continent. **The Art Book**, v. 12 n 3, pp. 19-21, 2005.

ARTNET WORLDWIDE CORPORATION, 2018. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/willie-bester/trojan-horse-ii-1994-9cLHNgSK2X-icF_mE_xugA2>. Acesso em: 30 out. 2015.

ARTTHROB, 2018. Disponível em: <<https://arthrob.co.za/>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

(ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 24 de Jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

BADEROON, G. Intimacy and history. In: GONIWE, T.; MAJAVU, M.; PISSARRA, M. (Ed.). **Visual century south african art in context** - Volume 4, pp. 92-117, 2011.

BARROS, J. D. As Influências da Arte Africana na Arte Moderna. **Afro-Ásia**, v. 44. pp. 37-95, 2011.

BAWA, S. Creating for Change: Creative Transformations in Willie Bester's Art. **Art Etc News & Views**, 2012. Disponível em: <<http://www.artnewsnviews.com/view-article.php?article=creating-for-change-creative-transformations-in-willie-bester-s-art&iid=32&articleid=926>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

BECKER, R. Sam Nhlengethwa. **Revisions: expanding the narrative of South African art**. 2015. Disponível em: <<http://www.revisions.co.za/biographies/sam-nhlengethwa/#.XDb97VVKjIU>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

BELTING, H. Contemporary art as global art: a critical estimate. In BELTING, H; BUDDENSIEG, A. **The Global Art World: Audiences, Markets and Museums**, Ostfildern: Hatje-Cantz. 2009. pp. 38-73.

BESTER, R. Africa remix: An Immigrant, to be looked at from the other Side of Reinforced Glass, **Nka: Journal of Contemporary African**, v 22, pp. 80-87, 2008.

BESTER, W. **Willie Bester Website**. Disponível em: <<https://williebester.co.za/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

_____. Dystopian Scrap-Art Sculptures. Sculptures. **Willie Bester Website**. Disponível em: <https://williebester.co.za/Works/sculpture/>. Acesso em: 14 jan. 2019.

BIENNIAL FOUNDATION, 2018. **Dak'Art, Biennale De L'art Africain Contemporain**. Disponível em: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/dak%E2%80%99art-the-biennial-of-the-contemporary-african-art/>. Acesso em 23 ago. 2018.

BONHAMS. Willie Bester. The Great Trek. **Bonhams**, 2018. Disponível em: <<https://www.bonhams.com/auctions/23872/lot/43/>>. Acesso em: 21 mai. 2018

BORGES, A. Cães e preconceito na África do Sul: um diálogo entre literatura e etnografia. **Horizontes Antropológicos**, n. 48, pp. 225-252, 2017.

BOWMAN SCULPTURE, 2018. Trojan Horse. Willie Bester. **Bowman Sculpture**. Disponível em: <<https://www.bowmansculpture.com/sculpture/708e9b376da845a1476ae14889f7e79d3d656a1c>>. Acesso em 30 out. 2015.

BUCHLOH, B.H.D.; MARTIN, J. H. Entretien. In: ENWEZOR O.; BOUTELOUP, M.; KARROUM, A. RENARD, E.; STAEBLER, C. **Intense proximité, Une anthologie du proche et du lointain**, Paris: Editions ArtLys, 2012.

BUIKEMA, R. The Arena of Imaginings: Sarah Baartman and the Ethics of Representation. In: BUIKEMA, R.; PLATE, L.; THIELE, K. **Doing gender in media, Art and Culture: A Comprehensive Guide to Gender Studies**. Routledge, pp. 82-96, 2009.

BUSCA, J. **Perspectives sur l'art contemporain africain**. Paris: L'Harmattan, 2000.

CALDER, R.; BUCHANAN, R.; KINGHAM, P. **The Nelson Mandela unity series**, Cape Town, South Africa: Umzantsi Publishers, 2005.

CARMAN, J. **Uptifting the Colonial Philistine: Florence Phillips and the Making of the Johannesburg Art Gallery**. Joanesburgo, Wits University Press, 2006.

CASCONE, S. Nelson Mandela was an artist, too, and now his family has revealed never-before-seen artworks to mark his 100th birthday. **Artnet News**. Publicado em 18 jul. 2018. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/unseen-deeply-personal-art-nelson-mandela-revealed-100th-birthday-1319369>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

CENTRE FOR HUMANITIES RESEARCH. **The Community Arts Project Collection**. Centre For Humanities Research, University Of The Western Cape, 2017. Disponível em: <<http://www.chrflagship.uwc.ac.za/media/galleries/the-community-arts-project-collection/>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

CERVÍÑO, M. El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa: una descripción del llamado “arte global”. **Documentos de Jóvenes Investigadores**, v. 32, 2011.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**. Antropologia e Literatura no séc. XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

CLIFFORD, J. Sobre a Autoridade Etnográfica. In: Sanches, M. R. **Deslocalizar a Europa, antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade**. Lisboa: Cotovia, 2005.

CONDURU, R. O mundo é uma tribo - 'Africa Remix' revisitada. **Revista do Instituto de Artes da Uerj**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, 2008.

CONTEMPORARY AFRICAN ART COLLECTION, 2018. Disponível em: <<http://caacart.com/>>. Acesso em 01 ago. 2018.

COOMBES, A. E. **History after apartheid: visual culture and public memory in a democratic South Africa**, Duke University Press, Durham e Londres, 2003. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=gPaOoXIIJRcC&pg=PA102&lpg=PA102&dq=bible+time+bomb+willie+bester&source=bl&ots=obt5b2LrzL&sig=QTs3dRHsr5qhgsI9rABdpT7o7SU&hl=pt->

BR&sa=X&ved=2ahUKEwiZ8ezVhbPcAhVBIZAKHWwbAjQQ6AEwB3oECAIQAQ#v=onepage&q=bible%20time%20bomb%20willie%20bester&f=false>. Acesso em 22 jul. 2018.

CORRUPTION WATCH. 2014. What's the arms deal all about? **Corruption Watch**. Corruption News. Publicado em 15 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.corruptionwatch.org.za/whats-the-arms-deal-all-about>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

CRONJE, J. 2015. Tladi exhibition calls back past. **IOL**. Weekend Argus. Publicado em 19 set. 2015. Disponível em: <www.iol.co.za/weekend-argus/tladi-exhibition-calls-back-past-1918379>. Acesso em: 22 jun. 2017.

DAVIS, C. 2017. How Johannesburg Became South Africa's Arts Mecca. **Nylon**. Publicado em 25 abr. 2017. Disponível em: <<https://nylon.com/articles/johannesburg-south-africa-art-scene>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

DIAWARA, M. **A Arte da Resistência Africana**. Lisboa: Artafrika, 2007.

DISTRICT SIX MUSEUM, 2018. Disponível em: <<http://www.districtsix.co.za>>. Acesso em 02 jul. 2018.

DOSSIN, F R. Exposições na constelação pós-colonial: A busca do eixo sul por uma estética descolonial. In: Colóquio Histórias da Arte em Exposições, Anais: Comunicações, 2014, Campinas, **Anais eletrônicos**. Disponível em: https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/fran_dossin_site1.pdf. Acesso em: 17/10/2015

DOMOUCHELLE, K. D. Pleased to share that one of our latest @nmafa acquisitions, "Apartheid Laboratory" by #WillieBester debuts today in #AfricanMosaic gallery! #installationart #southafrica ZA. 16 mar. 2018. Instagram: kddomouchelle. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BgZQ6YnjA6n/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

DOSSIN, F. R. Magiciens de la terre (1989) e Africa remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 47-57, 2013.

DOUGAN, L. “[Artists] had a field day under apartheid,” says Willie Bester. Vídeo 2’57”. Youtube: Leila Dougan, Publicado em 26 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uXKdJSIe7-k>>. Acesso em: 26 fev. 2018

EMBAIXADA DA REPÚBLICA DA ÁFRICA DO SUL, 2018. Townships sul-africanas: uma experiência incomparável. Disponível em: <<http://www.africadosul.org.br/townships>>. Acesso em 26 fev. 2018.

ENWEZOR, O. The Postcolonial Constellation: Contemporary art in a state of permanent transition, In ENWEZOR, O.; CONDEE, N.; SMITH. T. **Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity**. Durham: Duke University Press, 2008, pp. 207-245.

FALCONER, M. Africa Remix. London, Paris and Tokyo. **The Burlington Magazine**, v. 147, n. 1227, pp. 422-423, 2005.

FALL, N. Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África. Texto extraído do catálogo da exposição Global Feminisms. 2007. Traduzido em **ArtAfrica**, por Manuela Ribeiro Sanches. Disponível em <<http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e00729196.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FERREIRA LIMA, A. O diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant. **Revista Non Plus**, n. 9, pp. 04-13, 23 dez. 2016.

FÍGARO, R.; ORTIZ, R. Identidades culturais no contexto da globalização. Entrevista com Rafael Ortiz. **Comunicação & Educação**, São Paulo, [18], pp. 68 a 80, maio-ago. 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36922/39644>. Acesso em 16 jan. 2019.

GARCÍA-ANTÓN, K. Dak'art 98, review, **Journal Third Text**, v.12, n.44, p. 87-92, 1998.

GEERTZ, C. A Arte como um Sistema Cultural. **O Saber Local**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p.142-181.

GELL, A. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 8, n 8, pp. 174-191, 2001.

GLANVILLE-ZINI, S. **Seeing ourselves: Willie Bester**. Vídeo: 5'46". Publicado em Youtube: Susan Glanville-Zini, 24 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-RHmzIQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIIVoqBBXV3aNj2OviizIXL>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

GONIWE, T. **Willie Bester: Social Engineering**. Johannesburg: Melrose Gallery, 2017. 53 p. Catalog.

GONIWE, T.; MAJAVU, M.; PISSARRA, M. (Ed.). **Visual century: South african art in context - Volume 4.**, 2011.

HALL, S. A Modernidade e os seus Outros: três “Momentos” na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. **Artafrika**, Lisboa, pp. 01- 26, 2009.

_____. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder, traduzido por Carla D'Elia, **Projeto História**, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, Mai.-Ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/30023/20834>. Acesso em: 20 jan. 2019

HILL, S. L. Biko's **Ghost**: The Iconography of Black Consciousness. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 2015.

IOPENSA. Dak'Art 98: Biennale de l'art africain contemporain. **Cimaise: Art Contemporain** v. 45, 1998, pp. 1-115. Reprodução da capa. Disponível em: <http://io.pensa.it/foto/biennaledakar1998.JPG>. Acesso em 04 ago. 2018

IZIKO MUSEUMS OF SOUTH AFRICA. Contemporary collection. Disponível em: <https://www.iziko.org.za/static/page/contemporary-collection>. Acesso em 14 jan. 2019.

JANTJES, G. Preface. In: GONIWE, T.; MAJAVU, M.; PISSARRA, M. (Ed.). **Visual century: South african art in context** - Volume 4., 2011. p.VI-X.

JINORIO, O. B. Dakart 98: biennale de lart africain contemporaine. Las Palmas de Gran Canaria: **Atlántica: Revista de arte y pensamiento**, Madrid, n. 21, p. 115-118, 1998.

JONES, J. South Africa: The Art of a Nation review – from the dawn of man to the violence of apartheid. **The Guardian**. 26 out. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/26/south-africa-the-art-of-a-nation-review-apartheid-british-museum>>. Acesso em 30 ago. 2018.

JONES, J. There's plenty to admire in Africa Remix. But Jonathan Jones wonders if a whole continent can really be captured in a single exhibition. **The Guardian**. 09 fev. 2005. Disponível em: <https://www.theguardian.com/arts/critic/review/0,1409077,00.html>>. Acesso em 06 set. 2018.

JONES, B.; GARCHA, N.; TORRE, I..2015. Rijksmuseum reborn: Rembrandt's 'Night Watch' explained. **CNN**. Publicado em 05 fev. 2015. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2013/04/11/world/europe/rijksmuseum-rembrandt-nightwatch-interactive/index.html>>. Acesso em 23 jun. 2017.

JULIA MEINTJES FINE ART .2017. Disponível em: <http://www.juliameintjes.co.za>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

KASFIR, S. L. African art and authenticity: a text with a shadow. **African Arts**. 25(2), pp. 41-97. 1992

KASFIR, S. **Contemporary African Art**. Thames & Hudson Ltd, London. 1999.

KIMMELMAN, Michael. ART VIEW; Death in Venice (at the Biennale). **The New York Times**. 27 jun. 1993. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1993/06/27/arts/art-view-death-in-venice-at-the-biennale.html>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

KLEE, K. 2019. Francois Knoetze's mythical trash creatures reveal our terrible treatment of waste. **Design Inaba**. Publicado em 18 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.designindaba.com/videos/creative-work/francois-knoetzes-mythical-trash-creatures-reveal-our-terrible-treatment-waste>>. Acesso em 23 jun.2017.

KNOETZE, F. Cape Mongo Trailer (2015) by Francois Knoetze. Vídeo 1'25". Publicado em Youtube: Francois Knoetze. 08 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=04Hpd_cfUSw>. Acesso em: 10 jan. 2019.

KONATÉ, Y. **La Biennale de Dakar: pour une esthétique de la création africaine contemporaine – Tête à tête avec Adorno**, Paris: L'Harmattan, 2009.

LEE, D. **Willie Bester: art as a weapon**. Kelvin: Awareness Publishing, 2008.

LEIBBRANDT, Tim; MAUCHAN, Fiona (curadores). Implemented Environments. Catálogo da exposição. 05 dez. 2011 a 25 jan. 2012. **Brundyn**, 2018. Disponível em: <<http://www.brundyn.com/exhibitions/2011/implemented-environments/>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

LOPES, C. A Pirâmide Invertida - historiografia africana feita por africanos. In **Actas do Colóquio Construção e ensino da história da África**. Lisboa: Linopazes, pp. 21-29, 1995.

LOSSGOTT, K. Willie Bester. **Art Africa Magazine**. Publicado em 01 dez. 2005. Disponível em: <<http://artafricamagazine.org/willie-bester-6/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

LOUW, E.; BEUKES, M.; WYX, L. **Visual Arts Grade 12 Learner's Guide**. Mowbray: Future Managers. 2013.

MACAMO, E. E se a África não existisse? Octavio Ianni, globalismo e a natureza recalcitrante do objecto das ciências sociais. **Idéias**. N. 8, nova série, Campinas (SP), 1º semestre (2014). Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/viewFile/8649448/16003>.

Acesso em: 16 jan. 2019.

MADIA, T. 2018. Tony Yengeni chairs crime and corruption group at ANC election workshop. **News 24**. Publicado em 25 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.news24.com/SouthAfrica/News/tony-yengeni-chairs-crime-and-corruption-group-at-anc-election-workshop-20180625>>. Acesso em 29 dez. 2018.

MAGICIENS DE LA TERRE. Préambule à Magiciens de la Terre. 2018. Disponível em: <<http://magiciensdelaterre.fr/contexte.php?id=6>>. Acesso em: 31 jul.2018.

MAJAVU, M.; PISSARRA, M. Introduction. In: GONIWE, T.; MAJAVU, M.; PISSARRA, M. (Ed.). **Visual century south african art in context** - Volume 4. pp. 2-19, 2011.

MARTIN, J. **Magiciens de la Terre**. Paris: Musee National d'art Moderne, 1989. Catalog.

MARTIN, J-H. Est-Ouest, Nord-Sud: nouveaux venus, nouveaux continents. In: SOUTIF, D. **L'Art du XXème siècle 1939-2002: de l'art moderne à l'art contemporain**, : Paris: Citadelles & Mazenod, pp. 459-478, 2005.

MARTIN, M. 2003. Death in Venice. Disponível em: <<https://artthrob.co.za/03sept/news/deathinvenice.html>>. Acesso em: 21 set. 2018.

MARTINI, F.; MARTINI, V. **Just Another Exhibition: Histories and Politics of Biennials**. Milão: Post Media Books. 2011.

MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. **Estud. afro-asiát.**. Rio de Janeiro, vol.23, n.1, pp. 171-209, 2001

MBEMBE, A. Art contemporain d'Afrique: négocier les conditions de la reconnaissance, **Africultures**, Paris, n. 9028, 2009.

MEINTJES, J (curadora). This place, this space – group exhibition at Moòr Gallery. Texto de apresentação. **Franschhoek Wine Valley**. 21 out. 20 nov. 2016. Disponível em: <<http://franschhoek.org.za/event/this-place-group-exhibition-at-moor-gallery-franschhoek>>. Acesso em 22 jun. 2017.

NDIAYE, E. H. M. Toussaint, Évelyne, **Africa Remix**. Une exposition en questions. Bruxelles: La lettre volée, 2013.

NELSON, S. Africa Remix Remix. **African Arts**, Cambridge, v. 41, n. 3, pp. 1-8, 2008.

NJAMI, S. **Africa Remix: Contemporary Art of a Continent**. Johannesburg: Art Gallery. 2007.

NICOL, T. **Aspects of memory in the sculptural work of Jane Alexander: 1982 – 2009**. Dissertação (Mestrado em Artes), Rhodes University, 2009.

NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013. Disponível em: <<https://nladesignvisual.wordpress.com/tag/willie-bester>>. Acesso em: 21 set. 2018.

OKEKE, C; MERMIN, L. DAK'ART'98: an interview with the 3rd Dakar biennale director Remi Sagna. **NKA: Journal of Contemporary African Art**, v. 8, n. 1, pp. 24-27, 1998.

OKEKE, A. C. Arte Africana Moderna. 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 Traduzido em **ArtAfrica**. Disponível em <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e7bcb5b9d.pdf>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

OVERCOMING APARTHEID, 2019. Glossary. **South Africa: overcoming Apartheid, building democracy**. Disponível em: <<http://overcomingapartheid.msu.edu/terms.php>>. Acesso em 12 jan. 2019.

PARSONS, E. Mary Sibande's alter ego tells the story of post-apartheid South Africa. **Apollo** – the international art magazine. Interviews. Publicado em 21 out. 2016. Disponível em <https://www.apollo-magazine.com/mary-sibandes-alter-ego-tells-the-story-of-post-apartheid-south-africa/>. Acesso em 14 jan. 2019.

PEFFER, J. The diaspora as object. In: FARRELL, L. A. **Looking Both Ways. Art of the Contemporary African Diaspora**, Nova Iorque: Museum for African Art, 2003.

PEREIRA, A. D.; RIBEIRO, L. D. T.; VISENTINI, P. F. **História da África e dos Africanos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

PERTSOVSKY, N. Sarah Baartman sculptor speaks out against art censorship. **Ground Up**. Publicado em 05 jun. 2017. Disponível em: <https://www.groundup.org.za/article/sara-baartman-sculptor-speaks-out-against-art-censorship>. Acesso em: 08 jan. 2019.

PICTON, J. South Africa: 'A land of visionaries and artists' (artigo virtual). **Christie's**. Publicado em 09 dez. 2016. Disponível em: <https://www.christies.com/features/South-African-Art-at-the-British-Museum-7995-1.aspx>. Acesso em 30 ago. 2018.

PISCHEL, G. **História Universal da Arte**, V.3, São Paulo, Melhoramentos, 1966.

POSEL, D. (2001). What's in a name? Racial categorisations under apartheid and their afterlife. **Transformation**, v. 47, pp. 50-74. Disponível em: [http://www.transformation.und.ac.za/issue 47/47 posel1.pdf](http://www.transformation.und.ac.za/issue%2047/47%20posel1.pdf). Acesso em 29 nov. 2018.

POST, L. **Khoi Khonnexion Part2 KSAAG**. Vídeo 14'15". VIMEO, 29 jul. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/227522239>. Acesso em 24 jul. 2018.

RAMOS, C. M. A. Geografias da África em tempos de globalização. **Projeto História**, São Paulo, n. 44, pp. 141-161, jun. 2012. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9480>. Acesso em 12 nov. 2018

RAMOS, C. M. A., "Magiciens de la Terre", Vinte e Cinco Anos Depois "Intense Proximité", In: 25º ENCONTRO DA ANPAP, **Anais eletrônicos**, Porto Alegre, 2016.

Disponível em: <
http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/celia_maria_antonacci_amos.pdf>. Acesso em:
 04 set. 2018.

RETURN TO ORIGIN, 2018. Disponível em:
 <[http://returntoorigin.org.za/2018/03/05/when-we-share-our-gifts-the-community-thrives/rto-origins-fb-khoi-k-2/#prettyPhoto\[flexslider\]/0/](http://returntoorigin.org.za/2018/03/05/when-we-share-our-gifts-the-community-thrives/rto-origins-fb-khoi-k-2/#prettyPhoto[flexslider]/0/)>. Acesso em 24 jul. 2018.

RICHARDS, C. In OGUIBE, O; ENWEZOR, O. **Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace**. Institute of International Visual Arts: London. 1999.

RICHARDS, C. Human History. In: GONIWE, T.; MAJAVU, M.; PISSARRA, M. (Ed.). **Visual century: South african art in context** - Volume 4. pp. 46-73, 2011..

ROSSOUW MODERN. Willie Bester. Artist Bio. **Rossouw Modern Website**. 2018. Disponível em: <<http://www.rossouwmodern.co.za/willie-bester-biography>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

ROOYEN, M. V. 2013. Fresh Meat: Angus MacKinnon. **Between 10 and 5**. Publicado em 12 dez. 2013. Disponível em: <<http://10and5.com/2013/12/12/fresh-meat-angus-mackinnon>>. Acesso em 23 jun. 2017.

ROOYEN, M. V. 2014. Creative Women: Nandipha Mntambo. **Between 10 and 5**. Publicado em 25 ago. 2014. Disponível em: <<https://10and5.com/2014/08/25/creative-women-nandipha-mntambo>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SARA, I AM TARA, Willie Bester and Diana Ferrus Interview. Part 1 of 7. Publicado em Youtube: Sara, I am Tara, 02 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVHj9JnZGq0>>. Acesso em: 03 set. 2018.

SILVA, D. M.; CALAÇA, M. F. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2007, 90 p.

SITTERT L. V; SWART, S. S. *Canis Familiaris: A Dog History of Southern Africa*. In: SITTERT L. V; SWART, S. S. (Ed.) **Canis Africanis: A Dog History of Southern Africa**, Brill NV, Leiden: Holanda, 2008, p. 30-31.

SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN ART. Collection. Willie Bester. Switch View. 2014. Disponível em: <https://africa.si.edu/collections/view/objects/asitem/Objects@11951/0?t:state:flow=b0df833d-3c01-409f-86fa-5744eee92810>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SOBOPHA, M. Re-presenting the body. In: GONIWE, T.; MAJAVU, M.; PISSARRA, M. (Ed.). **Visual century south african art in context** - Volume 4, pp. 92-117, 2011..

SOUTH AFRICAN HISTORY ONLINE, 2018. Disponível em: <http://www.sahistory.org.za>. Acesso em: 02 jul. 2018

_____. Mary Sibande. Biography. **South African History Online**. Publicado em 05 ago. 2016. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/people/mary-sibande>. Acesso em: 13 jan. 2019.

SPROVIERO, M. B. Oriente e Ocidente: demarcação. **Mirandum IV**. Ano II. No. 4. Jan-Abr 1998. Disponível em: <http://www.hottopos.com/mirand4/orientee.htm>.

TATE. 2019. **Afro Modern: Journeys through black Atlantic**. Room 6: Exhibiting bodies. Catálogo. 29 jan. 25 abr. 2010. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/afro-modern-journeys-through-black-atlantic/afro-modern-room-6>. Acesso em: 10 jan. 2019.

THE AFRICANIS SOCIETY. 2012. History. Disponível em: <http://www.africanis.co.za/history.htm>. Acesso em 07 jan. 2018.

THE BRITISH MUSEUM, 2017. **South Africa: the art of a nation**. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/PDF/South-Africa-the-art-of-a-nation.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2018.

THE BRITISH MUSEUM. Curating South Africa: the art of a nation. Vídeo 5'51". Publicado em Youtube: the British Museum, 23 dez. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-b_MnhPnwvI>. Acesso em: 30 ago. 2018.

THE DAVILLE BAILLIE GALLERY, 2018. Diane Victor. **The Daville Baillie Gallery Website**. Disponível em: <<http://www.daville.co.za/project/diane-victor/>>. Acesso em 08 jan. 2019.

THE HOUSE OF MANDELA ART, 2018. The Unity Series. **House of Mandela Art**. Disponível em: <<https://houseofmandelaart.com/collections/unity-series>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

THE MUSEUM OF MODERN ART, 2019. Diane Victor. Disasters of Peace. **Moma**. Collection. Works. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/95157>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

THE PRESIDENCY REPUBLIC OF SOUTH AFRICA, 2018. Disponível em: <<http://www.thepresidency.gov.za/national-orders/recipient/willie-bester-1956>>. Acesso em 24 abr. 2018.

THIEL. 'Not African enough, artist told'. **Cape Times**, Artigo de Jornal. 16 de fevereiro de 2001

TOP BILLING. Top Billing explores the creative home of Willie Bester | FULL INSERT. Vídeo 6'05". Publicado em Youtube: sabc3topbilling, 15 jul 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AA2hbv_j78>. Acesso em: 26 fev. 2018

TOUSSAINT, E. **Africa Remix: une exposition en questions**. Bruxelas: La Lettre Volée, 2013.

UNIVERSES IN UNIVERSE, 2018. Team of curators. **Africa Remix : contemporary art of a continent**. Dates and Facts. Disponível em: <<http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-curators.htm>>. Acesso em 17 ago. 2018.

VGALLERY, 2018. Disponível em: <<http://vgallery.co.za>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

VEGA, I. P. 2018. Willie bester: an artist resisting the injustices of post-apartheid in South Africa. **Visión Doble**. Publicado em 15 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.visiondoble.net/willie-bester-artist-resisting-injustices-post-apartheid-south-africa>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

VOGEL, C. The Venice Biennale: An Art Bazaar Abuzz. **The New York Times**. Nova Iorque, 12 jun. 1993. The Arts. p. 001013.

WIREDU, Kw. How not to compare African thought with Western thought. **Philosophy and an African culture**, 1984. Tradução para uso didático (na disciplina filosofia africana da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira) feita por Marcos Carvalho Lopes. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/como-n%C3%A3o-comparar-o-pensamento-tradicional-africano_-wiredu.pdf. Acesso em: 16 jan. 2019.

WOODS, D. **Por Dentro do Apartheid: O Cotidiano da Resistência na África do Sul**. São Paulo: Best Seller, 1988.

WOUTERS, A. 2016. Moór gallery, Bordeaux street, Franschhoek. **Eat Well, Travel Often**. Publicado em 02 nov. 2016. Disponível em: <<http://eatwelltravelfoften.online/moor-gallery-bordeaux-street-franschhoek>>. Acesso em 22 ago. 2017

ZIMMER, N. 2018. We live in the past. 04 nov. – 28 nov. 2015. **L99P**. Disponível em <<http://99loop.co.za/exhibitions/2015/11/4/we-live-in-the-past>>. Acesso em 23/06/2017).