

NOTA PRÉVIA: O texto que a seguir se apresenta prossegue uma linha iniciada com o de Kobena Mercer. Se este último desenvolve a sua argumentação em torno da questão da identidade sexual, o ensaio de N’Goné Fall introduz o tópico do género a fim de assinalar o modo como ‘ser-se mulher’ em África constitui uma condição que em nada corresponde a uma essência, mas um condicionalismo e também uma possibilidade para o trabalho artístico. Este não se resume evidentemente a questões de género, mas também é sobredeterminado pelos contextos, distintos, em que as artistas trabalham.

Extraído do catalogo da exposição Global Feminisms que teve lugar no Museu de Brooklyn de Nova Iorque no ano de 2007, o texto chama também a atenção para o modo como o feminismo não corresponde a um programa universalmente global, mas assume características distintas, nas suas manifestações locais, apesar das interdependências entre os dois planos.

Com este texto, cria-se também uma relação com a exposição virtual “Partilhando linguagens: duas gerações de artistas em Lisboa”, em que o critério de selecção dos trabalhos se orientou - não só, mas também –por questões de género.

Serve esta abordagem, tal como os textos anteriores sobre o conceito de ‘arte africana’, para salientar que a arte e os discursos em torno da sua definição ou canonização não são política nem economicamente neutros, mas dependem de contextos de poder que também contribuem para determinar o que deve ser incluído ou excluído do campo da arte e o que deve ser remetido para o estatuto de mero testemunho individual ou colectivo, ou seja, de interesse ‘etnográfico’.

A Coordenação do ArtAfrica

Criando um espaço de liberdade: mulheres artistas de África

N’Goné Fall

Tradução de Manuela Ribeiro Sanches

Nos anos 1960, depois da conquista da independência por parte de muitos estados africanos, quando a atenção se concentrava na construção de uma África moderna, a missão das mulheres estava claramente codificada. Enquanto guardiãs e veículos da identidade africana, tinham de ter “os pés na tradição e a cabeça na modernidade” (nas palavras de Félix Houphouët-Boigny, o primeiro presidente da Costa do Marfim). Isto é, as mulheres tinham de dar à luz, assegurar a sobrevivência da humanidade; tinham de educar os filhos que viriam a formar a próxima geração de dirigentes; tinham de ser boas donas de casa, dando aos filhos um ambiente protector em que estes pudessem desabrochar; e tinham de submeter-se aos maridos, os garantes da sobrevivência e os guardiães da tribo. O destino das mulheres em África? Uma longa vida preenchida por tais responsabilidades. Tinham direitos? Certamente: o direito de serem vistas como esposas e mães-modelo. E claro que podiam ter ambições: encontrar um bom marido e ver os filhos vingar na vida. Claro que as mulheres podiam dedicar-se à vida profissional, desde que isso não interferisse com os seus deveres como mães e esposas. O pacto tácito entre as mulheres e a sociedade era a garantia de uma estabilidade

sustentável, uma sociedade em que todas as pessoas sabiam qual o seu papel e lugar. A manutenção deste status quo era da responsabilidade da mulher.

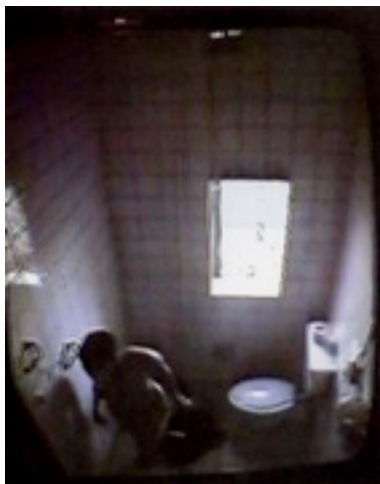
Aparentemente, as vagas de reivindicações por parte das feministas ocidentais, nos anos 1960 e 1970, não tiveram grande impacto em África. O equilíbrio social manteve-se em grande parte imutável e as teorias feministas permaneceram sussurros longínquos. Na África moderna, as mulheres estavam demasiado ocupadas para terem disponibilidade para ouvir as suas 'irmãs' ocidentais. Sobrava-lhes pouco tempo para se distanciar e lançar um olhar crítico sobre a sua situação. Quando pergunto à minha mãe e a outras mulheres da sua geração onde estavam nesses dias agitados em que as mulheres ocidentais deitavam fora os seus rolos de cabelo e soutiens, olham-me perplexas e encolhem os ombros. Do Cairo à Cidade do Cabo, de Dakar a Djibuti, as mulheres viviam numa sociedade dominada pelo patriarcalismo e aprendiam a lidar com essa situação. “Um leão não precisa de rugir para manter a multidão aterrorizada”. Este provérbio tem sido transmitido de boca em boca por gerações de mulheres africanas que não desfilaram nas ruas, mas conquistaram pouco a pouco a sua independência, através de uma luta em grande parte invisível.

Nem sempre é fácil identificar os movimentos feministas em África, mas isto não significa que não os tenha havido. Nem sempre a tranquilidade não significa sempre submissão; nem sempre o silêncio não equivale sempre a aprovação. Em meados dos anos 1970 e nos anos 1980, algumas intelectuais africanas reconheceram, efectivamente, os papéis restritos das mulheres e decidiram que era tempo de mudar as regras sociais. Foi na área da independência económica que as suas primeiras vitórias se fizeram sentir. A autonomia financeira era a melhor forma de as mulheres ganharem controlo sobre o seu destino e de demonstrarem a sua importância para a economia local. Pioneiras neste sentido foram as “Mama Benz” na África Ocidental e Central, prósperas comerciantes de tecidos que controlavam os mercados e que, significativamente, conduziam carros Mercedes Benz. O passo seguinte consistiu em convencer os governos a mudar o direito de família. Mas se romancistas como Mariama Bâ, com a sua obra-prima *Une si longue lettre (Uma carta tão extensa)* de 1979, conseguiram abalar a sociedade e chamar a atenção para a situação das mulheres em África, nas artes visuais quase todas pareciam adormecidas.

*

Até finais dos anos 1980, entendia-se que ser mulher artista era uma distração a tempo parcial. Permitia-se que as mulheres se dedicassem a áreas como o artesanato, a decoração doméstica, a moda e o cabeleireiro. E, quando pintavam, esperava-se que produzissem telas agradáveis para serem penduradas nas casas da burguesia local. Nada de perguntas, nem de provocações. Esperava-se que criassem uma beleza decorativa, mas não que se ocupassem de teorias intelectuais. Ao confiná-las a esse papel limitado, as sociedades africanas estavam, com efeito, a negar que uma mulher pudesse ser uma artista a tempo inteiro que se ocupasse de questões que implicassem um desafio conceptual.

Contudo, em meados dos anos 1990, algumas artistas conseguiram obter um reconhecimento esporádico. Mas, à exceção de Sue Williamson (África do Sul, n. 1941), Sokari Douglas Camp (Nigéria, n. 1958), Jane Alexander (África do Sul, n. 1959), Ghada Amer e Marlene Dumas (África do Sul, n. 1953), quantas mais poderão ser evocadas? Não haveria mais nada?



Tracey Rose, *Untitled*, 1997. Single-channel video installation with television monitor turned on its side, black-and-white, sound, dimensions variable. Courtesy of the artist

Felizmente, a nova geração surgida em finais dos anos 1990 mudou radicalmente a situação. Os seus membros entraram em cena, criando uma arte dotada de uma intensidade notável, do ponto de vista estético, temático ou conceptual. Ao explorar questões relacionadas com a raça, o género, a violência doméstica ou psicológica, o poder, o território, o pós-colonialismo e a democracia, as suas obras têm abarcado uma ampla série de temas e preocupações contemporâneos. Esta geração comprometida levantou questões acerca da oposição masculino/feminino, submissão/controlo, tradição/modernidade, local/global. Aceitaram o desafio de questionar a sua sociedade – o modo como se adaptam a ela, enquanto mulheres, e se relacionam com o mundo, enquanto africanas.

*

Nascer-se mulher em África é uma desvantagem e todas as medidas voluntaristas com vista à paridade de género ainda não são suficientemente eficazes. As mulheres ainda são tratadas como mercadoria, passando da tutela do pai para a do marido e as suas vozes nem sempre



Tracey Rose, *Span II*, 1997. Performance with video installation, dimensions variable. Courtesy of the artist and The Project, New York

contam. Assim, como é que obtêm o que pretendem dos seus maridos ou põem fim a uma disputa doméstica? Por vezes, através do poder da sedução; os seus corpos garantirão as tréguas na cama. Usando a carne como arma, a mulher obtém algumas horas de superioridade, quando o homem baixa as suas defesas. Em África, tudo é negociável. As mulheres sabem que o seu corpo é um perpétuo objecto de desejo, fantasia e submissão – à semelhança de um pedaço de terra que os homens podem possuir e explorar a seu bel-prazer, por vezes, sem autorização. A guerra e a violação partilham uma longa história, enquanto exercício de violência para conquistar uma terra ou possuir um corpo. O acto de violação deixa uma marca na mente, tal como, em tempos idos, um guerreiro podia cravar uma bandeira no solo a fim de o marcar como sendo seu (imagem que evoca a de um animal urinando

para marcar território). Uma mulher será sempre um bom troféu de guerra.

São actos de humilhação semelhantes que Bill Kouelani (Congo, n. 1965) torna visíveis quando



Tracey Rose, *T.K.O.*, 2000. Single-channel DVD projection with scrim, 5 min. 54 sec., loop, black-and-white, sound. Courtesy of the artist and The Goodman Gallery, Johannesburg

apresenta vaginas manchadas de sangue como se de umas das muitas relíquias esquecidas de uma guerra civil se tratasse. Algumas das suas pinturas foram excluídas de uma exposição colectiva, em 1997, em Brazzaville, na República do Congo, dada a presença dos políticos locais e do presidente da República Francesa na inauguração. Alguns entendiam que era tempo de esquecer a guerra e de evitar falar de uma estória amaldiçoada. As obras de arte foram censuradas pois expunham a apatia de uma

sociedade que já não respeita as mulheres. Kouelani forneceu um rosto à violência e uma voz aos que dela são destituídos.

Crescer como mulher pode ser uma numa maldição num país em que, segundo algumas estimativas, ocorre uma violação a cada trinta e oito segundos. A África do Sul estava doente e, porventura, apenas um choque profundo no sistema a podia salvar. A provocação foi assim a opção escolhida por Tracey Rose nas suas primeiras obras, em que usou o seu próprio corpo como símbolo da opressão, tomando o corpo em si mesmo como tema e medium. Num vídeo intitulado *Sem título*, rapa-se, nua, e, em *Span II (Intervalo II)*, vêmo-la novamente nua, numa vitrina de vidro, tricotando extensões do seu cabelo. Ao recorrer à nudez, à intimidade e ao voyeurismo, Rose encenou o seu corpo a fim de invocar o estatuto de



Tracey Rose, *Love me, Fuck me*, 2001. Lambda print, 47 x 47" (119.4 x 119.4 cm). Courtesy of The Kosmin Collection, New York, and The Project, New York

desigualdade das mulheres na sua sociedade, a sua posição precária, o seu isolamento físico e mental. Em *T.K.O.* luta, vulnerável, mas



Tracey Rose, *The Kiss*, 2001. Lambda print. 49 x 50" (124.5 x 127 cm). Courtesy of the artist and The Project, New York

determinada, contra um adversário invisível, sendo o horror acentuado pelo facto de não se poder ver o mal. Uma alegoria da alienação é encenada em *Love Me, Fuck Me (Ama-me,*

Fode-me) com uma referência explícita a formas extremas de perseguição. Com lucidez e sentido de humor, Rose torna-se iconoclasta em *The Kiss (O beijo)* e *Venus Baartman* (parte da série *Ciao Bella* de 2001), onde sublima estereótipos e ridiculariza símbolos. Na viragem do milénio, a obra conceptual 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.

*

As mulheres são destituídas de voz em muitas sociedades. Sendo-lhes recusado o poder da palavra, o seu silêncio torna-as invisíveis. Contudo, um universo feminino misterioso, oculto, torna-se tangível no processo criativo de Ghada Amer; a artista revela partes fragmentos de devaneios secretos, quase um jardim escondido, se nos concedermos o tempo de olhar longamente e de perto.



Maha Maamoun, *Cairoscapes 06*, from the series *Cairoscapes*, 2001–3. Seven digital prints on photographic paper, each 19 3/4 x 118 1/8" (50 x 300 cm). Part of *Going Places: A Project for Public Buses*, Cairo, 2003–4. Courtesy of the artist

Algumas artistas da África do Norte convidam-nos a olhar o cenário, para além do decoro. Em *Cairoscapes (Paisagens do Cairo)* Maha Maamoun cenas cruzadas na cidade, transmitindo um sentimento recente de independência e de auto-determinação numa paisagem urbana em expansão. Através destas fotografias, Maamoun contraria a imagem familiar que representa o destino não-invejável das mulheres árabes e leva-nos a perguntar como serão efectivamente as suas vidas.



Zoulikha Bouabdellah, *Let's Dance*, 2003, video still, 5 min.

E se o véu das mulheres islâmicas, estigmatizado pelo Ocidente, não fosse o um símbolo de submissão, mas antes uma barreira ténue a proteger a liberdade das mulheres? Um refúgio face os olhares lascivos dos homens ou um invólucro instável que contém os sonhos das mulheres? E se o véu, apesar de acusado de ser um mal moderno, fosse em antes de mais e sobretudo um símbolo de resistência cultural, uma barreira contra a hegemonia ocidental? Estes pensamentos podem ser lidos nas entrelinhas do

trabalho de Zina Sedira, quando esta recorre à memória das mulheres para abordar os insultos feitos à sua cultura argelina e à sua história colonial.

O legado colonial é como um espinho na carne de ambas as partes. O colonialismo trouxe consigo uma hoste de 'ismos': o primitivismo, o exotismo, o racismo, o imperialismo, o totalitarismo e o traumatismo. O desafio que a nova geração de artistas femininas tem vindo a

assumir é o de ultrapassar esses ismos. Introduzem perguntas acerca do que acontece, quando duas culturas entram em contacto. Por exemplo, em *Let's Dance (Vamos dançar)* de Zoulikha Bouabdellah, o encontro cultural assume a forma de um corpo feminino que executa a dança do ventre ao som do hino francês. O que é aqui subvertido? A bandeira francesa, a *Marseillaise* ou a dança árabe? Talvez nenhuma delas: reunidos, estes símbolos constituem apenas mais um exemplo da coabitação improvável de diferentes valores, enfatizando-se neste caso o fracasso das políticas de integração em França. *Let's Dance* leva-nos a perguntar: pode uma cultura permanecer alguma vez 'pura'? Poderá um país celebrar a sua diversidade, ao mesmo tempo que pede aos seus novos cidadãos que abandonem a sua cultura? O que é mais absurdo: executar a dança do ventre ao som de um hino revolucionário ou recusar as consequências da história colonial? Através de uma bandeira santificada pela graça da curva de uma anca, Bouabdellah questiona um legado colectivo: em vez da "Liberdade, Igualdade, Fraternidade", o lema da República Francesa, oferece-nos Liberdade, Igualdade, Sensualidade.

Temas relacionados com as questões do nacionalismo também estão presentes no trabalho de outras artistas. Em *Oyé Oyé*, Michèle Magma lida com a memória de seu pai e de toda uma geração de homens e mulheres que ansiaram por construir uma África moderna. *Oyé Oyé* remete para a construção da nação, uma pausa na jornada em direcção uma suposta utopia". A obra aborda a história dolorosa de Mobutu Sese Seko, o ditador que governou o Zaire (agora República Democrática do Congo) entre 1965 e 1997. Mobutu desenvolveu uma visão extrema, quando não fantasmagórica de uma África 'autêntica'. (A 'autenticidade' foi uma ideologia política, económica, social e cultural introduzida em 1970 com o objectivo de rejeitar qualquer influência colonial, a ponto de banir os produtos ocidentais e proibir nomes cristãos). *Oyé Oyé* de Magma é uma instalação de vídeo com dois canais; num deles, a artista, exibida sem cabeça, mima uma marcha militar; no outro, são mostradas imagens públicas da era Mobutu, tais como paradas. Em ambos, o corpo feminino africano é exibido como um instrumento de propaganda. Ao parodiar o conceito político de identidade, Magma obriga-nos a reconsiderar o passado do país. A ideia de reinterpretar a história também pode ser vista em *Les hommes d'état*, fotografias em tamanho real, em que Magma recria a pose, traje e acessórios dos



Michèle Magma, *Les Hommes d'État (detail)*, 2004. Photograph, 97 1/2 x 117" (247.7 x 297.2 cm). Courtesy of the artist. © Michèle Magma. (Photo: © 2006 Artists Rights Society [ARS], New York/ADAGP, Paris)

dignitários africanos, como que a invocar a memória de seu pai, memória essa desfocada pelo exílio.

*

O exílio pode produzir uma sensação de deslocação, atenuando a noção de pertença e subvertendo a capacidade individual de se identificar com valores culturais. O indivíduo torna-se múltiplo, um mosaico de possibilidades. Nos seus vídeos, performances e trabalhos fotográficos, Ingrid Mwangi projecta esta percepção fracturada, em que nos vemos a nós



Otobong Nkanga, *Surgical Hits (The Needle)*, 2004. Multimedia installation and performance, dimensions variable. Courtesy of the artist

mesmos através dos olhos dos outros. Neste caso, o nosso sentido de identidade define as fronteiras de um processo de auto- protecção em permanente mutação, reagindo, por exemplo, à globalização. *Wild Life* (1999) de Mwangi é um trabalho acerca de impossibilidade de nos libertarmos de preconceitos raciais. A referência à exclusão é também óbvia em *Neger (Preto)* (1999), uma palavra que suscita diferentes tipos de preconceitos entre brancos, tais como associações não só com a cor da pele, mas também com noções de selvajaria e de trevas. Mwangi transforma a sua arte numa resposta armada em *Dressed like Queens (Vestidas como rainhas)*, 2003 em que utiliza corpos e vozes femininos para articular experiências e histórias africanas. O corpo contém tanto o conceito de mesmo como de outro. A impossibilidade de anonimato transforma o corpo num receptáculo de gestos codificados; a voz transforma-se numa corrente de conceitos metafóricos.

Numa outra abordagem aos significados do corpo, *Surgical Hits (The Needle, Golpes Cirúrgico, a Agulha)*, a artista performativa Otobong Nkanga joga com o exibicionismo e o voyeurismo, submergindo-nos num mundo íntimo de liberdade. Em *Awaiting Pleasures (Antecipando Prazeres)*, move-se num espaço dedicado à adoração do seu próprio corpo, repetindo incansavelmente os mesmos movimentos simples, numa história sem princípio nem fim, transformando-se a fim de controlar a sua própria imagem. Uma mulher bonita tem de ser forte.



Otobong Nkanga, *Awaiting Pleasures*, 2002. Installation and performance, dimensions variable. Courtesy of the artist

Agindo como narcisista e centro da devoção, Nkanga converte o seu corpo numa máquina que catalisa tanto a perfeição como o desejo. Com artistas como Mwangi e Nkanga, o corpo deixa de ser uma prova de discriminação social ou racial; transporta a memória e transcende a história.

O corpo é frequentemente um elemento fundamental na obra de Berni Searle. Contudo,

a sua série *Vapour*, construída sobre a subjectividade, apela tanto à nossa imaginação como aos nossos sentidos, tal convite à meditação e comunhão. Nela, torna-se tangível o significado dos rituais que identificam e unem os membros de um grupo.

Um conceito semelhante é óbvio na obra de Berry Bickle. A artista usa sal e cinzas, dois elementos fundamentais da cultura do Zimbabué (o sal que conserva, associado à vida; as cinzas dos defuntos, associadas à morte) a fim de sugerir que, numa nação, o povo, independentemente da sua cor ou género, é herdeiro



Berni Searle, *Half Light*, from the *Vapour* series, 2004. Lambda print, 47¼ x 93¾" (120 x 238 cm); single-channel video projection, 16 mm film transfer to DVD, 4 min. 9 sec., color, edition of 3, plus 1 artist's proof. Courtesy of the artist and Michael Stevenson Gallery, Cape Town.



Berry Bickle - *Writtenonskin 1*, 2005. Gelatin silver print, 20 1/8 x 15¾" (51 x 40 cm). Courtesy of the artist and Exit 11, Contemporary Art Space, Belgium.

de uma mesma história. Em *Writtenonskin* (*Escrito-na-pele*), imagens e dados do comércio de escravos são projectados sobre um corpo, em referência, em parte, à pintura do corpo, em parte, à escarificação, mas também como forma de registar o modo como o passado e os seus traumas permanecem, em certo sentido, inscritos para sempre na carne, a sua memória condicionando o comportamento social. As fotografias de *Book of Lost Pages* (*Livro de Páginas Perdidas*) de Bickle remetem para a era das navegações portuguesas, e reutilizam a imagética do kitsch colonial para construir uma narrativa ambígua acerca das sociedades africanas modernas.

Tanto Searle como Bickle referem-se à alma e ao espírito das suas sociedades, transformando os códigos sociais em alegorias de uma memória partilhada, como se este processo constituísse um modo de invocar uma história em vias de ser esquecida.

*

Apesar de todas elas serem produto de uma sociedade e de uma história, as artistas africanas não são, contudo, prisioneiras de um destino colectivo,

nem se limitam a produzir um discurso de

sedução global acerca do equilíbrio entre géneros. Apesar de circunstâncias difíceis, as mulheres africanas conseguiram reservar, ao longo dos tempos, um espaço de liberdade para si mesmas. Actualmente, a arte é a nova arma que lhes permite conservar e alargar essa zona livre. As artistas africanas exploram os desafios do mundo sem concessões. Vigilantes, exumam demónios, abatem preconceitos, destroem tabus e não receiam revelar os nossos medos mais sombrios. A sua arte é uma metáfora, uma transgressão contínua de tudo aquilo que é interdito. E, mesmo quando lírica ou delicada, assinala uma ruptura radical com a ideia de uma arte africana 'feminina' que se pressupõe ser 'bonita' e nunca perturbadora ou exigente.

Estas exímias artistas africanas elevam o debate em torno da arte contemporânea a um nível superior. Deste modo, prestam homenagem à memória das batalhas perdidas e aos sonhos fracassados de gerações de mulheres africanas sacrificadas em prol das prioridades nacionais e em nome da estabilidade social.



Berry Bickle - *Book of Lost Pages 2* (detail), 2005. Photographic print, 15¼ x 11¼" (40 x 28.5 cm). Courtesy of the artist and Exit 11, Contemporary Art Space, Belgium.

Texto originalmente publicado no catálogo da exposição *Global Feminisms* (link: http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/global_feminisms/) que decorreu no Brooklyn Museum em 2007.

Agradecemos ao Museu a autorização para reproduzir o texto e a respectiva tradução. Os nossos agradecimentos vão igualmente para as artistas pela autorização para reproduzirmos as imagens que acompanham o texto.

Oriunda do Senegal, N'Goné Fall é arquitecta, crítica de arte e curadora. Tem inúmeras publicações sobre arte africana contemporânea, tendo sido editora da revista *Revue Noire*.

