

Onde, o quê, quem, quando: Algumas notas sobre o conceptualismo

Okwui Enwezor

Será que se pode falar de um conceptualismo africano?

O termo arte *conceptual* tem sido tão institucionalizado que acabou por ocupar uma estreita faixa de território que apenas abrange discursos emanando de práticas muito específicas. A maior parte destas práticas estão associadas ou incluídas nos discursos artísticos do após-guerra na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Além disso, o significado corrente destas actividades tem frequentemente surgido da ideia de que o que torna tal arte *conceptual* assenta na noção da desmaterialização do objecto, assim como no facto de se privilegiar a arte baseada na linguagem, na crítica institucional, no não-visual – e a lenga-lenga continua por aí adiante. A minha intenção aqui não é nem repetir essa lenga-lenga nem simplesmente desviar os seus significados profundamente enraizados, mas antes desenvolvê-la e, sempre que possível, alargar a sua restrita certeza na história da arte. Assim, o que significaria, nos tempos que correm, designar como “conceptualista” alguma coisa que age como, tem a aparência, e se assemelha a tais práticas, mas cujas preocupações fundamentais residem noutra parte? Tal é a questão que devemos pôr-nos em relação àquilo que se designa como conceptualismo africano.



Color Test Screenprint, 1973-74
cortesia de Malcom Payne

Tendo em conta as complexas questões de percepção que constituem os seus princípios organizativos fundamentais, a arte conceptual, tal como é elaborada nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, pareceria excluir a África. Essa exclusão, estaria naturalmente de acordo com a já prevalecente desqualificação do pensamento estético africano na discussão mais ampla do modernismo. Apesar das diferentes experiências de modernidade a nível mundial, este conceito histórico de arte mantém-se firmemente enraizado em diversas actividades institucionais e epistemológicas. Assim, a ideia de defender a inclusão de uma área em particular continua a ser incómoda. Não surgiu ainda uma maneira de remediar tal desatenção, e este não é o lugar para o fazer.

É crucial que isto fique afirmado desde já, pois a nossa tarefa como curadores desta exposição é situar o ponto específico em que a atitude designada como *conceptualismo* surgiu pela primeira vez em diferentes áreas do mundo. Se é certo que a reivindicação de arte conceptual se fez sempre em referência à sua relação com a linguagem dominante do modernismo, e se a sua valorização institucional a definiu como o avanço artístico mais significativo do século XX depois do cubismo, deve também reconhecer-se que este passo está profundamente marcado pela oportunidade inicial que as esculturas africanas ofereceram aos primeiros modernistas para escaparem à rebuscada *mise-en-scène* do impressionismo e da arte europeia clássica. Trata-se de uma velha história, mas que vale a pena repetir. De facto, como participa a África neste exercício de revisionismo construtivo no

âmago do qual reside a ideia de vanguarda, com uma história tão claramente situada na identidade metropolitana da cidade Ocidental ?

Esta pergunta suscita uma série de outras questões. Por desafio: O que é a arte conceptual quando aplicada às condições existentes em África ? Assim identificadas, será que essas práticas artísticas – que poderiam também ser “corroídas” e “contaminadas” por outros princípios políticos/ideológicos – iriam alterar a definição, no fundo a manifestação material e intelectual do que é ou não é arte conceptual ? Constituiria o conceptualismo em África, à semelhança do seu equivalente euro-norte-americano, uma mudança significativa no interior do quadro institucional dominante ao ponto de postular uma nova linguagem ou paradigma ? Se assim for, que rótulos específicos foram apostos a tal mudança, como foram recebidos e discutidos ? Será que tais rótulos constituem um movimento no qual participaram muitos artistas ? Em termos simples, será que se pode falar de arte conceptual em África, ou será apenas um termo importado como parte de uma empresa neocolonialista da história de arte modernista ? E, mais importante ainda, ao decidir o que é conceptual em África, qual o modelo de pensamento, e que métodos de distinção se devem aplicar para recusar ou incluir obras, atitudes, acções e propostas ?

Estamos perante questões embaraçosas, se bem que enfrentá-las seja a chave para um alargamento do lugar da modernidade africana no âmbito da discussão mais ampla da arte do século XX. Uma maneira de tratar estas questões é ignorar todas as regras pré-estabelecidas. Mas há uma estratégia mais promissora, que consiste em fixar uma correspondência crítica entre as temporalidades disjuntivas do imaginário africano e o espaço altamente diferenciado dos reflexos institucionais e epistemológicos ocidentais na arte moderna.

A arte conceptual, tal como é correntemente entendida, visou uma reestruturação fundamental da relação do espectador com o objecto artístico. Primeiro, a sua crítica dos sistemas de representação e de apresentação modulou a produção artística no sentido da desmaterialização do objecto, atribuindo deste modo menos valor aos códigos perceptivos através dos quais a arte é tradicionalmente recebida. Esta estratégia procurava desafiar o valor autónomo atribuído aos objectos, cujo valor é, em troca, associado a maneiras culturais de ver. Segundo, a arte conceptual privilegiava os sistemas linguísticos, informativos e filosóficos em relação aos modos de produção materiais, tornando a comunicação, a *performance*, a documentação, o processo, as acções, e o mundo exterior ao atelier parte da intensa fenomenologia do processo. Deve acrescentar-se, no entanto, que este entendimento da arte conceptual – tendo em conta a informação alternativa que desde então se tornou disponível – é apenas uma explicação parcial. No entanto, existe uma realidade – hegemónica ou não – a que não é fácil escapar.

A minha tarefa, assim, consiste em analisar como é que este entendimento do conceptualismo está relacionado ou corresponde às questões filosóficas fundamentais dos sistemas africanos de significação. E descobrimos que na arte clássica africana o conceptualismo haveria de parecer uma contradição nos termos. Ainda que muitas culturas africanas tenham produzido objectos refinados, muitos dos quais permitiram claramente aos primeiros modernistas ocidentais explorar diferentes formas de representação através da

desmaterialização, vale a pena notar que os objectos africanos não eram nunca um fim em si mesmo, nem adquiriam nenhuma forma de autonomia como esculturas através da sua qualidade de objecto. Ao passo que na arte ocidental, o ciclo da arte se completa no reino estético da exposição, nas tradições africanas este final é conseguido através de uma estratégia de desubliminação que desloca continuamente o objecto e atribui um maior significado aos códigos não visuais e às acções performativas, particularmente através de jogos de palavras e de fórmulas aforísticas. Ao tornar repetidamente contingente o estatuto do objecto como significante autónomo, a obra de arte funciona no interior de um sistema fluido de trocas e de relações entre o objecto, o artista e a audiência.

Na arte africana, há duas coisas a actuar constantemente: a obra e a ideia da obra. Não existem sistemas autónomos. Um precisa do outro e vice-versa. A paráfrase de uma ideia da cultura igbo clarifica esta relação: ao lado de cada coisa que existe e que pode ser vista, há sempre uma outra coisa que não se vê, mas que acompanha o objecto. Nesta base material, a arte africana é centrada no objecto, mas no seu significado e intento é paradoxalmente anti-objecto e anti-perceptiva, ligada pelas muitas maneiras de veicular ideias por meio das quais a fala ou a comunicação verbal são altamente valorizadas. A obra de um artista como Frédéric Bruly Bouabré é uma aplicação desta ideia. E se Bouabré procurou passar ao papel as suas palavras e ideias, existe uma clara motivação ideológica para o fazer. Se bem que a evidência do objecto desmaterializado não signifique em si mesmo que o objecto não é valorizado ou que a cultura de memória visual é atenuada pelo peso da visão. Não consigo obviamente identificar uma auto-reflexividade na qual os artistas tenham procurado deliberadamente retirar a sua obra de funcionar a nível visual. Dizendo-o de forma mais directa: na arte africana objecto e linguagem interpelam-se mutuamente.

Enquanto o argumento até agora apresentado parece situar o conceptualismo na arte clássica africana, a prática contemporânea é na realidade uma empresa muito mais complexa e mesmo contraditória. A obra conceptual do grupo senegalês Laboratoire Agit-Art e dos artistas sul-africanos incluídos nesta exposição nunca se orientou no sentido de manter uma relação com os antigos sistemas filosóficos africanos, como no caso de Bouabré. Sob vários pontos de vista, adoptam as mesmas estratégias conceptualistas prevalecentes no Ocidente. A razão disto talvez esteja na sua comum relação com conceitos da modernidade. Mas a comparação acaba aqui, uma vez que as motivações que suportam cada uma das estratégias eram diferentes e os resultados procurados eram largamente divergentes. Malcolm Payne, por exemplo, recorreu a tácticas conceptualistas – desmaterialização, trabalho com a linguagem, e um processo a que chama “actos de confusão” – como resposta às condições políticas do apartheid. No conceptualismo africano, é crucial reconhecer o papel da política e das respostas às instituições políticas pelos artistas que vivem em ditaduras.

Tanto quanto posso dizer, nunca existiu nada que se possa claramente declarar como um “movimento” conceptual em África, pelo menos um movimento em que todos estejam de acordo com os seus parâmetros. Uma investigação prolongada não forneceu mais do que uns quantos artistas, e no caso do Laboratoire Agit-Art, um único grupo. De onde se conclui que o conceptualismo em África é uma prática associada a exemplos dispersos, isolados e solitários, que nunca floresceu num discurso artístico plenamente desenvolvido. A par das definições estabelecidas de conceptualismo tal como foram propagadas pelo eixo euro-norte-

americano, a época de meados dos anos 60 foi muitas vezes “universalmente” aceite como o seu período áureo e da sua admissão como valor reconhecido na “arte mundial”. Para os artistas aqui apresentados, o momento do conceptualismo começa nos primeiros anos da década de 1970.

Laboratoire Agit-Art: explorando o social e o político na pós-colónia

A década de 1960 assinalou o momento da emergência africana, uma década de incrível fermentação política, social e cultural. No momento em que vários países lutavam pela independência e a conquistavam após anos de debilitadora dominação colonial pela Europa, deve dizer-se que partilhavam um contexto político associado aos processos de descolonização e de luta contra a influência hegemónica do Ocidente. Através de toda a África, as urgentes questões políticas e ideológicas do estado-nação pós-independência, aceleradas e pressionadas pela rápida urbanização, deram origem a novos conceitos de identidade e de individualidade. Ligada a esta complexidade sociopolítica havia uma tensa relação entre ideias de modernidade e um sentido nacionalista de tradição e cultura. Num extremo do continente, a noção de modernidade Pan-Africana, liderada pelo primeiro-ministro Kwame Nkrumah armado do socialismo científico, tornou-se num contexto pronto a usar a partir do qual foi proposta a reformulação significativa do africanismo. No Norte de África, a crise do Canal do Suez lançou o movimento Pan-Árabe de Gamal Abdel Nasser. O objectivo de Nasser, tal como o de Nkrumah, era apelar à unidade contra o imperialismo ocidental.

Mas em meados da década de 1970, a transformação política que varreu as potências coloniais de África entrou em crise. As perspectivas, e a euforia, surgidas com a reconstrução social e política dos países independentes tinham diminuído consideravelmente com a entrada em cena de uma série de ditaduras e de regimes repressivos. É no seio desta era conturbada pós-colonial que virá a emergir a expressão mais significativa de vanguardismo e uma prática que se poderá rotular de conceptual.

O Laboratoire Agit-Art, com base em Dakar, foi fundado em 1973-74 por um grupo interdisciplinar de artistas, escritores, cineastas, *performers* e músicos. O objectivo do Laboratoire era transformar a natureza da prática artística de uma sensibilidade formalista, voltada para o objecto, em práticas baseadas na experimentação e na agitação, mais processo do que produto, mais efemeridade do que permanência, mais ideias políticas e sociais do que estéticas. A participação do público era da máxima importância para o trabalho do grupo, que privilegiava os actos comunicativos em relação ao objecto corporizado. Sem cair na utopia nem na auto-referência, o Laboratoire assentava as suas actividades na situação sociopolítica imediata. Quer estivesse ou não consciente de práticas semelhantes no Ocidente, a posição do Laboratoire sobre a arte com base no objecto é supremamente coerente com a afirmação de Lucy Lippard de que a arte conceptual “emergia a partir de duas direcções: arte como ideia e arte como acção.” Neste sentido, segundo Ima Ebong, o Laboratoire Agit-Art

procurou nada mais do que reformular tanto a linguagem da arte senegalesa como os termos em que a produção artística se verifica nesse país... o grupo assume aspectos de modernismo ocidental, mas preocupa-se mais com as ideologias conceptuais da vanguarda do que com o

formalismo modernista. As táticas de provocação e de agitação em conformidade com o nome do grupo, fazem lembrar uma relação com a estética ocidental da performance anti-arte. Estes artistas trabalham fora do sistema de galerias e museus apoiados pelo governo, distanciando as suas criações da pintura sobre tela, uma forma artística sujeita a um sistema profundamente enraizado de controlo de bens. ^[1]

Podemos encontrar um importante precursor do Laboratoire Agit-Art na obra do nigeriano Fela Anikulapo Kuti, músico, performer, activista político, e iconocolasta social. A partir de meados da década de 1960, a incessante crítica de Fela ao estado pós-colonial e o desafio à corrupta ordem política tornaram-se numa inspiração exemplar para as estratégias posteriormente adoptadas pelo grupo. Ao longo da sua carreira, que incluiu a fundação de um partido político e uma candidatura à presidência em 1979 (antes de ser impedido pelo regime militar), Fela nunca fez nenhuma distinção entre a sua música, o seu estilo de vida, e a resistência política. Adorado pelo público e constantemente censurado pelo governo, Fela declarou em princípios dos Anos 70 o conjunto de edifícios que possuía em Lagos – alojamentos, um clube nocturno, e um estúdio de gravação – como território independente, que baptizou de República Kalakuta. Declarou legais todas as actividades (especialmente as que se relacionavam com drogas e sexo) praticadas na sua república, e todas as leis nigerianas aplicáveis foram declaradas nulas e sem efeito.

Em 1977, dois membros do Laboratoire Agit-Art, El Hadji Sy e Issa Samb (também conhecido como Joe Ouakam), visitaram a República Kalakuta. Conta Issa que ficaram impressionados com a coragem e o vanguardismo de Fela, que foi muito para além da mera reacção estética. ^[2] O foco posto pelo Laboratoire no carácter precário, contigente, das actividades, informadas por uma crítica do poder institucional, “corresponde em grande parte a esta noção da socialização de uma estética, sob a forma de uma vanguarda activista que se insere no interior do discurso cultural mais vasto do Senegal, mas que se recusa a seguir os seus critérios institucionais e formais.” ^[3] Esta relação contextual agressiva com os regimes de legitimação e poder distingue o Laboratoire de muitos outros grupos africanos do mesmo período que operavam num quadro proto-modernista orientado para a recuperação de origens perdidas, mais do que para a problematização do significado de “origem” na análise mais vasta da cultura contemporânea no pós-colonialismo.

Signos e Sistemas: Frédéric Bruly Bouabré

Ao passo que as práticas do Laboratoire Agit-Art se preocupavam com a comunicação através da “socialização de uma estética” e do activismo contra o estado pós-colonial, a obra de Frédéric Bruly Bouabré está inserida nas questões conceptuais tradicionais da arte africana clássica. O seu interesse nos signos e sistemas, na linguagem e na simbologia, na subjectivação mais do que na representação, na visão mais do que na vista, na classificação, documentação, listas, codificação, etimologia, nas práticas arquivísticas, e na experimentação com textos escritos em oposição à produção de imagens – tudo está relacionado com a sua cuidada transcrição da cultura oral do seu povo, o povo Bété.



*Alfabeto da África Ocidental (Os Bété)
Lápis de cor e esferográfica s/ cartão
1981-94
cortesia de Frédéric Bruly Bouabré*

Bouabré nasceu em 1923 em Zéprégühé, na Costa do Marfim. Originalmente tradutor e guia de antropólogos e etnógrafos ocidentais, em 1948 teve uma visão que o convenceu a abandonar esse trabalho e a dedicar-se à gravação, transcrição e tradução da cultura oral do povo Bété em rápida via de extinção. De acordo com as indicações da sua visão, Bouabré tomou o nome de Sheik Nadro (Aquele Que Não Esquece) e a sua actividade mudou completa e permanentemente para a de taxonomista e artista. A linguagem, para Bouabré, é o supremo instrumento para preservar a memória e reconstruir a história, servindo também de modelo de representação através da qual ideias e o dia-a-dia de uma sociedade dinâmica pode ser explorada e explicada. Este empenhamento em instrumentalizar a linguagem acabou por levar à sua invenção de um alfabeto Bété. O seu fim, ao que parece, é tornar transparentes os significados ocultos em fenómenos obscuros, torná-los acessíveis como fonte de material para a escrita da história. Bouabré é um decifrador de sonhos, de imagens que pairam no limiar da consciência. É igualmente um cosmólogo de signos e números, um taxonomista de conhecimentos etnográficos, um anotador da história do seu povo.

Na obra de Bouabré, há uma atenção cabalística à estrutura dos números e palavras, à associação dos seus múltiplos sentidos e permutações usada na pesquisa das escuras profundidades do inconsciente. Bouabré propõe teorias e explicações, elabora mapas, compila índices, escreve compêndios. Criou um alfabeto pictográfico de mais de 450 caracteres, dedicados a explorar e a preservar a história oral do seu povo em vias de desaparecimento. A forma narrativa singular de Bouabré, composta com base em cartas como as do tarot, combina frequentemente texto e imagem numa pormenorizada elaboração de sistemas complexos de comunicação.

No entanto, Bouabré não só faz imagens numa forma quase naïf, que levou muitos a vê-lo como uma espécie de místico do mundo africano primitivo, ou como uma curiosidade sem instrução. Durante quase cinquenta anos, Bouabré produziu um surpreendente volume de livros sobre os sistemas clássicos de representação africanos, como por exemplo *Le langage des symboles africains dans les musées* (A Linguagem dos Símbolos Africanos nos Museus, 1975); *Le calendrier du "monde noir" d'origine (Bété)* (O Calendário do "Mundo Negro" de Origem (Bété), 1982), *Le musée du visage africain* (O Museu do Rosto Africano, 1975), etc. Mas o carácter singular da sua obra reside na sua sensibilidade aos elementos mais comuns. Por exemplo, ele vê nas folhas de noz de coca rejeitadas e nas cascas de laranja sinais e significados que podiam ser transpostos para propostas susceptíveis de leitura visual. Enquanto arquivista e desconstrucionista, estudou os impressionantes significados das escarificações nos rostos africanos, revelando-os como sendo simultaneamente uma forma linguística e um rito iniciático comunitário.

O Projecto de Linguagem de Rachid Koraïchi

Nascido na Argélia mas vivendo actualmente no exílio na Tunísia, Rachid Koraïchi tem produzido uma obra inesgotável na qual utiliza a escrita árabe para delinear questões políticas urgentes. À semelhança das formas clássicas da arte islâmica, a arte de Koraïchi é



Alfabeto da África Ocidental (Os Bété)
Lápis de cor e esferográfica s/ cartão
1981-94
cortesia de Frédéric Bruyl Bouabré

religiosa, mas contrária ao fundamentalismo ideológico. Rigorosas e austeras, as suas obras são apresentadas em vastas folhas de papel, com zonas de texto a preto sobre fundo branco traçado em faixas verticais e horizontais alternadamente, elevando-se, desviando-se, recuando, invertendo-se, em rodeios e volteios por toda a página como uma pauta musical. A estrutura dos trabalhos de Koraïchi é simultaneamente gráfica e caligráfica, expositiva e absurda, o que Abdelkebir Khatibi caracterizou como a "metamorfose do visível... estas transmutações, estas traduções de um sistema de signos noutra, de uma imagem noutra... um paradigma espacial orientado para todas as linguagens, desde pictogramas até uma forma de escrita semelhante a ideogramas, através do grafismo árabe (aqui elaborado), seja ele legível ou ilegível, seja invertido ou mesmo errático em todas as direcções... como que procurando escapar aos limites de imagens desenquadradas."

No entanto, não deve reduzir-se a arte de Koraïchi apenas à escrita. O seu investimento nos signos e símbolos significa igualmente que trabalhou assiduamente na decomposição da caligrafia, transformando a sua elegância cursiva em códigos pessoais e em poesia concreta. Viria a verificar-se que com tal decomposição Koraïchi escreve nas margens da sua própria exposição psíquica, sublimando as suas preocupações políticas públicas nos limites da voz individual. O seu programa é muitas vezes simultaneamente romântico e grandioso, como nos seus pendões com textos dourados que podem parecer produções propagandísticas. Podem ser também cáusticos e reflexivos, vigorosos e combativos, melancólicos e pesados, como nas suas respostas à injustiça política e ao exílio.

Ao longo de uma carreira que atravessa pelo menos três décadas, Koraïchi estabeleceu um rigoroso programa intelectual a partir do qual trabalha simultaneamente no interior e no exterior dos parâmetros da autoridade institucional. Os seus desenhos e a sua escrita, simultaneamente líricos e iconoclastas, inspiram-se nos textos clássicos islâmicos e na obra de poetas e escritores contemporâneos. A sua atenção à linguagem como repositório da acção individual e colectiva manifesta-se na sua adopção tanto da poesia tradicional como da retórica política subversiva para criticar os regimes repressivos da região. Koraïchi não é, porém, um herético, do mesmo modo que não está interessado na desagradável imagem estereotipada do Islão enquanto fundamentalista e avesso a novas formas de discurso. Pertence a uma tradição de um "Islão esclarecido", que em anos recentes começou a ganhar força em muitos países islâmicos onde o tema do humanismo ético islâmico é intensamente debatido.

No entanto, ao depararmos com a obra de Koraïchi no domínio da arte contemporânea, como poderíamos resistir a lê-la como motivo decorativo e não como linguagem? Uma vez que uma escrita exterior à tradição romana pode confundir-se com elementos decorativos (aquilo a que eu chamaria o recurso ao signo como caligrafia), é muitas vezes difícil determinar o exacto lugar de uma arte que funciona no interior da sua base formal. No contexto desta exposição, por isso, a obra de Koraïchi é de certo modo um paradoxo. Ela suscita a questão de saber o que fazer com obras que, se adoptarmos estritamente o critério das matrizes conceptuais clássicas da Europa e dos Estados Unidos, simultaneamente compreendem e desenraízam aquele critério. Isto explica-se pelo facto de que aquilo que pode ser considerado conceptual na arte islâmica – especialmente na sua relação com o texto (caligrafia) e a linguagem (discurso) como a base fundamental tanto da representação como

do significado – está mais em sintonia com a tradição da (em oposição a rebelião contra) imagem materializada. Mas se o significado do signo está incluído no texto, na sublimidade da linguagem mais do que na imagem – particularmente no que diz respeito ao princípio anicônico islâmico, que sublima a representação da forma humana em extáticos cânticos religiosos e nas palavras do Profeta – como poderemos então caracterizar como conceptual a obra de um artista como Koraïchi, um artista que aparentemente seguiu esta regra, quando a própria problemática levantada pelo conceptualismo constitui um insistente programa anarquista votado à destruição de tal autoridade ? Antes de mais nada, seria importante compreender que a leitura de obras de artistas como Koraïchi representa um problema não só no interior deste contexto, mas também no contexto mais vasto daquele corpo rígido conhecido como o cânon ocidental.

A tradução de “conceptualismo puro” no vocabulário redutor da crítica institucional e nos sistemas linguísticos como a condição processual para compreender a arte depois da imagem, deve então contender também com obras como as de Koraïchi. A atitude dele tem sido desde o princípio tanto pessoal como política, passando muitas vezes da resistência feroz à poesia comemorativa, encantatória. Koraïchi tem trabalhado ao longo do tempo com alguns dos mais brilhantes escritores árabes contemporâneos da sua geração, incluindo o grande poeta palestino Mahmoud Darwish. Os seus trabalhos com recurso à literatura privilegiam as delicadas e complexas meditações em relação ao protesto reactivo. É evidente no entanto que o trabalho de Koraïchi é realizado segundo os limites de um corpus de arte e escrita que não só se compara ao cânon ocidental, como também sem o qual aquilo que chamamos a história do Ocidente não seria possível.

África do Sul

Até ao fim oficial do apartheid em 1994, a África do Sul sofreu um sistema de segregação racial frequentemente imposto por métodos violentos, e viveu durante anos isolada do resto do mundo. Os trabalhos dos artistas sul-africanos desta exposição – Willem Boshoff, Malcolm Payne, e Kendell Geers – devem por isso ser apreciados à luz desta história singular. Esta análise justifica-se não por fetichizar aquilo que é óbvio acerca da memória histórica da África do Sul e do seu isolamento do resto da África, mas devido à maneira como o trabalho destes artistas criticamente implica e interroga essa história.

A prática conceptual de Willem Boshoff é um esforço elaborado dedicado ao estudo da ignorância, ou seja, a levar ao ponto de dissolução a ideia de que o mundo se pode conhecer. Preso pelas autoridades sul-africanas por se recusar a fazer o serviço militar (a obra micrográfica *Kleinpen I*, foi realizada na prisão como uma maneira de manter o equilíbrio mental), Boshoff considera o conhecimento racional como um mecanismo inútil para assinalar a sua revelação. Definido como um conceptualista ortodoxo, no sentido de que mantém, na ajustada frase de Gerardo Mosquera, uma límpida concentração na linguagem, Boshoff encontra em palavras obscuras e obsoletas uma maneira de construir um mapa que denega a visão mas permite o conhecimento.

Boshoff compila extensos dicionários e enciclopédias de nomes, palavras, plantas. A laboriosa precisão das suas composições, formulações, e acumulações não funciona pelo excitante do esoterismo, mas pelo reconhecimento da vastidão do mundo e dos sistemas

ideológicos que o circunscrevem. Paradoxalmente, Boshoff insiste em afirmar que não está interessado em ensinar: "Escrevo dicionários de palavras que espero que ninguém compreenda." [4] A própria invenção destes dicionários, longe de reanimar o interesse por aquilo que procuram representar ou revelar, é antes de mais concebido como um desvio, uma maneira de denegar a persistente determinação racionalista em conhecer. Mosquera caracterizou este processo como uma espécie de viagem imaginária: o artista no seu quarto, ruminando, mastigando, construindo e desconstruindo, calculando, como "encena as relações entre palavras, significados, e discute a linguagem e a sua base material e representação. ... possuído pela insónia... navega dicionários, e tenta abrir rotas através de oceanos de linguagem." [5] Aqui a linguagem fica enterrada sob a linguagem, remetendo apenas para si própria.

Mas Boshoff não se contenta em deixar as coisas como são. Procura outras estratégias para tornar acessível aquilo que as palavras representam, o modo como o seu significado semântico pode ser reconstituído. O seu estudo da linguística e da filosofia de Wittgenstein levou-o a explorar outras vias de transformar as palavras em signos vibrantes, resultando em *Kyafrikaans* (1980), uma obra serial de poesia concreta e a sua pesquisa mais persistente sobre a natureza das palavras e do modo como se tornam obsoletas.

Se Boshoff, tal como Bouabré, mantém uma límpida concentração na linguagem, a obra extremamente complexa e crítica de Malcolm Payne mantém uma límpida concentração no político e no subversivo. Aqui, o político funciona não a um nível literal, mas como um acto de contaminação. Mais do que responder a um regime opressivo através do convencional "punho no ar e armas na mão" do artista revolucionário, Payne lança-se em actos de subterfúgio penetrando espaços ideológicos: "sempre recorri à confusão... [como] a única arma para manter vagamente vivo o meu impulso criativo." [6] Esta luta para manter a independência criativa foi tipicamente vista como anarquista. Para o Aquarius Art Festival de 1973, por exemplo, Payne propôs fazer explodir debaixo da água uma enorme quantidade de tinta vermelha como parte das festividades que assinalavam a celebração do Blood River Day (Dia do Rio de Sangue), durante as quais os *afrikaners* comemoram a derrota dos zulus. Segundo Payne, "A ideia era depois matizada de modo a incluir a ironia extrema: vender a ideia aos organizadores, explicando-lhes que podiam atingir eles próprios e os seus seguidores uma superior experiência espiritual e religiosa se o rio corresse vermelho." [7] Os organizadores rejeitaram a proposta.

De todas as obras africanas incluídas nesta exposição, os projectos iniciais de Payne parecem decisivamente *conceptuais*, na sua orientação e rejeição da base material daquilo a que chamava "uma *overdose* de modernismo Greenbergiano e da fase final de Caro." Foi essa a influência sofrida quando estudante na St. Martin's School of Art em Londres em 1973. Em parte devido a esta precoce exposição ao discurso crítico do conceptualismo ocidental, e ao seu contacto com o trabalho de artistas como Beuys, das práticas de *Art & Language*, e de outros, que buscavam espaços mais vastos para as suas propostas ideacionais, Payne procurou encontrar maneiras de transpor algumas das suas teorias para a situação no seu próprio país.

Após o seu regresso à cena artística da África do Sul ainda sob o encanto de Clement Greenberg, Payne voltou-se cada vez mais para a *performance*, usando a capacidade de resistência como uma metáfora da busca individual para transcender a fragmentação política e intelectual imposta pelo apartheid. Payne contava-se entre os primeiros artistas jovens a explorar os sistemas de representação da individualidade, e o controlo total do estado sobre a definição dessa individualidade. A identidade como um intenso lugar de subjectividade tornou-se assim uma base para resistir. Apropriando-se dos instrumentos de vigilância, Payne começou a combinar vídeo, projecções de *slides*, fotografias, e fac-símiles do seu próprio corpo e rosto numa prática conceptualmente elaborada, cujo objectivo consistia em negar o direito final do Estado à atribuição da identidade. A intensa meditação de Payne sobre a possibilidade política de subversão lançou as bases de trabalho para muitos artistas que viriam a debater-se com questões semelhantes vinte anos mais tarde.

Um desses artistas é Kendell Geers. Seguindo o exemplo pioneiro de Payne, Geers canalizou a sua sensibilidade provocadora e sensível para uma arte que actua como um instrumento incendiário no interior dos sistemas de representação. Se a arte é actividade, então Geers fez da sua própria existência um extraordinário vector dessa convergência, apagando completamente a distinção entre a sua vida e a arte, e por consequência, entre auto-regulação e administração institucional. Daí que a arte de Geers seja uma actividade situada não só no interior do estúdio, mas também no mundo conturbado de acções e de empenhamento político, social e cultural. Em 1995, Geers foi convidado para expor os seus trabalhos na Art Gallery de Joanesburgo, a vitrina institucional, cuja arquitectura clássica de Edwin Lutyens é uma recordação da detestável e continuada dominação colonial do país. Em vez de fazer uma coisa susceptível de ser vista como um objecto ou merecer consideração como obra de arte, Geers apresentou *Tittle Withheld (Boycott)*, tendo para tal esvaziado do seu conteúdo uma sala inteira do museu. Com este ataque à instituição (e consequentemente, a alguns dos seus colegas artistas), Geers afirmava que a arte podia recusar e resistir à ideologia da prática museológica. Assim, a sala aparentemente vazia punha em causa a difusa voracidade por objectos pós-coloniais produzidos para o mercado. Como uma amplificação deste debate, *Tittle Withheld (Boycott)* devolve-nos às caves do museu, às suas salas de armazenagem e reservas de obras etnográficas, onde os objectos artísticos e culturais esperam a hora de serem distribuídos pela miríade de redes de recontextualização institucional. É precisamente aquilo que foi retirado e evacuado das paredes da galeria que é o tema desta intervenção intensamente consciente.

Afastando-nos da longa relação que Geers mantém com as tradições da vanguarda modernista (um exemplo disso foi a decisão de mudar a data do seu nascimento para Maio de 1968 como um gesto de solidariedade com os estudantes que lançaram o Verão de desobediência cívica na Europa), regressamos às suas posições através do pós-modernismo pela sua clara convergência na questão da identidade. *Untitled (ANC, AVF, AWB, CP, IFP, NP, PAC, SACP)* (1993-94), uma obra cuja génese está directamente associada ao caos político e à violência que assolaram a África do Sul nos meses que antecederam as primeiras eleições democráticas do país, Geers encenou um elaborado conjunto de acções políticas no seguimento do assassinato de um membro do Partido Inkatha da Liberdade. Em 19 de Julho de 1993, o dia do crime, Geers, em defesa dos direitos políticos do indivíduo no interior de uma cultura política intolerante, decidiu inscrever-se em todos os partidos oficiais da África

do Sul. Como ele disse, deste modo seria impossível perder. Naturalmente, esta resposta à institucionalização da política através da filiação partidária é uma resposta irónica, pois que é a própria base da filiação que produz o tipo de rígida fetichização da identidade que continua a afligir este país com a violência. Ao aderir a todos aqueles partidos – culminando em 7 de Fevereiro de 1994, quando a ala da extrema-direita do Afrikaner Weerstandsbeweging (AWB) lhe concedeu um cartão de membro – Geers procurou não só reivindicar todas aquelas falsas identidades, como ainda marcá-las como suspeitas para além de toda a medida.

À medida que fomos filtrando o material que acompanha esta exposição, iremos deparar com novas redes e conexões, umas familiares, outras obscuras. Deste modo, *Global Conceptualism: Points of Origin* terá atingido o seu objectivo de lançar luz sobre as forças que levaram os artistas a descobrir um desvio e, de facto, a mudar as regras básicas que regulam a produção artística e a própria linguagem da arte em si. Na sua maior parte criticamente conscientes, os artistas africanos consideraram ter aqui atingido aqueles desafios, e a riqueza e a acuidade das suas intervenções deixaram a sua própria marca indelével. Talvez agora possamos começar a abarcar outras versões de conceptualismo que nem sempre se ajustam aos regimes rigorosos da arte conceptual ortodoxa, mas documentam as estratégias multivalentes e as diversas motivações que se escondem por trás da sua aparência global. Esta secção do conceptualismo africano deveria pois ser vista como uma fonte para futuras investigações, que não deixarão de trazer ao de cima outras práticas de que eu não me terei apercebido.

* Este texto foi originalmente publicado em Philomena Mariani (ed.), *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s-1980s*, no quadro da exposição com o mesmo nome organizada pelo Queens Museum of Art, Nova Iorque, de 28 Abril a 29 de Agosto de 1999.

Biografia

Okwui Enwezor é deão do Departamento de Assuntos Académicos e Vice-Presidente do San Francisco Art Institute. Foi Director Artístico da Documenta 11, em Kassel, Alemanha (1998-2002) e da 2ª Bienal de Joanesburgo (1996-1997). Desempenha actualmente as funções de Director Artístico da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha, em Espanha.

Foi curador de numerosas exposições, incluindo *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*; *Century City*; *Mirror's Edge*; *In/Sight: African Photographers, 1940-Present*; *Global Conceptualism*; *David Goldblatt: Fifty One Years*.

Como escritor, crítico e editor, Enwezor tem colaborado regularmente em numerosos catálogos de exposições, antologias e revistas. É fundador e director da revista de crítica de arte *Nka: Journal of Contemporary African Art*, publicado por Africana Study Center, da Cornell University, em Nova Iorque. É autor de vários livros, incluindo: *Reading the Contemporary: African Art, from Theory to the Marketplace* (MIT Press, Cambridge e INIVA, Londres) e *Mega Exhibitions: Antinomies of a Transnational Global Form* (Wilhelm Fink Verlag, Munique) e editor da publicação em quatro volumes de "Documenta 11 Platforms": *Democracy Unrealized*; *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*; *Creolité and Creolization*; *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* (Hatje Cantz Verlag, Stuttgart).

Presentemente, trabalha na ultimação de dois livros – *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transitions* and *Archaeology of the Present: The Postcolonial Archive, Photography and African*

Modernity – e de dois projectos de exposição – Snap Judgments: Recent Positions in Contemporary African Photography e On Governmentality: Techniques and Technologies of Critique, Dissent, Resistance and Solidarity in Contemporary Art.

[1] Ima Ebong, "Negritude: Between Mask and Flag, Senegalese Cultural Ideology and the 'Ecole de Dakar'", in *Africa Explores: 20th Century African Art*, ed. Susan Vogel (Nova Iorque; Center for African Art, 1991), p. 198.

[2] Entrevista com Issa Samb feita pelo autor, Dakar, Abril, 1998.

[3] Clémentine Deliss, "7+7=1: Seven Stories, Seven Stages, One Exhibition", in *Seven Stories About Modern Art in Africa* (Paris e Nova Iorque): Flammarion, 1955), p. 19.

[4] Citado por Ashraf Jamal em "Willem Boshoff: Blind Alphabet", in *Object lessons* (São Paulo: 24ª Bienal de São Paulo, 1996), p. 4.

[5] Gerardo Mosquera, "Important and Exportant", in *Trade Routes: History and Geography* (Joanesburgo e Haia: 2ª Bienal de Joanesburgo, Africus Institute of Contemporary Art and Prince Claus Fund for Culture, 1997), p. 270.

[6] Malcolm Payne, "Fault Lines – Breakwater Conference", notas do orador para uma apresentação visual na Conferência de Breakwater, Cidade do Cabo (inéditas).

[7] Ibid.