

# Magiciens de la terre (1989) e Africa remix (2005):

*dois momentos da arte africana no Ocidente,  
ou como as exposições escrevem a História*



Barbara Kruger, *Qui sont les magiciens de la terre?*, 1989, pintura s/ painel.

## *Francielly Rocha Dossin*

Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Doutoranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). dorodossin@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Em 2010, em Paris, por exemplo, o Centre Georges Pompidou, por intermédio do programa Recherche et Mondialisation, implantou um ciclo de reflexão e pesquisa com o objetivo de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais. A iniciativa surgiu principalmente da consideração de que a história das exposições ainda consiste num campo inexplorado. O projeto objetiva, com esse processo, o desenvolvimento de um *catalogue raisonné on-line* das exposições ocorridas no Centre Pompidou (ele pode ser consultado em <<http://histoiredesexpos.hypotheses.org/>>). Apesar de inexplorada, como a classifica o projeto do Centre Pompidou, a exposição já vinha sendo pensada especialmente pela museologia e áreas que buscaram compreender questões do sistema das artes que não eram abarcadas pela história da arte, como a sociologia ou a economia. Entretanto, a estreita relação com a teoria e a história da arte pode ser observada nos últimos anos. O campo, antes tateado, começa a ser explorado. É o que atestam o surgimento de novas publicações e as edições e venda de catálogos de exposições cada vez mais sofisticados. Muitos, inclusive, artigos raros, como os catálogos de *Magiciens de la terre* (1989) e da *Sensation* (1999), e já transformados em bibliografia e fontes importantes para pesquisadores na área das artes. Não obstante, novas pesquisas são editadas. A maioria não traduzida para o português, como GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009); ALTSHULE, Bruce. *Salon to Biennial: exhibitions that made art history*, vols. 1 e 2. Londres: Phaidon, 2008 e 2013, respectivamente (o vol. 2 se refere ao período 1962-2002; POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*. Paris: Les Presses du Réel, 2008. No Brasil foi lançado o livro de CASTILLO, Sônia Salcedo del. *Cenário da ar-*

## ***Magiciens de la terre* (1989) e *Africa remix* (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História**

*Magiciens de la terre* (1989) and *Africa remix* (2005): two moments in African art in the West or how exhibitions write history

Francielly Rocha Dossin

### RESUMO

A história da arte moderna e contemporânea vem sendo compreendida por meio de suas exposições, momento em que as obras “acontecem”. É pela exposição que a arte se apresenta, é recebida e percebida: as obras formam um conjunto selecionado e justificado pela curadoria e pelas redes que as fomentam. Assim, historicizar as exposições vem sendo um aporte relevante para a análise do sistema e dos processos artísticos contemporâneos. Tendo isso em vista, este artigo está dividido em duas partes. A primeira tem como objetivo ressaltar o papel que as exposições ocupam na historiografia e na própria concepção dos fenômenos artísticos. A segunda procura realizar uma reflexão sobre algumas mudanças na maneira de encarar a arte africana, tomando por base duas importantes exposições temporárias acolhidas no Centre Georges Pompidou em Paris: *Magiciens de la terre*, de 1989, e a itinerante *Africa remix*, abrigada primeiramente no Museum Kunst Palast, em 2004, e, em seguida, no Centre Georges Pompidou e na Hayward Gallery, em 2005, no Mori Art Museum, em 2006, e na Johannesburg Art Gallery, em 2007.

**PALAVRAS-CHAVE:** exposições; arte africana contemporânea; estética pós-colonial.

### ABSTRACT

The history of modern and contemporary art is understood through its exhibitions, moments when works ‘happen’. It is by means of exhibitions that art introduces itself, is received, and perceived: it is thanks to exhibitions that works form a set that is selected and justified by curators and by the networks that foster them. Thus, historicizing exhibitions has been a relevant contribution to the analysis of contemporary art system and artistic processes. For this reason, this article contains two parts. The first one aims at stressing the role exhibitions play in historiography and in the way artistic phenomena themselves are conceived. Based on two important temporary exhibitions featured at Centre Georges Pompidou, Paris, the second part reflects on a few changes in the way African art is seen: *Magiciens de la terre*, 1989, and the touring *Africa remix*, first shown at the Museum Kunst Palast, in 2004, and then at Centre Georges Pompidou and Hayward Gallery, in 2005, at the Mori Art Museum, in 2006, and at the Johannesburg Art Gallery, in 2007.

**KEYWORDS:** exhibitions; contemporary African art; post-colonial aesthetics.



Na história da arte, especialmente nas últimas décadas, a centralidade que as exposições têm adquirido, a despeito da própria produção artística, vem se tornando um interessante problema de pesquisa para acadêmicos e um aporte privilegiado para a reflexão crítica em arte.<sup>1</sup> 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. Em suas palavras,

*A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje podemos, portanto, em vez de fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem [a imagem da história escrita de arte], visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do "fim" não significa que "tudo acabou", mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos.*<sup>2</sup>

O protagonismo das exposições, como das bienais, pode ser um exemplo desses novos enquadramentos registrados. Sabemos, como afirma McEvelley<sup>3</sup>, que um objeto exposto carrega em si algumas afirmações que estabelecem, de uma só vez, um discurso artístico e uma representação histórica: são afirmações relativas à qualidade e à validade artística, assim como à importância e às definições históricas. 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.<sup>4</sup>

É impossível abordar as exposições sem um olhar interdisciplinar e sem tratar de questões que estão hoje a elas atreladas. Um exemplo é a expansão do circuito artístico, que podemos chamar, com Hans Belting, de "arte global".<sup>5</sup> Acompanhando mudanças políticas e econômicas que aconteceram após 1989, o termo "arte global" designa essa expansão também no mundo da arte: uma ampliação na geografia do mundo da arte que desafia a visão eurocêntrica de arte, da mesma maneira como as ideias de progresso e de hegemonia da modernidade.<sup>6</sup>

A presença da arte africana do Ocidente não começa com a exposição

*quitetura da arte: montagens e espaços de exposições.* São Paulo: Martins Fontes, 2008. Também no ensino de arte a questão da exposição tem se colocado, como mostra a obra de BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane, e SALES, Heloisa Margarido *Artes visuais: da exposição à sala de aula.* São Paulo: Edusp, 2005; trata-se de uma pesquisa sobre a utilização dos materiais confeccionados e distribuídos pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) por professores de artes do ensino regular de São Paulo, envolvendo quatro exposições promovidas naquele ano no CCBB: *Arte da África*, que contou com o acervo do Museu Etnográfico de Benin, *Nuno Ramos: Morte das Casas*, *Rosana Palazyan, o Lugar do Sonho* e *Antoni Tàpies*.

<sup>2</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 13.

<sup>3</sup> Ver MCEVILLEY, Thomas. *Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre.* Artes & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 13, 2006.

<sup>4</sup> Cf. *idem, ibidem.*

<sup>5</sup> BELTING, Hans. *Contemporary art as global art: a critical estimat.* Disponível em <<http://www.globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2013.

<sup>6</sup> Algumas iniciativas tentam compreender esse fenômeno. Hans Belting e Peter Weibel, por exemplo, criaram, em 2006, um centro de pesquisa sobre a arte global, o Global Art and the Museum (GAM) Centro de Arte e Mídia em Karlsruhe, cujo objetivo é documentar e refletir sobre como a globalização interfere no mundo da arte. Uma das promoções do centro foi a exposição de 2011, *The global contemporary. Art worlds after 1989*, no ZKM. Da mesma forma, recentes publicações atestam o interesse crescente na questão, como BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea e WEIBELL, Peter (orgs.).

*The global contemporary and the rise of the new art worlds.* Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 2013, uma coletânea de textos de autores como Manthia Diawara, Liu Ding, Jean-Hubert Martin, Raqs Media Collective, Peter Weibel, além do próprio Hans Belting. O livro de GLUDOWACZ, Irene, BENNIGSEN, Silvia von e HAGEN, Susanne van (orgs.). *Global art.* Stuttgart: Hatje Cantz, 2010, e Susanne traz entrevistas com artistas, galeristas e colecionadores: Ernesto Neto, Maurizio Cattelan, Anish Kapoor, John Baldessari, Eli Broad, Lisa Dennison, Ingvild Goetz, Dakis Joannou, Thomas Krens, Oleg Kulik, Simon de Pury, Neo Rauch, Kiki Smith, Robert Storr e Ai Wei Wei. Outra obra recente que já desponta como referência é a de HARRIS, Jonathan Harris (org.). *Globalization and contemporary art* New Jersey: Wiley-Blackwell, 2011, contando com colaborações de autores como Rasheed Araeen, Andrea Giunta, Albert Boime, Ming Tiampo e W. J. T. Mitchell.

<sup>7</sup> Ver HEGEWISCH, Katharina. *Un médium à la recherche de sa forme: les expositions et leurs déterminations.* In: HEGEWISCH, Katharina e KLÜSER, Bernd. *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle.* Paris: Éditions du Regard, 1998.

<sup>8</sup> Cf. CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>9</sup> Ver *idem, ibidem.*

<sup>10</sup> A figura do intermediário, hoje, mostra-se flexível e intercambiável, até mesmo em relação ao artista, uma vez que um artista pode exercer também a função de crítico ou curador, tanto quanto o colecionador. É comum que se veja hoje um único ator realizar várias dessas atividades.

*Magiciens de la terre.* Mas tanto essa exposição de 1989 quanto *Africa Remix*, quinze anos depois, são marcos na visibilidade da arte africana no sistema de arte internacional. A escolha de ambas se dá pela dimensão dos eventos, pela grande presença na literatura sobre arte contemporânea e pelos seus desdobramentos no circuito artístico. Valorização, difusão, mercado e definições de arte: tais questões estão fortemente colocadas nas duas exposições.

## **Sobre com o as exposições vêm escrevendo a história da arte contemporânea**

As exposições, inclusive em seus silenciamentos e lacunas, sempre revelam as práticas e os discursos artísticos que alimentaram os debates sobre arte. Segundo Hegewisch<sup>7</sup>, as exposições são criticadas desde que surgiram. A crítica, seja ela direcionada a uma exposição experimental ou conservadora, é quase sempre relativa à sua incapacidade de fazer justiça à essência da arte. Como mostra a autora, a crítica sempre considerou a exposição um meio incompleto.

A história das exposições remonta, pelo menos, a 1673, quando a Academia Real de Pintura e Escultura da França começou a organizar as primeiras exposições, com certa regularidade até a emergência dos Salões no século XIX. Com as exposições de arte moderna, o seu formato, a sua curadoria e a crítica se transformaram em objetos de pesquisa para o entendimento que o público passou a desenvolver sobre as novas linguagens ou, ainda, para a formação de um público para as propostas artísticas que vão surgindo.<sup>8</sup>

A centralidade das exposições, para a filósofa francesa Anne Cauquelin<sup>9</sup>, corresponde ao germe do projeto artístico e da autonomia do circuito modernos, além de modificações concernentes à função do artista e seu reconhecimento na sociedade. Segundo a autora, por volta de 1860, a hegemonia da Academia na França – instituição que até então era a responsável pela definição de gosto, por gerir a carreira dos artistas, pela concessão de prêmios e pela concentração da produção artística através das encomendas – sofreu um recuo progressivo. Essa desconcentração tornou o mercado de arte independente das encomendas oficiais, abrindo-se para o que Cauquelin chama de “o sistema *marchand*-crítico”, com o aparecimento dos intermediários. Estes são os atores que participam do sistema da arte e fazem a ponte entre o artista, o produtor e o público, formado por *marchands*, críticos, curadores, diretores de museus, galeristas, casas de venda e leilões, colecionadores.<sup>10</sup>

Castillo<sup>11</sup> sugere que se o modernismo estabeleceu o modelo expositivo do cubo branco, a contemporaneidade vem estabelecendo outro modelo, o da caixa preta, pois o espaço expositivo foi adquirindo flexibilidade e relevância artística semelhantes às da caixa preta do teatro, um espaço cênico para a recepção de montagens temporárias. Temos, então, um momento em que o curador ganha tanta centralidade que nos possibilita afirmar ser ele hoje a figura de maior destaque no sistema da arte. Sua influência é similar, tão ou mais importante, à do crítico – que era o promotor, orientando o público e também o mercado – para as vanguardas modernistas.

A função do crítico, no plano da economia, era a do publicitário que intermediava a produção e o consumo ou, ainda, a de um *broker*, um “corretor cultural”. Se, para Cauquelin, o regime da arte moderna foi o regime

do consumo, o regime da arte contemporânea é o regime da comunicação. Essa modificação constitui a principal ruptura do circuito da arte moderna para a contemporânea. Para a autora, há uma diferença significativa entre o mercado de consumo clássico e o mercado ligado à comunicação. No sistema da arte hoje, que podemos chamar, junto a Cauquelin, de rede, é o curador quem ocupa essa posição privilegiada de agenciamentos.<sup>12</sup>

Nesse percurso, os artistas também tiveram um papel fundante ao desvelar processos e modelos expositivos, mostrando a determinação dos contextos na constituição artística. Marcel Duchamp foi um dos primeiros a confrontar o público e a história da arte com as relações entre condições museológicas, fatores expositivos, mercadológicos e definições artísticas. As experiências artísticas das décadas de 1960 e 1970 foram ativamente questionadoras do circuito e do sistema da arte. Artistas como Louise Lawler, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Chris Burden realizaram uma produção dedicada à crítica institucional, do mesmo modo como no Brasil fizeram Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Arthur Barrio e o coletivo 3NOS3. A crítica institucional e mercadológica foi efervescente nessas décadas. O próprio objeto artístico deixava de existir e dava lugar a instalações, eventos e proposições diversas, para usar o termo de Lygia Clark. *Performances, happenings*, arte conceitual, *land art, body art* e as novas mídias levantavam uma série de problemas ao museu que desejasse expor essas formas de expressão artística ou inseri-las em seu acervo. De certa maneira, esses questionamentos afetaram também a figura do curador e repercutiram na relevância das exposições.

Para Castillo, a *Documenta* de Kassel<sup>13</sup> antecipou a centralidade da curadoria como mediadora de um discurso cultural no sistema artístico.<sup>14</sup> Igualmente, para Hans Belting, a *Documenta* é um marco, pois é uma das exposições que modificaram os rumos da arte e da “imagem da história escrita da arte”.<sup>15</sup> Segundo o autor, a política nacional-socialista da Alemanha, ao estabelecer a arte moderna como “arte degenerada”, transformou-a em “heroína da cultura internacional”, e os críticos, exilados, converteram-se na “voz dessa nova cultura internacional”.<sup>16</sup> Por isso, a arte moderna passou a ser cultuada depois da guerra, e foi nesse afã que surgiu a primeira exposição da *Documenta* de Kassel em 1955. Nesse sentido, Hegewisch<sup>17</sup> explica que, se as exposições do século XIX serviram como mostruário dos feitos e das realizações do Estado, depois das guerras mundiais foi a exposição de arte que recuperou a capacidade de diálogo entre países, tanto para vencidos como para vencedores.

Diferentemente do que a *Documenta* é hoje – a maior vitrine para a produção artística contemporânea –, a primeira exposição tratou de uma retrospectiva da arte moderna que sobreviveu à perseguição nazista. Para Belting, esse momento representou o gérmen do circuito internacional de arte, pois “naturalmente caíram também aí as barreiras nacionais que haviam sido tão grandes antes da guerra e a arte europeia foi posta na ribalta como vencedora sobre a loucura nacional.”<sup>18</sup>

Considerar esses fatores não nos impossibilita uma consideração estética. Como defende Rancière, a estética “é uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história”.<sup>19</sup> Quando Rancière afirma que para se compreender o significado de estética é preciso compreender e identificar “modos de preencher mundos vazios”, refere-se aos modos de significação e seus

<sup>11</sup> CASTILLO, Sônia Salcedo del, *op. cit.*

<sup>12</sup> Cf. CAUQUELIN, Anne, *op. cit.*, 2005.

<sup>13</sup> A *Documenta* ocorre a cada cinco anos na cidade alemã de Kassel e é hoje a exposição de arte contemporânea de caráter temporário mais importante do circuito de arte internacional.

<sup>14</sup> Isso se deu principalmente com a quinta edição em 1972. Se as quatro *Documentas* anteriores, curadas por Arnold Bode, proporcionaram seu estabelecimento no cenário internacional, a quinta edição, de Harald Szeemann, assinalou essa “virada curatorial”.

<sup>15</sup> BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 75.

<sup>16</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 76.

<sup>17</sup> Ver HEGEWISCH, Katharina, *op. cit.*

<sup>18</sup> BELTING, Hans, 2012, *op. cit.*, p. 76.

<sup>19</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O que significa estética*. Disponível em <<http://cargocollective.com/yimgo/Ranciere-Txt-2>>, p. 2 e 3. Acesso em 30 abr. 2013.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

<sup>21</sup> SOURIAU, Judith. *L'histoire des expositions: une nouvelle histoire de l'art?* (11 nov. 2010) Disponível em <[http://www.thes-arts.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=125](http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=125)>. Acesso em 10 jun. 2013.

<sup>22</sup> GLICENSTEIN, Jérôme. *Une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009.

<sup>23</sup> BELTING, Hans, 2013, *op. cit.*, p. 19.

<sup>24</sup> CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Les catalogues d'expositions: une source souvent originale et unique de documentation et de références pour les arts du spectacle. Diverses conceptions et chefs d'intérêt. XIIIème Congrès International Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle*. Barcelona, 1978. Disponível em <[http://www.sibmas.org/congresses/sibmas78/barcelona\\_1978-09.html](http://www.sibmas.org/congresses/sibmas78/barcelona_1978-09.html)>. Acesso em 10 mar. 2013 (tradução nossa).

<sup>25</sup> Artistas participantes da exposição: Marina Abramovic, Dennis Adams, S.J. Akpan, Jean-Michel Alberola, Dossou Amidou, Giovanni Anselmo, Rasheed Araeen, Nuçe Kaji Bajracharya, John Baldessari, José Bédia, Joe Ben Jr., Jean-Pierre Bertrand, Gabriel Bien-Aimé, Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Lousie Bourgeois, Stanley Brouwn, Frédéric Bruly Bouabré, Daniel Buren, James Lee Byars, Seni Camara, Mike Chukwukelu, Francesco Clemente, Marc Couturier, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Cleitus Dambi, Nick Dumbrang, Ruedi Wem, Neil Dawson, Bowa Devi, Maestre Didi, Braco Dimitrijevic, Efiaimbelo, John Fundi, Julio Galan, Moshe Gershuni, Enrique Gomez, Dexing Gu, Hans Haacke, Rebecca Horn, Shirazeh Houshiary, Yongping Huang, Alfredo Jaar, Nera Jambruk, Ilya Kabakov, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Anselm Kiefer, Bodys Isek Kingelez, Per Kirkeby, John Knight, Agbagli Kossi, Barbara Kruger, Paulosee

usos. O filósofo acentua:

*A estética não existe enquanto teoria da arte, mas sim enquanto uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação. A experiência estética vai muito além da esfera da arte. A questão é a configuração da paisagem sensível que estrutura uma comunidade. A configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de falar e pensar sobre isso. Trata-se de uma distribuição do possível, que é também uma distribuição da capacidade que uns e outros têm de participar nessa mesma distribuição do possível.*<sup>20</sup>

A exposição, como o mais significativo acontecimento artístico, oferece uma paisagem sensível que agencia a rede da arte contemporânea e por ela é agenciada. As afirmações sobre qualidade, validade, importância artística e história das exposições podem ser uma ponte de acesso a determinada “paisagem sensível de uma comunidade”. Diante de tantos fatores e atores, abordá-la traz grandes desafios aos pesquisadores. Como abordar as exposições, seus métodos e fontes é uma questão que se faz presente na obra de alguns pesquisadores como Souriau<sup>21</sup> e Glicenstein<sup>22</sup>. Não é nosso intento delinear esses problemas, mas se faz mister registrar que as fontes dependem, naturalmente, dos objetivos e das problemáticas dadas por cada pesquisa. E também observar, como afirma Belting<sup>23</sup>, que a prática expositiva continua a ocultar trâmites e transações com o objetivo de manter a imagem de autonomia da arte.

Atentemos também para a pertinência dos catálogos projetados pelas curadorias. A importância dos catálogos de arte se dá principalmente nas exposições temporárias, como a *Documenta*, ou nas bienais, nas quais “cada vez mais se faz necessária a realização de um catálogo que se afirme como testemunho durável de uma manifestação efêmera”.<sup>24</sup> O catálogo não reproduz a experiência de uma exposição, mas nos possibilita tecer reflexões sobre as construções discursivas dadas pelo evento.

## A arte africana em duas exposições

Aliadas à pesquisa bibliográfica, vemos, com base no catálogo de *Magiciens de la terre* (1989), reedições de premissas ora críticas ora de valorização de noções que permearam a apreciação da arte africana, como a de autenticidade. O debate sobre multiculturalismo, pós-colonialismo e hibridismo acabou por possibilitar estratégias de incorporação da arte dos países não ocidentais.

*Magiciens de la terre*<sup>25</sup> é considerada umas das exposições mais importantes do final do século XX. Para muitos pesquisadores, historiadores e teóricos da arte, ela representa não só um paradigma para o debate multiculturalista da década de 1990, mas o grande marco da internacionalização do mundo da arte. Ela é considerada a primeira grande exposição associada aos artistas não ocidentais. *Magiciens de la terre* foi também a exposição que mais desdobramentos acarretou ao mercado da arte ligado às produções não ocidentais. Foi, por exemplo, a partir dela, e com a ajuda de um dos comissários da exposição, André Magnin, que ainda em 1989 o colecionador Jean Pigozzi construiu sua famosa coleção, a *Contemporary African Art Collection* (CAAC).<sup>26</sup> Ela logo se colocou como uma distinta referência, principalmente pela organização de exposições alimentadas pelo

seu acervo, como *Africa hoy* (1990), *Big city* (1995) e *African art now* (2005). As críticas direcionadas ao acervo são, de qualquer forma, semelhantes às críticas e às reações<sup>27</sup> à *Magiciens*, relativas a critérios problemáticos ligados às noções de autenticidade e valorização do primitivismo.

O curador encarregado, Jean-Hubert Martin<sup>28</sup>, define *Magiciens* como uma “exposição de arte contemporânea” que procura um trato igualitário entre os artistas dos diversos lugares. Embora exponha já no catálogo a grande dificuldade inerente à natureza do projeto, a seleção corroborou oposições e repartições entre centro-periferia, norte-sul. Por isso, as críticas à *Magiciens* apontam principalmente as inconsistências dos critérios diferentes para se escolher artistas ocidentais e não ocidentais. Enquanto o grupo de artistas ocidentais formava um bloco homogêneo, ilustrando “profundamente a mais hegemônica das configurações da ‘arte contemporânea internacional’”<sup>29</sup>, o outro grupo se mostrou heterogêneo nos mais diversos níveis: educacional, econômico, social e principalmente artístico.

Cerviño<sup>30</sup> 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 artesanaria e ao religioso no Ocidente. Da mesma forma, enquanto os artistas ocidentais estavam vinculados a uma educação formal, salvo duas exceções, o grupo dos não ocidentais tinha a maioria ligada a uma formação informal. Aliados à descontextualização das artes extraeuropeias, esses atributos sobressaíram na exposição, anulando as diferenças e tornando-as absolutas. Como explica Moacir dos Anjos, “a exposição ‘Magiciens de la Terre’ não conseguiu fornecer evidências da recriação de formações culturais tecidas como resistência ou adaptação aos impulsos globalizantes”.<sup>31</sup>

Embora *Magiciens* não tenha sido uma exposição dedicada exclusivamente à arte africana, ela se tornou uma questão privilegiada, uma vez que a África se constituiu, ou melhor, foi instituída como o “outro” absoluto da imagem europeia. Isso se torna explícito quando vemos que dos países integrantes da categoria não ocidental, 42% eram do continente africano, número que sobe para 45% se considerarmos o Haiti, pois os artistas haitianos que expuseram tiveram uma produção artística fortemente ligada à cultura afro, notadamente ao culto vudu.<sup>32</sup>

Critérios problemáticos são comuns às expografias que tematizam a arte africana. O caso da exposição *Perspective: Angles on African art*, realizada em 1987 no Centro de Arte Africana em Nova Iorque, é emblemático e é destacado pelo filósofo Appiah.<sup>33</sup> Susan Vogel foi a curadora responsável e contou com um grupo de dez cocuradores: Ekpo Eyo, ex-diretor do Departamento de Antiguidades do Museu de Arte Nacional da Nigéria; William Rubin, diretor de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna

Kuniliusee, Kane Kwei, Bojemaâ Lakhdar, Georges Liautaud, Felipe Linares, Richard Long, Esther Mahlangu, Karel Malich, Jivya Soma Mashe, John Mawandjul, Cildo Meireles, Mario Merz, Miralda, Tatsuo Miyajima, Norval Morrisseau, Juan Muñoz, Heryny Munyaradzi, Claes Oldenburg, Coosie Van Bruggen, Nam June Paik, Wesner Philidor, Sigmar Polke, Temba Rabden, Ronaldo Pereira Rego, Chéri Samba, Sarkis, Twins Seven Seven, Raja Babu Sharma, Jangarh Singh Shyam, Nancy Spero, Daniel Spoerri, Hiroshi Teshigahara, Yousuf Thannoon, Lobsang Thinle, Bhorda Sherpa, Lobsang Palden, Cyprien Tokudagba, Ulay, Ken Unsworth, Chief Mark Unya, Nathan Emedem, Patrick Vilaire, Acharya Vyakul, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Krzysztof Wodiczko, Jimmy Wululu, Jack Wunuwun, Jie Chang Yang, Yuendumu, Zush.

<sup>26</sup> Fazem parte dessa coleção artistas já consagrados como Frédéric Bruly Bouabré, Romuald Hazoumé, Chéri Samba, Malik Sidibé, Seydou Keita e Bodys Isek Kingelez.

<sup>27</sup> Uma das reações à *Magiciens* surgiu em 1994 com a criação da revista especializada na produção artística contemporânea do continente africano e sua diáspora, *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Criada pelo crítico, escritor, curador e professor Okwui Enwezor, a *Nka* busca desenvolver uma linha editorial que se opõe ao olhar exotizante e binário da África. *Magiciens* foi também uma resposta a outra exposição, [+vg] *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, que teve lugar no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque em 1984 e se propunha a confrontar a arte chamada “primitiva” de sociedades não ocidentais com a arte moderna.

<sup>28</sup> Ver MARTIN, Jean-Hubert (org.). *Magiciens de la terre* [Catalogue d'exposi-

tion]. Centre Georges Pompidou: Paris, 1989.

<sup>29</sup> CERVIÑO, Mariana. El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa: una descripción del llamado "arte global". *Documento de Jóvenes Investigadores*, n. 32, dez. 2011, p. 59. Disponível em <<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/dji32.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2012 (tradução nossa).

<sup>30</sup> CERVIÑO, Mariana, *op. cit.*, p. 23 (tradução nossa).

<sup>31</sup> ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 36 e 37.

<sup>32</sup> Cf. CERVIÑO, Mariana, *op. cit.*

<sup>33</sup> Ver APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

<sup>34</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 195.

<sup>35</sup> VOGEL, Susan *apud* APPIAH, Kwame Anthony, *op. cit.*, p. 194.

<sup>36</sup> ROCKEFELLER, David *apud* APPIAH, Kwame Anthony, *op. cit.*, p. 194.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: UFSC, 2011, p. 31.

de Nova Iorque e curador responsável da exposição, também polêmica, de 1984: *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*; Romare Bearden, artista afro-americano; Ivan Karp, diretor de Etnologia Africana do Instituto Smithsonian; Nancy Graves, artista euro-americana; James Baldwin, escritor afro-americano, conhecido na cultura estadunidense por seus ensaios de crítica social, nos quais explorava temas como discriminação racial, de gênero e social; David Rockefeller, banqueiro, herdeiro de uma das mais ricas famílias do Ocidente e colecionador de arte; Lela Kouakou, artista e adivinho baulé da Costa do Marfim; Iba N'Diaye, artista senegalês, e Robert Farris Thompson, professor de Yale e historiador da arte africana e afro-americana.<sup>34</sup> O processo de seleção das obras é explicado por Susan Vogel. Foram dadas aos cocuradores 100 fotografias para que delas se selecionassem 10 para a exposição. As fotografias, de acordo com Vogel, eram de arte africana das mais variadas origens. Para o artista Lela Kouakou foram entregues fotografias exclusivamente de objetos baulé. Susan justifica o método com a seguinte nota: "Estudos estéticos de campo, meus e de outros, mostraram que os informantes africanos criticam as esculturas de outros grupos étnicos em termos de seus próprios critérios tradicionais, muitas vezes presumindo que essas obras são apenas entalhes grosseiros de sua própria tradição estética".<sup>35</sup>

O que permite Rockefeller e impede Lela Kouakou de comentar outra cultura? O artista baulé não aprendeu, como já sabem os ocidentais, que é um erro julgar o outro nos próprios termos? É possível utilizar outros critérios que não os próprios? Vem ao caso lermos a explicação de Rockefeller para a escolha de um objeto fanti: "posso coisa semelhante a essa e sempre as apreciei. [...] a composição total tem um ar muito contemporâneo, muito ocidental. É o tipo de coisa que combina muito bem com as coisas ocidentais contemporâneas. Ficaria muito bem num apartamento ou numa casa moderna".<sup>36</sup> Sobre a escolha de uma máscara senufo, ele comenta: "Devo dizer que escolhi essa peça porque ela me pertence. Foi-me oferecida pelo presidente Houphouët-Boigny, da Costa do Marfim".<sup>37</sup> O relato de Rockefeller põe "em xeque" a diferença defendida pela curadora Susan Vogel.

Não pretendemos aqui traçar a empresa audaciosa de estabelecer definições acerca da arte africana e, principalmente, da arte africana contemporânea. No entanto, é importante perceber que grande parte da produção do que hoje chamamos de arte africana contemporânea não designa somente artistas nascidos e estabelecidos na África; uma parcela significativa deles se insere no que podemos chamar de diáspora africana. Não obstante, uma questão que permeia toda reflexão sobre identidade, que Gilroy identifica como "Atlântico negro", também entrelaça o debate da arte africana, qual seja a identidade africana como produção do olhar europeu. Assim, uma parte da história da arte africana à qual temos facilmente acesso se refere à sua apreensão e produção pelo olhar europeu. O "duplo" da identidade já era tema de debate para W. E. B. Du Bois no início do século passado, tanto quanto para Fanon. Na arte, a consciência dessa fabricação é exposta por Carl Einstein, um dos primeiros teóricos da arte europeu a dedicar-se à arte africana de forma a não enquadrá-la numa hierarquia que a subjulgava, ao afirmar que "o juízo até então atribuído ao negro e à sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto".<sup>38</sup>

O trabalho de Einstein, que data de 1915, e os interesses de artistas modernistas na arte extraeuropeia mostram como, no início do século XX,

a arte de origem africana e outras não ocidentais começaram aos poucos a lograr estatuto de arte, inquirindo a linearidade e universalidade da história da arte. Outrora presentes em gabinetes de curiosidade ou museus etnográficos, reforçando o domínio e a conquista ocidental, essas obras passam por um caminho muito lento de transição rumo aos museus de arte. É um processo moroso e amalgamado aos movimentos políticos, que também podemos chamar de éticos e estéticos, como os movimentos negros, visto que influenciaram no questionamento do cânone da civilização ocidental não só ao denunciar o racionalismo da modernidade (que por um viés extraeuropeu se realizou por meio do terror sistemático, do racismo, da escravidão e da colonização), mas ao desvelar suas fissuras, demonstrando o modo com que problemas como raça e representação eram banidos do debate estético sobre juízo, gosto e valor na cultura ocidental.<sup>39</sup>

A África, que aos olhos ocidentais sempre foi um retrato da falta, um continente sem história, sem governo e incapaz de produzir cultura, começa não só a se inserir no debate, como a ser local privilegiado dos questionamentos que assolam a pós-modernidade. Uma expressão disso é o projeto multiculturalista que estabelece positivamente a diversidade cultural em um contexto no qual a globalização acelera as interações culturais desde as décadas de 1980 e 1990. Importante no debate sobre os direitos à diferença e a inclusão de vozes minoritárias, é, no entanto, acusado de salvaguardar sobremaneira questões identitárias ligadas à autenticidade, portanto, vai dando progressivamente espaço a um debate mais cosmopolita, ilustrado principalmente pelos teóricos do pós-colonialismo.<sup>40</sup> Esses dois momentos foram agenciados e agenciadores das exposições *Magiciens de la terre*, de 1989, e *Africa remix*, de 2005, respectivamente.

*Africa remix: contemporary art of a continent* foi o que que também podemos chamar de *blockbuster*. Aconteceu em resposta a outra exposição denominada *Africa: the art of a continent*, realizada em 1995. Foi uma exposição itinerante<sup>41</sup> que durou de 2004 a 2007, passando por Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemanha), Hawyard Gallery (Londres, Reino Unido), Centre Georges Pompidou (Paris, França), Mori Art Museum (Tóquio, Japão), Moderna Museet (Stockholm, Suécia) e, por fim, Johannesburg Art Gallery (Johannesburg, África do Sul). Ela foi dividida em três partes: *Identité et histoire*<sup>42</sup>, *Corps et esprit*<sup>43</sup> e *Ville et terre*.<sup>44</sup> Além de espaço dedicado à moda, design, música e fotografia do continente, promoveram-se mostra de cinema com os vídeos do artista Isaac Julien, ciclos de debates e atividades educacionais.

Os textos do catálogo congratulam os curadores pela realização do que chamam de primeira exposição em larga escala dedicada à arte africana contemporânea, juntando o que se chama de África do Norte (ou o Magreb) e a África subsaariana. De fato, imiscuída no debate pós-colonial que tenta superar as dicotomias, *Africa remix* marcou a consolidação das questões, iniciadas pelo multiculturalismo de *Magiciens*, que forçam a história da arte a uma revisão. Se a historiografia da arte ocidental se esforçou na busca essencialista das definições ontológicas, delineando um entendimento atemporal da arte, parte da produção artística contemporânea – e essa é uma característica ainda mais forte na arte contemporânea africana – busca justamente colocar a arte no tempo e no espaço. A contenda de conceitos como primitivismo e autenticidade é um dos alvos mais contemplados e fazem parte do esforço de parte da produção artística contemporânea na

<sup>39</sup> Cf. GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 46.

<sup>40</sup> Termo que surgiu na década de 1990 com o historiador indiano Gayatri Spivak e tem como obra fundante o livro de SAID, Edward W. *Orientalismo: a invenção do Oriente pelo Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Privilegiando as relações entre cultura e política, o debate pós-colonial parte de um arcabouço pós-estruturalista unido a uma leitura não ortodoxa do marxismo.

<sup>41</sup> Essa mostra também levanta questões interessantes, pois cada exposição produziu uma versão própria do catálogo, com textos de apresentação e textos críticos do curador ou diretor da instituição anfitriã. Essas diferenças estão também nos conteúdos e nas interfaces criados por cada instituição em seus sites.

<sup>42</sup> Com a participação dos seguintes artistas: Jane Alexander, Wim Botha, Andries Botha, William Kentridge, Willie Bester, Santu Mofokeng, Marlene Dumas, Soly Cissé, Michèle Magma, Zoulikha Bouabdellah, Guy Tillim, Chéri Samba, Sunday Jack Akpan, Chéri Chérin, Mohamed El Baz, Moataz Nasr, Zineb Sedira, Abd El Ghany Kenawy et Amal Kenawy, Shady El Noshokaty, Ghada Amer, Fernando Alvim, Hassan Musa, Yinka Shonibare, Samuel Fosso, Aimé Ntaklyica, Lara Baladi, Ymane Fakhir, Hicham Benhohoud e Mounir Fatmi.

<sup>43</sup> Com a participação dos seguintes artistas: Abdoulaye Konaté, Paulo Capela, Wangechi Mutu, Richard Onyango, Eileen Perrier, Patrice Felix Tchicaya, N'Dilo Mutima, Loulou Chérinet, Tracey Rose, Myriam Mihindou, Ingrid Mwangi, Berry Bickle, Dilomprizulike, Ernest Weangai, Joseph-Francis Sumégné,

Benyouènes Semtati, Kwesi Owusu-Ankomah, Frédéric Bruly Bouabré, Franck K. Lundangi, Cyprien Tokou-dagba, Georges Lilanga, Barthélémy Toguo, Bili Bidjocka, Goddy Leye, Joël Andrianomearisa, Gera, Cheik Diallo e Jackson Hlungwani.

<sup>44</sup> Com a participação dos seguintes artistas: Akinbode Akinbiyi, El Anatsui, Rui Assubuji, Yto Barrada, Luis Basto, Omar D., Tracey Derrick, Ndoye Douts, Baltazar Faye, Meschac Gaba, Jellél Gasteli, David Goldblatt, Romuald Hazoumé, Bodys Isek Kingelez, Moshekwa Langa, Ananias Lekli Dago, Gonçalo Mabunda, Abu-Bakarr Mansaray, Julie Mehretu, Zwelethu Mthethwa, Sabah Naim, Otobong Nkanga, Antonio Ole, Rodney Place, Pume, Sérgio Santimano, Allan de Souza, Pascale Marthine Tayou, Titos e Fatimah Tuggar.

<sup>45</sup> HASSAN, Salah M. e OGUIBE, Olu. *Authentic/ex-centric: African conceptualism in global context*, exhib. cat., 49th Biennale di Venezia. (Eindhoven: Forum for African Arts, 2001), p. 19, (tradução nossa).

<sup>46</sup> APPIAH, Kwame Anthony, *op. cit.*, p. 217.

<sup>47</sup> Também se valeu da colaboração de Marie-Laure Bernadac, Roger Malbert e David Elliot.

<sup>48</sup> Olivier Poivre d'Arvor, diretor da Associação Francesa de Ação Artística, afirma, em texto do catálogo: "Il n'est pas à douter que 'Africa Remix' fera date et que cette exposition s'inscrit comme une référence incontournable dans l'histoire en devenir de l'art contemporain africain, qui avait besoin d'une telle opportunité de se présenter enfin au monde dans toute sa richesse, sa force et son incroyable diversité". ["Não há dúvida de que 'Africa Remix' será um marco e que ela se inscreverá como uma referência incontornável na história da produção da arte contemporânea africana, que precisava há muito de uma oportuni-

África de desconstruir imagens e estereótipos destinados ao continente. Como explicam Hassan e Oguibe, "vários dos artistas aqui incluídos [ligados a uma poética conceitual] problematizam noções de originalidade e autenticidade. Em seus trabalhos, asseveram metodologicamente, até mesmo como resposta, a subversão dos estereótipos ligados à experiência africana".<sup>45</sup> O objetivo é, em consonância com Appiah, recusar as polaridades: "a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do Outro –, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir".<sup>46</sup>

Simon Njami (camaronense residente na França), o curador responsável por *Africa remix*, contou com a ajuda de uma equipe<sup>47</sup> de cocuradores, entre eles Jean-Hubert Martin, curador de *Magiciens* e diretor do Kunstpalast. A continuidade entre as duas exposições é explícita. Referências a *Magiciens*, no catálogo de *Africa remix*, são abundantes, em grande parte como tributárias à primeira, apesar de os curadores terem apontado *Africa remix* como novo marco, como a primeira grande exposição dedicada à arte contemporânea do continente africano.<sup>48</sup>

Embora *África remix* tente fugir da retórica do exotizante, Njami tem de articular algumas contradições para conciliá-la com o projeto totalizante da mostra<sup>49</sup> que tende sempre a uma visão homogeneizadora. É a mesma visão homogênea que nos possibilita, ao longo desta reflexão, continuar falando em arte africana contemporânea mesmo tratando-se de um continente com mais de cinquenta países e centenas de línguas e culturas diferentes. Ainda assim, *África remix* conseguiu trazer importantes questões para o circuito artístico internacional. Como salienta Moacir dos Anjos,

*a exposição interrogava a ideia de uma arte africana na contemporaneidade, afastando-se tanto de clichês primitivistas quanto de parâmetros artísticos eurocêntricos. Confrontou ainda, no espaço expositivo, a produção de artistas africanos negros e brancos, e aproximou as artes visuais de literatura, moda e música. Em vez de oferecer respostas para o que seria a identidade cultural africana, optou por formular questões que testemunhavam a reinvenção simbólica de um continente.*<sup>50</sup>

## Outros tempos

A análise aqui realizada buscou compreender, por meio de duas exposições icônicas, quais são as mudanças que vemos ocorrer na arte contemporânea e que possibilitaram, por exemplo, ao Departamento de Arte Africana (Arts of Africa, Oceania and the Americas – departamento destinado à arte chamada não ocidental) do Metropolitan Museum, em Nova Iorque, comprar uma obra do artista ganês El Anatsui (*Between earth and heaven*, 2006) em um momento e, pouco tempo depois, por intermédio do Departamento de Arte Contemporânea, comprar do mesmo artista a obra *Dusasa II* (2007) por um valor superior.

Para Cerviño, a partir da década de 1980, quando observamos a "virada global", temos um panorama ambíguo: de um lado, a arte contemporânea estabelece uma ruptura com o cânone moderno, no qual uma narrativa linear e universalista se fazia linha mestra, o que possibilitou a integração de diferentes vozes outrora excluídas; de outro, "a cultura dominante se entrelaça num *continuum* em que se borram as fronteiras entre esferas culturais"<sup>51</sup>, fazendo com que as diferenças sejam minimizadas e

domesticadas. Entretanto, deve-se observar que, de fato, o sistema internacional de artes vem demonstrando um processo lento e gradual, mas nem por isso sem conflitos, de incorporação da diversidade cultural.

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. Por isso, essa “arte global” não desconsidera essas diferentes relações de forma, mas possibilita comentários e poéticas outras que não apenas as de países centrais. Nesse sentido, “a despeito das constantes ressignificações que, no contexto da globalização, artistas da América Latina, África ou Ásia fazem da arte hegemonicamente difundida naquele sistema, e nele a *reinsere* de modo transformado, relações assimétricas de poder entre periferia e centro persistem e são constantemente renovadas”.<sup>52</sup>

Nesse contexto, enquanto a globalização tende a engendrar a homogeneização das diferenças, temos também de considerar “a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao *local* e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo *global* de informações”.<sup>53</sup> É o que vêm demonstrando os teóricos pós-coloniais como Stuart Hall e Paul Gilroy.

Se *Magiciens* se preocupou com a aura do ritual e do culto na África contemporânea, trazendo consigo problemas de uma museografia ligada à etnografia, também serviu de dispositivo para posteriores reflexões no mundo da arte, abrindo ainda mais um campo de reflexão. Como afirma Moacir dos Anjos, “a despeito das críticas que ‘Magiciens de la Terre’ recebeu – ou talvez em função delas –, foi também realizada, já a partir da primeira metade da década de 1990 e vinda de países centrais, uma série de exposições que refletiam sobre o surgimento de uma nova cartografia simbólica do mundo”.<sup>54</sup> Assim, *Magiciens* funcionou como um dispositivo que provocou uma abertura e desdobramentos da qual *Africa remix* é um exemplo. Exposições como a *Documenta* e as bienais vêm contribuindo para a confirmação e consolidação da arte africana contemporânea, além de tantas outras extraeuropeias, graças à crescente participação de artistas oriundos de lugares diversos do globo.



Artigo recebido em outubro de 2012. Aprovado em janeiro de 2013.

dade como essa para se apresentar ao mundo com toda sua riqueza, sua força e sua incrível diversidade” (tradução nossa).] Catálogo *Africa remix* : contemporary art of a continent. Centre Georges Pompidou, Paris, 25 may-8 aug. 2005.

<sup>49</sup> No Catálogo *Africa remix* Marie-Laure Bernadac fala, inclusive, de *Africa Remix* como inventário (“un état de lieux”).

<sup>50</sup> ANJOS, Moacir dos, *op. cit.*, p. 41.

<sup>51</sup> CERVIÑO, Mariana, *op. cit.*, p. 23 (tradução nossa).

<sup>52</sup> ANJOS, Moacir dos, *op. cit.*, p. 50 e 51.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 44.