Androula Michael¹

O artista como historiador, estratégias contra os apagamentos da memória²

The artist as historian, strategies against the erasure of memory

Resumo

Se a história é o que foi decidido coletivamente lembrar, os artistas vêm frequentemente enfatizar o que foi decidido coletivamente esquecer. Com esta fórmula, Susan Sontag resume uma atitude de vários artistas contemporâneos que, utilizando-se livremente das ferramentas do "historiador", propõem uma alternativa à narrativa dominante da história, escrita pelos vencedores. O artista Kader Attia evidencia tanto a ferida quanto sua reparação, enquanto que Jean-François Boclé dita, em uma performance, o Código Negro. Sem se tornarem verdadeiros historiadores, os artistas tomam conta simbolicamente da "melancolia pós-colonial" e propõem estratégias diferentes contra o esquecimento ou a negação da memória. Atualmente, essas questões estão sendo analisadas à luz das discussões sobre a restituição de objetos africanos a seus países de origem, pelos museus ocidentais.

Palavras-chave

História, memória, trauma, reparação, restituição do patrimônio africano

Abstract

If history is what it was collectively decided to remember, artists often come to emphasize what was collectively decided to forget. With this formula, Susan Sontag summarizes an attitude of several contemporary artists who, by freely using the tools of the "historian", come to propose an alternative to the narrative of the dominant history, often written by the victors. The artist Kader Attia highlights both the wound and its repair while Jean-François Boclé performs the dictation of the Black Code. Without becoming true historians, artists take symbolic care of "postcolonial melancholia" and propose different strategies against forgetfulness or denial of memory. These questions are currently resting in a new light in the light of discussions concerning the restitution of objects in Africa by Western museums

Keywords

History, memory, trauma, repair, restitution of African heritage.

1- Université de Picardie
Jules Verne, França.

2- Texto recebido em: 05/01/2020
Texto publicado em: 30/03/2020

VERSÃO

1-Citado por Dieter Roelstraete em "L'art après l'histoire" [A Arte após a história] no catálogo da exposição "Une histoire – art, architecture, design des années 1980 à nos jours", Christine Macel (dir), Paris, Centre Pompidou/Flammarion, 2014, p. 25 [Uma história – arte, arquitetura, design, da década de 1980 até hoje – sem edição em português].

2-Sobre o artista contemporâneo como historiador e sua propensão a trabalhar com arquivos, veja os textos de Hal Foster, "An archival impulse", October, vol. 110 (outono de 2004), p. 3-22 [Um impulso arquivista – sem edição em português]; Mark Godfrey, "The artist as historian", October, vol. 120 (primavera de 2007), p. 140-172 [O artista como historiador – sem edição em português]; Suely Rolnik, "Archive Mania", Documenta 13, Cadernos 022, julho de 2011 [Furor de arquivo – publicado no Brasil como: Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, n.º 19, dezembro, 2009, (pp.96-105)].

3-O historiador e filósofo Achille Mbembe, por ocasião do lançamento de seu livro "Políticas da inimizade", aconselhou os estudantes do mestrado em estudos africanos na Sorbonne (principalmente oriundos do continente africano) a escrever não apenas a história da África, mas também a história ocidental do ponto de vista dos povos do continente.

4-Vide seu livro "Les subalternes peuvent-ils parler?" (1988) traduzido para o francês do americano por Jérôme Vidal, Paris, ed. Amsterdam, 2009 [N.T.: publicado no Brasil como SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010].

5-Aproveitamos para observar que, em vários livros de história no Ocidente e em vários escritos, ainda encontramos o termo descabido "descoberta" da América por Cristóvão Colombo, como se o continente não existisse antes de sua chegada.

Se a história é o que foi decidido coletivamente lembrar¹, os artistas vêm frequentemente enfatizar o que foi decidido coletivamente esquecer. Sob as vestes de "historiadores"², eles propõem uma alternativa à narrativa histórica dominante, muitas vezes escrita, como bem sabemos, pelos vencedores.³

Hoje, que os estudos pós/de/coloniais estão ganhando terreno no pensamento crítico, mas que a voz dos "subalternos" – para usar o termo de Spivak⁴ – continua sendo sufocada, vários pensadores e artistas originários da África, do espaço mais amplo conhecido como o Atlântico negro, mas também de países anteriormente colonizados como a Índia, voltam a questionar a narrativa da história no que diz respeito à escravidão e à colonização. O escritor uruguaio Eduardo Galeano, por ocasião dos debates sobre o quinto centenário (1992) da chegada de Cristóvão Colombo às Américas⁵, conclamava a celebrar não os vencedores, mas os vencidos: indígenas, escravos negros e mestiços⁶.

Os museus que possuem coleções vinculadas a essa história estão tentando rever sua narrativa por meio da museografia, não sem dificuldades ou passos em falso⁷. Tratam-se, frequentemente, de estratégias memorialistas que abordam eventos, números, vestígios deste passado. Mas, como escreveu Edouard Glissant sobre os museus que homenageiam as vítimas da escravidão, "a decoração e as instalações devem evitar o estilo de reconstrução realista, que não dá conta de nada, porque este nunca chegará nem perto da crueldade dos ventres dos navios e do âmago das plantações"⁸. Achille Mbembe, por sua vez, pensa que é efetivamente impossível trazer o escravo para o museu tal como ele existe hoje, a menos que ele seja esvaziado de sua força e sua energia primária⁹.

Ora, será possível "descolonizar o museu" e tentar compensar os esquecimentos e os apagamentos da memória? Como conciliar o esforço de reescrever a história de maneira mais crítica, se não se puder mudar nas paredes do Museu da África em Tervuren, na Bélgica, as citações dos reis Leopoldo II e Albery I que glorificam o colonialismo?

Antonio Pinto responde afirmativamente a esta pergunta: "Sim, pode ser descolonizado, deve sê-lo e é possível". Mas sob a condição, diz ele, considerando o trabalho do grupo universitário latino-americano Coloniality at Large, de "desepistemologizar o colonialismo ocidental apresentado nos museus e desconstruí-lo através de epistemologia desobediente, mas ainda a ser decifrada"¹⁰. A menos, conclui ele, referindo-se ao trabalho do antropólogo Viveiros de Castro, que nos coloquemos em uma perspectiva ameríndia e que levemos as coisas ao ponto da "radicalidade da não necessidade de um museu". "Nesta perspectiva ameríndia de infinitas subjetividades, onde as noções de espaço e tempo se combinam com as de continuidade, reversibilidade e simultaneidade, a criação do museu não é apenas supérflua, mas também impossível. Em cada pessoa, como em qualquer animal, há simultaneamente uma cosmogonia e uma finitude, uma herança e um devir. Não há uma ideia de progresso histórico que exigiria a criação de um museu..."¹¹. Achille Mbembe, para quem o museu também é "um espaço de neutralização e domesticação de forças que, antes de sua museificação, estavam vivas

– fluxos de potência"¹², pede a criação de uma nova instituição, "o antimuseu", que ele define como "a figura de um lugar diferente, o da hospitalidade radical"¹³.

Restituição do patrimônio africano

A narrativa da história da escravidão colonial transmitida pelos museus ocidentais está atualmente ligada à questão das restituições oficiais do patrimônio africano para a África. Vários países africanos após sua independência haviam exigido o retorno de vários objetos à África e, em particular, aqueles que haviam sido roubados ou "mal adquiridos"¹⁴. Em novembro de 2017 em Ouagadougou, Burkina Faso, o presidente da República Francesa, Emmanuel Macron, prometeu solenemente "restituição temporária ou permanente do patrimônio à África" num prazo de cinco anos¹⁵. Um ano após a promessa do Presidente Macron, em novembro de 2018, Felwine Sarr (escritor e economista) e Bénédicte Savoy (historiador da arte) apresentaram um relatório fazendo um balanço da situação da restituição do patrimônio cultural africano. Eles o vislumbraram no sentido de uma nova ética relacional.

Como epígrafe de seu relatório, destacaram uma frase de Michel Leiris, escritor francês que tinha feito parte da missão etnográfica da França na África, conhecida como a missão Dakar/Djibouti (1931-1933). O escritor, que atuou como secretário da missão, falou do saque sistemático de objetos na África. "[...] Os negros são pilhados, sob pretexto de ensinar as pessoas a conhecê-los e a amá-los, mas isso significa, no final das contas, formar outros etnógrafos, que irão, também, "amá-los" e pilhá-los"¹⁶. Foi uma forma de lembrar que os objetos pertencentes às coleções dos museus estrangeiros ocidentais foram, na sua maioria, saqueados. É claro que nem todos os objetos das antigas colônias ou de terras distantes foram saqueados ou roubados. Alguns certamente foram adquiridos em condições nem sempre muito transparentes; outros foram trocados ou oferecidos por serviços prestados; "comprados" à força ou obtidos a um preço irrisório: 7 francos (o equivalente ao preço de 12 ovos na época), por exemplo, por uma máscara que na década de 1930 era vendida no mercado francês por 200 francos. Os objetos foram comprados especialmente durante as missões etnográficas dos anos 30 e as somas pagas são muitas vezes conhecidas. No entanto, a maioria dos museus etnográficos não menciona nas etiquetas a origem dos objetos. Eles apagam, assim, parte de sua história. Não é o que acontece com aquisições recentes, nas quais a história dos objetos é questionada: "Mais explicitamente, é uma questão de avaliar a legalidade do bem adquirido, mas também a legitimidade, a honra em fazê-lo circular ou ser trocado. A delicada questão da restituição é particularmente pensada à luz dessa exigência"¹⁷.

A questão da restituição obviamente não diz respeito a objetos legalmente adquiridos após as Independências para o enriquecimento de coleções de museus. O Museu do Quai Branly-Jacques Chirac, em Paris, comemora 20 anos de aquisições de objetos este ano com a organização de uma exposição e a publicação de um grande catálogo¹⁸. O diretor do museu, Stéphane Martin¹⁹, em

6-Ver sua obra "Les Veines ouvertes de l'Amérique" [N.T.: publicado no Brasil como GALEÃO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Ed. Paz e Terra, 1979] e o texto de Michael Löwy, "Le point de vue des vaincus dans l'histoire de l'Amérique latine: réflexions méthodologiques à partir de Walter Benjamin", publicado em "Walter Benjamin, la tradition des vaincus", Cahiers d'anthropologie sociale, No. 4, Paris, L'Herne, pp. 63-71 [O ponto de vista dos vencidos na história da América Latina: reflexões metodológicas a partir de Walter Benjamin – sem edição em português].

7-Vide, por exemplo, a controvérsia em torno da recente reabertura do Museu Real da África Central em Tervuren, na Bélgica, renomeado como Museu da África.

8-GLISSANT, Edouard. Mémoires des esclavages. La fondation d'un centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions, Paris, NRF/La documentation française, 2007, p. 153-154 [N.T.: Memórias da escravidão. A fundação de um Centro Nacional para a Memória da Escravidão e sua Abolição – sem edição em português].

9-"A fim de adquirir seu direito de residência no museu tal como ele existe hoje, o escravo deveria, como todos os objetos primitivos que ali o precederam, ter sua força e energia primordiais drenadas". MBEMBE, Achille. Politiques de l'inimitié, Paris, La Découverte 2016, p. 157 154 [N.T.: Lançado no Brasil como MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. Ed. Antígona, 2017].

10-RIBEIRO, António Pinto. Peut-on décoloniser les musées? Conférence. Paris: éd. de la Fondation Calouste Gulbenkian, coll. Tout se transforme, 2019, p. 34-35 [N.T.: disponível em português como RIBEIRO, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? in: RIBEIRO, António Pinto; Ribeiro, Margarida Calafate (Orgs.). Geometrias da memória: Configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamentos, 2016].

11- RIBEIRO, António Pinto. *Peut-on décoloniser les musées?* op. cit., p. 39.

12- Mbembe, Achille. *Politiques de l'inimitié*, op. cit., p. 157.

13- Ibid., p. 158.

14- O argumento oficial que sempre fora alegado para a não restituição era que esses objetos agora faziam parte de coleções públicas "inalienáveis" – e que legalmente era impossível fazê-lo.

15- Este é certamente um forte gesto simbólico, que permite rever a história, suas omissões e apagamentos, mesmo que este gesto possa ter um alcance que vai além da questão da "justiça" e da "reparação" pelos danos causados às populações africanas. Ele também pode ser visto no contexto da atual política da China, cuja presença está se tornando cada vez mais forte no continente. Como exemplo, seria interessante notar que o novo Museu das Civilizações Negras em Dakar foi financiado e doado ao Estado senegalês pela China.

16- Michel Leiris em carta para sua esposa de 19 de setembro de 1931 (em: *Miroir de l'Afrique* [Espelho da África – sem edição em português], edição apresentada e anotada por Jean Jamin. Paris: Gallimard, 1996. p. 204).

17- MARTIN, Stéphane. *Vingt ans après* [Vinte anos depois], in: 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, catálogo de exposições (24 de dezembro de 2019 a 26 de janeiro de 2020), Yves Le Fur dir., Paris, ed. Skira / Musée du quai Branly, 2019. p. 11.

18- 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, catalogue d'exposition (24 décembre 2019-26 janvier 2020), Yves Le Fur dir., Paris, éd. Skira / Musée du quai Branly, 2019 [20 anos. As aquisições do Museu do Quai Branly-Jacques Chirac – sem edição em português].

seu texto "Vinte anos depois", lembra que o museu é "depositário das coleções do Musée de l'Homme [Museu da Humanidade] e do Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie [Museu Nacional de Artes Africanas e Oceânicas]. O objetivo aqui não é refazer a história institucional do Museu do Quai Branly-Jacques Chirac: vamos lembrar, diz ele, que essas coleções são o produto de vários séculos de expedições e trocas comerciais, de coletas científicas, mas também de trocas entre instituições"²⁰. É evidente que todos os objetos da coleção do museu não são de forma alguma oriundos de saques, mas sim o resultado de um trabalho para enriquecê-la. No entanto, a história das coleções antes de sua incorporação ao museu poderia ter sido discutida. "O que deve ser feito, também, das coleções históricas? (...) Iriamos considerar sua dimensão histórica e enriquecê-la, ou ostracizar objetos de um período amaldiçoado que qualquer arrependimento ou boas intenções jamais seriam capazes de purificar?"²¹, questiona-se Yves Le Fur. O enriquecimento das coleções do museu, a partir de coleções históricas, é frequentemente assombrado pela história. A ocasião era assim propícia para evocar as omissões e os apagamentos vinculados à história da procedência das coleções, para não dar a impressão de fazer tabula rasa ao evocar apenas o momento inaugural 'virgem' no qual começam as aquisições do novo museu.

De acordo com o relatório Savoy-Sarr, a restituição da herança africana vinculada a essa história deve ser considerada no sentido de uma nova ética relacional: "Os objetos, que se tornaram diásporas, são os mediadores de uma relação que deve ser reinventada. Seu retorno às comunidades de origem não visa substituir um confinamento físico e semântico por outro (...) Evidentemente, é uma questão de reativar uma memória oculta e restaurar ao patrimônio suas funções de significante, integrador, energizante e mediador nas sociedades africanas contemporâneas"²². Por sua vez, Stéphane Martin explica porque se opôs às conclusões do relatório Savoy-Sarr: "Ao invés de restituição, prefiro o termo compartilhamento. A questão da propriedade não deve ser negligenciada, mas o mais importante é que as coleções devem ser acessíveis e compartilhadas. As transferências de posses são desejáveis em uma dimensão diferente daquela indicada pelo relatório Savoy-Sarr, que é de uma espécie de autoflagelação e penitência"²³.

No entanto, a história destes objetos só adquire todo o seu significado com os arquivos que várias ex-colônias, sobretudo a Argélia, reivindicam há muito tempo. Pelo menos o que resta desses arquivos, pois sabemos que a destruição de documentos anteriores à colonização francesa na Argélia era sistemática: "Afim de melhor remover os vestígios da dominação inimiga, havíamos tido anteriormente o cuidado de rasgar ou queimar todos os documentos escritos, registros administrativos, peças autênticas ou outros itens que poderiam ter perpetuado o vestígio de tudo que havia sido feito antes de nós"²⁴, conta Alexis de Toqueville. Hoje, os arquivos "se tornaram um verdadeiro lugar-comum, transmitido pela imprensa, certos artistas contemporâneos, políticos africanos e historiadores de ambos continentes"²⁵, constituem os "elos perdidos" essenciais para preencher as lacunas.

Falta

O significado da obra de Moridja Kitenge, "O Museu Nacional da África" – é reforçado pelos eventos atuais. Concebida pelo artista muito antes da decisão oficial de restituir objetos e obras de arte africanas à África, a instalação é adaptada sempre de acordo com o local da exposição.

Entramos em uma sala de museu de estilo ocidental, a "TNMOA" [The National Museum of Africa] com seu logotipo, reservas e números de inventário. Nos deparamos com pedestais vazios ou retângulos iluminados nas paredes, vazias também. A instalação aborda a ausência de objetos deste museu nacional africano – esvaziado de seus tesouros. Nas etiquetas que descrevem o que haveria nos pedestais vazios, é mencionado que as peças estão emprestadas, por tempo indeterminado, a vários museus ocidentais em cidades como Paris, Londres, Nova York, Genebra. O catálogo das coleções do museu que acompanha a exposição também brinca com o vazio; a maioria das páginas está em branco, enquanto que um pequeno número de objetos é descrito em sua ausência: "a amnésia fez seu trabalho e o apagamento do apagamento de memória foi tão bem-sucedido que algumas comunidades o ignoram a própria existência deste patrimônio, e a profundidade da perda sofrida"²⁶.

A posse desses objetos por museus ocidentais é um lembrete de que não apenas os objetos, mas toda a África foi considerada como um território cujo destino seria ser possuído²⁷. Hoje nos surpreendemos ao ver, por exemplo, o famoso escritor Victor Hugo escrever em uma explosão de entusiasmo: "Tornar a velha África flexível à civilização, eis o problema. A Europa resolvê-lo-á. Ide, povos, ocupai-vos desta terra! Tomai conta dela! Em favor de quem? De ninguém! Tomai esta terra por Deus. Deus deu a terra aos homens. Deus ofereceu a África à Europa. Tomai-a (...). Derramai a vossa abundância nesta África e resolvi, ao mesmo tempo, os vossos problemas sociais. Tornai os vossos prole-tários em proprietários"²⁸.

A questão das restituições ao continente africano, observam os autores do relatório, varia de acordo com a história que esses objetos podem transmitir. "Em países onde a perda está ligada a eventos violentos, dolorosos ou trágicos (fim do reino de Abomey em 1892, saque da cidade de Benin em 1897, Batalha de Magdala na Etiópia em 1868, etc.), a memória ainda é vívida e a questão está em carne viva. Para outros, ela parece secundária, as translocações tendo ocorrido sem ruído nem fúria, por meio de missões etnográficas ou pela cessão de objetos no mercado de arte. Claramente, a rememoração e o trabalho sobre a história são tão importantes quanto as restituições propriamente ditas"²⁹.

A questão da restituição de objetos, que por si só carregam uma história dolorosa, aponta para esta outra história – a da imposição de fronteiras, decorrente da Conferência de Berlim (1884-1885), na qual os países ocidentais compar-tilharam a África desenhando fronteiras que circunscreviam sua dominação sobre o continente. Lemos no relatório que "alguns objetos foram produzidos por

19- O diretor do Museu do Quai Branly-Jacques Chirac (1998-2019) disse em entrevista a Philippe Dagen e Guillaume Fraissard: "O que eu quero é que o museu "se colorize", nós somos brancos demais. Ainda é muito complicado trazer conservadores dos países de origem. Este é o próximo passo para nós". MARTIN, Stéphane. Je souhaite que le Quai Branly se "colorise" [Quero que o Quai Branly seja "colorido"], entrevista publicada no jornal Le Monde em 3 de janeiro de 2020, p. 15.

20- MARTIN, Stéphane. Vingt ans après, in: 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, op. cit., p. 10.

21- LE FUR, Yves. Une collection en mouvement [uma coleção em movimento], in: 20 ans. Les acquisitions du musée du quai Branly-Jacques Chirac, op. cit., p. 29.

22- SARR, Felwine; SAVOY, Béné-dicte. Restituer le patrimoine africain, Paris, Philippe Rey/Le Seuil, 2018, p. 67. [N.T.: Restituir o patrimônio Africano – sem edição em português]

23- MARTIN, Stéphane. Je souhaite que le Quai Branly se "colorise", entrevista mencionada acima.

24- DE TOQUEVILLE, Alexis. De la colonie en Algérie (1841), Bruxelles : Complexe, 1988. Citado por Achille Mbembe em Critique de la raison nègre. Paris: La Découverte, 2015, p. 162. [N.T.: Disponível em português como MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Lisboa: Antígona, 2014]

25- SARR, Felwine; SAVOY, Béné-dicte. Restituer le patrimoine africain, op cit., p.71.

26- Comentário do artista sobre essa obra.

27- MBEMBE, Achille. Critique de la raison nègre. Paris: La Découverte, 2015. P. 110.

28- HUGO, Victor. Discours sur l'Afrique. Actes et Paroles, t. 4, Laffont, col. Bouquins, Paris, p. 1010, citado por Achille Mbembe em Critique de la raison nègre, op. cit., p. 110. [N.T.: Versão em português retirada de: MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra, trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014. p.129].

29- SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. Restituer le patrimoine africain, op cit., p.56.

30- Ibid., p. 59.

comunidades hoje atravessadas por várias fronteiras herdadas do colonialismo. Aqui, o patrimônio terá a função de abolir os limites traçados pela Conferência de Berlim (1884-1885), mobilizando comunidades em torno de bens materiais que simbolizam sua unidade e identidade dinâmica, em geografias transfronteiriças. A família omariana, descendente de El Hadj Omar Foutiyou Tall, fundador do Império Toucouleur (resistência anticolonial muçulmana), por exemplo, é encontrada no Senegal, Mali, Mauritânia e Guiné. Todos os anos, ela organiza um encontro em torno da herança espiritual de El Hadj Omar, do qual algumas relíquias são mantidas no Museu de História Natural da cidade de Le Havre, os manuscritos (518 peças) na coleção Archinard da BNF [Biblioteca Nacional Francesa], e a espada no Museu do Exército, em Paris. Desde 1994, esta comunidade vem exigindo das autoridades francesas a devolução das relíquias do fundador e a digitalização de seus manuscritos, em vão³⁰. Emprestado pela França (via museu do exército) ao Senegal, quem é o legítimo proprietário da famosa espada e para qual país ela deveria ser devolvida? Felwine Sarre sustenta que o Senegal é o coração espiritual da comunidade em questão, evitando assim rápida e sutilmente a questão espinhosa das fronteiras impostas resultantes da colonização.

Figura 1: Moridja Kitenge The National Museum of Africa [TNMOA] 2009-2020 (wood, plexiglas, digital print on paper, sound) variable dimension - Installation view from the exhibition Expression(s) décoloniale(s), Musée d'histoire de Nantes, Nantes, France © Moridja Kitenge-Banza

A devolução desses objetos seria então uma forma de "reparação", tanto real quanto simbólica. Um dos aspectos "inconcebíveis" da história colonial, dizem os autores do relatório, diz respeito à vida dos objetos; "seria menos uma questão de compensação financeira do que uma restauração simbólica, através da demanda pela verdade". Felwine Sarr e Bénédicte Savoy se embasam no documentário de Kader Attia "Reflecting Memory" (2016), que mostra que "o reconhecimento deste membro perdido permite restaurar algo que, se não o for, continua a exigir ser restituído ao seu lugar". Esse reconhecimento opera como o espelho que, refletindo o

membro perdido de um amputado, lhe permite fazer o luto e aliviar a dor, muito real, causada pelo membro fantasma. É possível fazer uma analogia entre as dores individuais e as feridas coletivas imateriais, obscurecidas pela negação coletiva: a recusa em reconhecer e trabalhar nas lembranças dolorosas do colonialismo, por exemplo. A restituição e a produção de sentido que a acompanham reparam a ausência do patrimônio perdido e seus efeitos na psique coletiva³¹. Os autores defendem, além da aceitação e do reconhecimento pelo outro, "um processo autosoteriológico, tomando a forma de autoreparação, através do trabalho sobre a própria história" que "deve ser posto em marcha"³². Em suma, uma espécie de "autodescolonização". Isto é também o que propõem autores como Achille Mbembe: a "descolonização da imaginação e das mentalidades" deveria vir da própria África.

Trauma colonial

Essas reparações não podem, obviamente, "reparar" o trauma colonial senão simbolicamente. Porque, na maioria das vezes, "legados coloniais", para usar o termo de Walter Mignolo, afetam "o imaginário colonial no presente, que mantém as contradições não resolvidas no passado"³³. A dominação colonial impôs, de fato, além da dominação política e militar, uma dominação epistemológica que exerce uma violência simbólica em todos os campos do conhecimento. Nos países colonizados, a resistência foi inclusive forçada a operar se utilizando das armas do poder dominante. São essas armas, esses pontos de vista impostos que os artistas vêm desestruturar. Em contraponto ao historiador, os artistas têm a vantagem de poder escolher como bem quiserem as peças, vestígios e arquivos do passado, histórias individuais, as emoções e os sofrimentos dos corpos. Eles revelam coisas muitas vezes enterradas ou as iluminam sob uma nova luz.

O trauma está frequentemente ligado ao que Paul Gilroy chama de "melancolia pós-colonial"³⁴. Embora o autor examine o "lugar" do Atlântico negro ligado à escravidão colonial, essa noção pode ser aplicada a outros espaços pós-coloniais. A melancolia pós-colonial é tanto um sentimento quanto um estado de espírito; o corpo é o próprio local de deposição do trauma resultante, que Franz Fanon destacou magistralmente em relação ao trauma colonial na Argélia, onde ele havia atuado como médico psiquiátrico na época da guerra pela independência. Ora, quando se fala em trauma, fala-se também de um luto cuja elaboração não terminou e que transforma de maneira subterrânea tanto as sociedades oriundas da escravidão e da colonização em geral, quanto os indivíduos em particular.

Freud diz em seu ensaio Luto e melancolia³⁵, que o luto leva muito tempo para ser concluído, mas depois ainda é preciso tempo para superá-lo. Talvez esse tempo não tenha sido suficiente para que o "luto original" e os efeitos da "guerra mental" da qual fala Ashis Nandy³⁶ fossem finalmente superados. Uma memória enterrada, ou até mesmo apagada, um trauma muito rapidamente rejeitado, como se fosse algo pertencente ao passado, acaba criando um sentimento difuso de "melancolia pós-colonial".

31- Ibid., p. 70

32- Ibid., p. 70

33- Mignolo, Walter. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: La ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos, em GEOgraphia - Ano 7 - Nº 12 – 2005 [N.T.: Espaços geográficos e localizações epistemológicas: a relação entre localização geográfica e subalternização do conhecimento – sem edição em português], <http://periodicos.ufr.br/geographia/article/view/13499/8699>, acessado em 16 de dezembro de 2019, citado por Juan Pablo Bermudez, postfácio em MIGNOLO, Walter. La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité. Bruxelas: ed. P.I.E. Peter Lange, 2015. p. 165 [N.T.: publicado no Brasil como MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, 2008. p. 287-324].

34- O termo é usado por Paul Gilroy em seus ensaios The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness. Londres: Verso, 1993 [N.T.: Lançado no Brasil como GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001] et Postcolonial melancholia. Londres: Columbia University press, 2006 [Melancolia pós-colonial – sem edição em português].

35- FREUD, Sigmund. "Mourning and melancholia", in: On the history of the psycho-analytic movement. Papers on Metapsychology and Other works. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, Volume XIV (1914-1916) [N.T.: Disponível em português em diversas edições, a mais recente sendo FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Col. Freud Essencial. Lebooks Editora, 2020].

36- NANDY, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Londres/USA: Oxford University Press, 1983 [N.T.: O inimigo íntimo: perda e recuperação do eu sob o colonialismo – sem edição em português].

37- Quijano, Anibal. *Coloniality and Modernity/Rationality*. *Cultural Studies*, 21/2-3, 2007. p. 155-167 [N.T.: Colonialidade e Modernidade / Racionalidade – sem edição em português].

38- Ngugi wa Thiong'o. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Nova York: Heinemann, 1986 [N.T.: Descolonizando a Mente: A Política da Linguagem na Literatura Africana – sem edição em português].

39- GRUZINSKI, Serge. *La colonisation de l'imaginaire*. Gallimard, Paris, 1988 [N.T.: publicado no Brasil como GRUZINSKI, Serge. *A Colonização do Imaginário*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Ed. Cia das Letras, 2003]

40- Walter Mignolo, *La désobéissance épistémique*, op. cit., p. 29.

41- Ibid..., p. 31.

42- A partir de um poema escrito e publicado em 1937 por Abel Meeropol contra o racismo nos Estados Unidos.

Figura 2: Barthélémy Toguo
Strange Fruit October 2017
Galerie Lelong & Co. Paris©
Barthélémy Toguo and Galerie
Lelong & Co.

O sociólogo peruano Anibal Quijano já havia sugerido que um dos instrumentos da colonização era o conhecimento³⁷. "Se queremos descobrir a estrutura política e econômica do binômio imperialismo/colonialismo e desvendar a lógica perversa proposta na dupla modernidade/colonialidade, devemos pensar em maneiras de descolonizar "o espírito" (Thiongo)³⁸ e o "imaginário" (Gruzinski)³⁹ ou, para dizer de outra forma, descolonizar os saberes e o ser⁴⁰. "A descolonização deveria, portanto, passar por "todos os níveis da matriz colonial do poder" (econômica e política, mas também do ser, do gênero, da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento)⁴¹.

O controle colonial se impôs de fato sobre a "representação mental e o sentir corporal". Artistas, capazes de uma "desobediência epistêmica" como Walter Mignolo a define, propõem estratégias para frustrar os truques da colonialidade. A arte tem o poder transgressivo necessário para romper com as representações autoimpostas e internalizadas de dominação que vão além do período colonial. *Strange Fruit*, do artista Barthélémy Toguo, por exemplo, uma grande instalação realizada na Galerie Lelong em Paris, toma seu título da famosa canção homônima⁴² cantada por Billie Holliday em 1939 no Café Society em Nova York e lembra os sangrentos episódios racistas de linchamento e enforcamento nas árvores que vitimaram muitos afro-americanos.

Frequentemente os artistas não trabalham apenas contra o apagamento da memória, mas também contra o apagamento dos efeitos de uma memória enterrada. Uma das estratégias é retornar mental e remotamente à "cena do crime", por assim dizer, confrontando a memória e o trauma colonial.

Reparações

Contra a negação da memória da ferida, o artista franco-argelino Kader Attia propõe a noção de "reparação". Ele especifica que a reparação consiste, de acordo com uma concepção ocidental, em retornar ao estado original e, assim, negar a ferida; ele no entanto baseia-se em uma prática tradicional das sociedades africanas, asiáticas e ocidentais pré-modernas, onde "reparar significava mostrar que a ferida tinha sido tratada, dando um lugar tão importante a essa reparação quanto à ferida, [...] dar uma segunda vida à coisa ferida"⁴³. A ferida não está mais lá, mas o ato de sua reparação age como um lembrete de que ela realmente existiu. Segundo Kader Attia,

43- Comentário de Kader Attia em 27 de março de 2017: <https://smak.be/fr/exposition/10994>

A reparação tradicional sempre assinalou a passagem do tempo, assumindo-o por meio do relevo, às vezes da cor, da sutileza do detalhe marcado que cobre a ferida para revelá-la (às vezes até se reapropriando ou "canibalizando" (para usar este termo caro a Oswald de Andrade), os restos de objetos de outra cultura) – como se tivéssemos que conviver, assumir, não estar em negação; é, sem dúvida, o que a nossa sociedade contemporânea deveria aprender com esses objetos que fazem parte de uma metafísica do cotidiano. Porque eles nos conectam àquela parte de nós mesmos que nunca realmente desapareceu...⁴⁴.

44- Idem, ibidem.

Figura 3: Panayiotis Michael Remember Me (Street sign, variable dimensions) 2005 © Panayiotis Michael

45- The South African Truth and Reconciliation Commission (TRC).

46- MABANCKOU, Alain. Le sanglot de l'homme noir, Paris, Fayard, 2012 [sem edição em português].

47- "Eu chamo 'Todo-Mundo' o nosso universo, à medida em que ele muda e perdura ao mudar e, ao mesmo tempo, a 'visão' que temos dele. A 'Totalidade-Mundo' em sua diversidade física e nas representações que ela nos inspira: que não saberíamos mais cantar, nem nos matar de tanto trabalhar no nosso espaço exclusivo sem mergulhar no imaginário dessa totalidade". GLISSANT, Edouard. *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard, coll. NRF, 1997, p. 160 [sem edição em português].

48- MBEMBE, Achille. *Politiques de l'inimitié*. Paris: La découverte, 2016, p. 104) [N.T: Lançado no Brasil como MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Ed. Antígona, 2017]

49- Este slogan apareceu após a guerra de 1974, quando a Turquia invadiu 37% da ilha de Chipre. Em cartazes, crachás ou escritos nos cadernos das crianças, esse slogan era uma ordem para não esquecer a guerra e a área ocupada militarmente.

Figura 4: Jean-François Boclé Tu me copieras, 2004, video and audio installation, DVD (video played in a loop, duration : 27' 30), wall school blackboard, 270x110x-30cm (wood, piano hinges, blackboard painting, writings on the blackboard white chalk), suspended audio earphone, two speakers, the "Code Noir" with preface of the artist released to the public, variable dimensions, solo show I Did Not Discover America, BildMuseet, Umeå, Sweden, 2008. © Jean-François Boclé /Adagp. © Jean-François Boclé /Adagp.

O processo instaurado na África do Sul pela Comissão "Verdade e Reconciliação"⁴⁵ é um exemplo interessante de ação contra a negação da memória e de ajuda aos indivíduos para que consigam fazer o trabalho de luto. Mesmo que essa comissão não tenha deixado de causar controvérsias e não tenha resolvido plenamente a questão das reparações em todos os níveis, o esforço feito permitiu que aqueles que puderam participar dessa comissão "expressassem" a violência exercida ou sofrida durante o período do apartheid.

Lembrar e reconhecer o trauma do passado é algo que deve, de fato, ser feito de ambos os lados – o dos colonizados, mas também o dos colonizadores. Para além de qualquer caricatura por meio da qual se procurasse partilhar os erros e designar os culpados, no trabalho do luto e da superação do trauma seria o caso, como diz o escritor Alain Mabanckou em sua obra *O lamento do homem negro*⁴⁶, de lutar com lucidez contra a vitimização. Isso vai ao encontro do processo de evidenciar os mecanismos de dominação que podem ainda hoje revestir-se de outros truques para continuar a agir. A memória dos povos escravizados e colonizados deve ser compartilhada e tocar toda a humanidade.

Achille Mbembe aponta o fato de que é hora de assumir não só a memória local e individual, mas também o que Eduard Glissant chamava de a memória do "Todo-Mundo"⁴⁷. "Ainda hoje não está claro, aos olhos de todos, que a escravidão dos Negros e as atrocidades coloniais fazem parte da memória do mundo; muito menos que esta memória, por ser partilhada, não é propriedade exclusiva dos povos que foram vítimas destes acontecimentos, mas da humanidade como um todo"⁴⁸.

Contra a imposição de não esquecer e lutar contra o apagamento da memória, alguns artistas adotam outra estratégia: a que transforma a forma negativa contra o esquecimento em uma coerção positiva para se lembrar. O artista cipriota Panyiotis Michael inverte, assim, o slogan "Não esqueço"⁴⁹ e o transforma em "Lembre-se de mim".

O artista Kader Attia transforma a operação "contra o apagamento" em uma posição "a favor da memória". Voltar ao passado consiste, então, não em reparar o irreparável, mas em manter viva a memória da dor do passado. Confrontá-lo e reconhecer que ele existiu é, em última análise, essencial para que o trabalho de luto seja realizado. Achille Mbembe aborda esse assunto, partindo de Marc Bloch, com o termo "utopia do ainda-não" – não como um sonho irrealizável, mas como crença em um futuro que está por vir: a utopia como estado, como resultado da conclusão do luto. Da memória seletiva hegemônica, artistas e escritores cuidam simbolicamente da melancolia coletiva e se voltam para uma infinidade de memórias individuais, muitas vezes omitidas e apagadas, que dizem respeito ao "Todo-Mundo". Eles partem assim de "pedaços escolhidos" e destacam os mecanismos de dominação que ditam os esquecimentos e as omissões.

Retornar, através da arte, a um texto sinistramente célebre, ainda que majoritariamente desconhecido foi, por exemplo, a intenção do artista Jean-François Boclé. Trata-se do Code Noir⁵⁰ ou Edit du Roy servant de règlement pour le Gouvernement & l'Administration de Justice de la Police des Iles Françaises de l'Amérique, & pour la Discipline & le Commerce des Nègres & Esclaves dans ledit Pays [Código Negro ou Édito do Rei, que serve de regulamento para o Governo e a Administração de Justiça da Polícia das Ilhas Francesas da América, e para a Disciplina e o Comércio de Negros e Escravos no referido país], emitido em Versalhes em março de 1685. Originário da Martinica, o artista disse que nunca ouviu falar em sala de aula, ou em seus livros de história, deste texto da lei. Nada sobre estes sessenta artigos jurídicos assinados por Luís XIV e Colbert, em vigor de 1685 a 1848, nos quais o estatuto de "mercadoria" e de "bem móvel" é conferido a seres humanos. O artista decide revisitar a memória histórica com a sua obra Tu me copieras [Você vai copiar*] (2004), vídeo oriundo de uma performance na qual ele dita a um professor de filosofia este texto, cujo conteúdo ele desconhece, o Código Negro. O artista depois o copia com giz branco em um quadro-negro até que o espaço esteja saturado. Por que, ele se pergunta, o Código Negro encontra um espaço tão pequeno na narrativa histórica dominante? Porque isso tensiona essa outra memória dominante, a do Grande Século do "Rei Sol" e do Iluminismo. De fato, o artista critica a "retórica que transformou uma narrativa particular em um processo universal e global, e assim conseguiu ocultar o lado mais obscuro da modernidade, que consiste na reprodução permanente da colonialidade"⁵¹.

O artista põe a nu a memória de uma história enterrada, e com isso questiona como a história é escrita e reescrita. "Mas se é verdade, como vamos demonstrar depois", diz Nietzsche na Segunda Consideração Intempestiva (1872) "que um excesso de conhecimento histórico prejudica os seres vivos, é também absolutamente necessário compreender que a vida tem necessidade do serviço da história"⁵². Mas de qual história precisamos? Como essa questão pode ser tratada por meio da arte? Quão eficaz seria a arte no processo de ativação da memória histórica?

Os artistas não se tornam historiadores de uma história universal; pelo contrário, contra uma ideia dominante, eles buscam ir além da universalidade imposta como norma; partindo de um material que pode ser o mesmo do historiador, permanecendo

50- Código Negro ou Édito do Rei, que serve de regulamento para o Governo e a Administração de Justiça da Polícia das Ilhas Francesas da América, e para a Disciplina e o Comércio de Negros e Escravos no referido país, emitido em Versalhes em março de 1685. Artigo XLIV: "Declaramos que os escravos são bens móveis, e é como tal que entram na comunidade". Existem duas versões do texto. A primeira foi redigida pelo ministro Jean-Baptiste Colbert (1616-1683) e promulgada por Luís XIV em 1685. A segunda versão foi promulgada por Luís XV em 1724. Ver <https://gallica.bnf.fr/essentiels/antology/code-noir> e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86086055>.

* N.T: Expressão comum nos colégios de língua francesa, com a qual o professor ordena aos alunos que copiem no quadro ou em seus cadernos partes da lição. Muitas vezes usado como punição por não ter aprendido o conteúdo: Tu me copieras cent fois cette phrase [você vai copiar cem vezes essa frase].

51- MIGNOLO, Walter. La désobéissance épistémique, op. cit., p. 29.

52- Tradução da edição brasileira (NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração Intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: SOBRINHO, Noéli Correia de Melo. Escritos sobre História. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005) p.82.

53- MIGNOLO, Walter. Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, vol. 73, no. 1, 2013, pp. 181-190.

54- Benjamin, Walter. Sur le concept d'histoire (1940). *Œuvres III*. coll. Folio essais. Paris : Gallimard, 2000. p. 433 [N.T. : Disponível em português em BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história, 1940. In: Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

fragmentário e seletivo – os artistas transformam a questão histórica e política em um fato poético no sentido mais amplo. Como disse o artista Francis Aylis: algo poético às vezes pode se tornar político e algo político pode se tornar poético. Ele sublinhou, assim, o paradoxo do fato artístico que não é inteiramente político, mas cujo caráter poético poderia ter um alcance político.

Podemos questionar de que forma a arte e os artistas podem contribuir para trazer à luz memórias apagadas e histórias ignoradas. Os artistas que navegam fora dos campos disciplinares, praticam à sua maneira o que Walter Mignolo chama de "pensamento fronteiro", um pensamento "que não se deixa apreender por territórios estatais ou por disciplinas acadêmicas constituídas"⁵³. Nisto, os artistas que pensam com o sensível e desvelam as fragilidades do corpo e da memória enterrada dos traumas, poderiam tornar este "pensamento fronteiro" possível.

O artista historiador que procura pôr em evidência os pequenos feitos e os silêncios, os esquecimentos e os apagamentos, seria esse historiador ideal de que fala Walter Benjamin a quem se dirige a injunção, a fim de escrever a história, de "Perturbar cuidadosamente os hábitos mais caros às nossas mentes" e que "tomam pra si a tarefa de escovar a história a contrapelo"⁵⁴.

Referências

- Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000
- Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.
- The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism, Londres/USA, Oxford University Press, 1983.
- Anibal Quijano, "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, 21/2-3, 2007,
- N. W Thiongo, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann, New York, 1986.
- Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1988.
- Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey / Le Seuil, 2018

VERSÃO**Androula Michael**

Androula (Andri) Michael é historiadora e curadora de arte, professora da Universidade de Picardia Jules Verne, diretora adjunta do Centro de Pesquisa em Arte e Estética (CRAE) da mesma universidade e responsável por relações internacionais da UFR das Artes. É autora de inúmeros catálogos de exposições, artigos científicos e obras como *Picasso - Propos sur l'art*, em colaboração com Marie-Laure Bernadac, Gallimard (1998); *Picasso poète*, Les beaux-arts Editions, Paris (2008); *Les happenings de Jean-Jacques Lebel*, Hazan Editions, Paris (2009); *Picasso, l'objet du mythe*, em colaboração com Laurence Bertrand-Dorléac, Les beaux-arts Editions, Paris (2005). Atualmente, trabalha na recepção crítica cruzada da obra de Pablo Picasso e Marcel Duchamp, bem como em questões coloniais/pós-coloniais da arte contemporânea. Foi curadora de diversas exposições, incluindo a mais recente, "Volta à África" na estação Bandjoun, nos Camarões.

Como citar: MICHAEL, Androula. O artista como historiador, estratégias contra os apagamentos da memória. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 24, n. 42, nov-dez. 2019. ISSN 2179-8001.

DOI:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.98294>.