PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Desracialização da arte: reflexões a partir da exposição ART/Artifact

Deracialization of art: reflections from the ART/Artifact exhibition

Mateus Raynner André de Souza
Universidade de Brasília
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7639-3977

Resumo

Este artigo[1] parte da exposição "ART/Artifact" (1988) sob curadoria de Susan Vogel para investigar o processo de racialização da arte e da estética no pensamento ocidental. Serão analisados tanto as premissas da curadora quanto a crítica do filósofo norte-americano Arthur Danto sobre a exposição e os discursos teóricos que instauram no ocidente um binarismo ontológico entre arte e artefato. A pesquisa está ancorada nos estudos sobre arte da filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu para defender estratégias de desracialização da arte e da estética, e para que as disciplinas se voltem para os conhecimentos locais sobre arte e criatividade.

Palavras-chaves

Ontologia da Arte. Estética. Teoria da Arte. Racialização. Arte/artefato.

Abstract

This article starts from the exhibition "ART/Artifact" (1988) curated by Susan Vogel to investigate the process of racialization of art and aesthetics in Western knowledge system. Both the curator's premises and the criticism of the American philosopher Arthur Danto about the exhibition will be analyzed, along with the theoretical discourses that establish an ontological binary between art and artifact in the West. This research is grounded in Nigerian philosopher Nkiru Nzegwu's studies of art to advocate strategies for deracializing art and aesthetics, and to propose strategies for disciplines to turn to local knowledge about art and creativity..

Keywords

Ontology of Art. Aesthetics. Art Theory. Racialization. Art/artifact.

1 Este artigo é parte adaptada da dissertação de Mestrado defendida pelo autor, intitulada "Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte", conferir em: Souza (2022). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

A exposição *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, organizada pela curadora Susan Vogel no *Center for African Art* em Nova Iorque em 1988, causou um certo furor nas discussões sobre ontologia da arte. Os anos 80, em especial, foram marcados por uma série de exposições que se propunham a borrar, ou pelo menos tencionar as barreiras entre Arte e Artefato ou entre as "Belas-Artes" e as "artes tribais". Ao lado da exposição de Vogel, diversas outras deixaram sua marca na história da arte e são frequentemente referenciadas, é o caso das exposições: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984) e *Magiciens de la Terra* (1989). Muito próxima dessas e de outras, Susan Vogel propõe a mostra *ART/Artifact*, que será discutida criticamente em parte deste artigo.

De antemão é necessário compreender que essas exposições buscavam se diferenciar dos museus científicos, das chamadas "exposições universais", que tinham como mote a conquista de outros povos, e de um pensamento vanguardista do início do século que se proclamava como descobridor da "arte primitiva". Esse pensamento, por um lado, encontrava nas peças extraídas de comunidades colonizadas um meio de demonstrar a conquista do colonizador, e, por outro, buscava pulsões artísticas que poderiam ser extraídas de sociedades consideradas "primitivas". As mostras supracitadas ensejavam, ainda, se distanciar das feiras e exposições humanas que tinham como foco exibir o "exótico" dos corpos de povos de outras culturas. Com isso, o mote passava a ser buscar elementos das chamadas "artes tribais" que as aproximavam das "artes eruditas" e das produções de arte contemporânea europeias.

O objetivo principal da curadora era mostrar que objetos produzidos por outras sociedades tinham uma formulação muito parecida, se não idêntica, à da arte conceitual nova iorquina que inundava as galerias locais. Vogel propôs que essa evidência fosse percebida pelo próprio público da exposição. No espaço expositivo dedicado à arte contemporânea, a curadora armara uma rede de caça Zande[1] com suas pontas muito bem amarradas, para propor que o visitante associasse esse "artefato" às obras expostas dos artistas contemporâneos. Sua intenção primeira era propor que, como um todo, a "cultura material" de outras sociedades

1 O povo Zande ou Azande constituí um grupo do norte do continente africanos que tem como traço comum a língua zande. Hoje, encontram-se principalmente nos atuais Estados do Congo, Sudão do Sul e na República da África Central.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

pudessem ser analisadas sob mesmos critérios até então utilizados para a arte ocidental.

> Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público freqüentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele “artefato” com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas. Nesse caso específico, a analogia mais imediata seria com as esculturas de barbante amarrado de Jackie Windsor, Faris menciona as obras de Nancy Graves e Eve Hesse como outros paralelos possíveis. (GELL, 2001, p. 176).

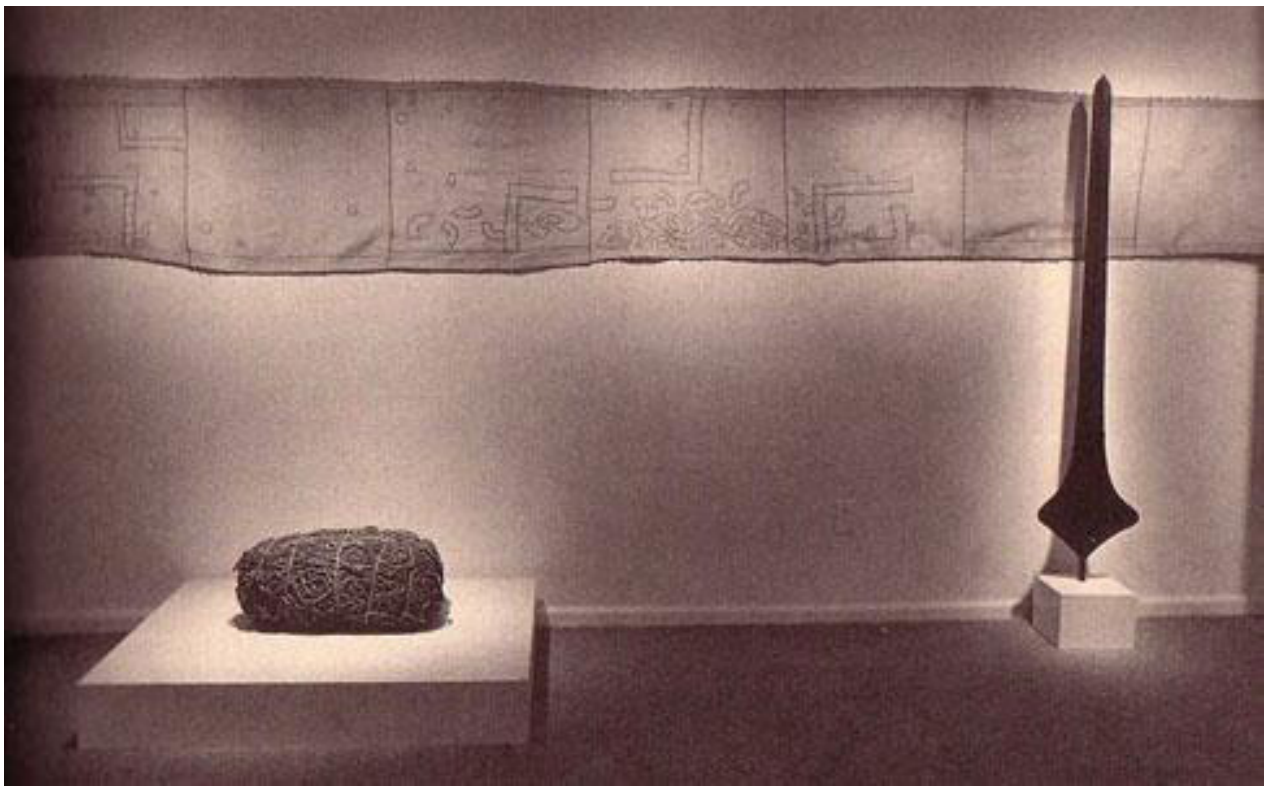


FIG 1:
No primeiro plano, uma rede de caça Zande pertencente à exposição Art/Artifact, curadoria Susan Vogel, Center for African Art, Nova Iorque, 1988.. Fonte: Susan Vogel (ed.), Art/Artifact, 1988

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Além de um furor dos críticos de arte que se depararam com a possibilidade de compreender uma nova gama de objetos como arte, houve também críticas no sentido de rebater Vogel e reafirmar a necessidade de critérios ontológicos para se tratar de arte, seja europeia ou azande. O representante mais exemplar desse último grupo é o filósofo Arthur Danto (1988), que, em seu ensaio *Artifact and Art*, elabora uma resposta à exposição e a publica no catálogo organizado pela curadora.

A proposta aqui é, a partir da crítica dantiana sobre a exposição, discutir como o pensamento europeu racializou a arte para construir uma estrutura de poder que fez com que se vigorasse uma única visão de arte sobre povos de diferentes continentes. O foco será, portanto, a compreensão de como a racialização da ontologia da arte apagou o pluralismo do campo artístico ao buscar uma definição única sobre arte e artefato, com o intuito de construir uma crítica a essas categorias como inatas. Ainda, debater, através dos escritos da filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu, possibilidades de sair da esfera da racialização para construir um pensamento plural sobre as artes.

A querela da rede de Vogel

A resposta elaborada por Arthur Danto pretende reforçar que, se a arte é uma categoria ontológica universal, ela deve então ser encontrada em todas as culturas e épocas do mundo. Ele não nega a tese de Vogel de que objetos das culturas africanas podem ser arte, mas quer evidenciar que nem tudo é arte e que a essência da obra de arte é a mesma, seja na África ou na Europa. Mesmo que essa essência possa ser relativizada para ser compreendida nos termos de cada cultura, Danto defende uma arte universal e multicultural.

Para o filósofo, após o fim da arte[2], não é mais possível tratar de uma forma única de se fazer arte, ou seja, a história da arte está aberta a um pluralismo, seja nos modos de produção, nos atores envolvidos

2 Em Após o fim da arte, Danto, em uma leitura hegeliana da história da arte, identifica nos anos 1960 o fim de uma prática artística imbricada a uma narrativa atrelada a sua história. Isso "significava que, no que refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento" (DANTO, 2006, p. 16), ou seja, para a filosofia.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

em diferentes lugares da Terra, ou nos vários grupos e setores de uma sociedade.

O filósofo norte-americano passa a demonstrar em seus estudos que não há um modo de fazer arte, mas há um modo de compreendê-la, ou seja, a arte pode ser plural em seus criadores, seus modos de produção, seus materiais e até em seus lugares geográficos, mas ela, em seu sentido ontológico, terá uma única definição que nos permita diferenciar a arte dos meros objetos cotidianos. Dessa maneira, se não são as equivalências visuais que irão conferir autenticidade ontológica à obra, deve-se fazer valer um saber epistemológico que garantirá reconhecer se algo é ou não é arte.

Esse essencialismo é tão caro a Danto que, em sua visão, não basta saber identificar uma obra de arte, pois essa é uma tarefa impossível, é necessário conhecê-la. "Uma propriedade faz parte da definição apenas se pertencer a *todas* as obras de arte existente" (DANTO, 2020, p. 39, grifo meu). Tal assertiva evidencia o caráter universalizante da teoria dantiana que percorre sua crítica à exposição.

Então, para o autor, o uso das semelhanças visuais de que Vogel se vale para teorizar a rede de caça como arte é uma empreitada sem sucesso, por justamente haver somente semelhanças óticas sem um fundamento metafísico que garanta essa afirmação. Para Danto (1988), a rede de caça só pode ser arte se ela possuir a mesma essência de uma obra de arte encontrada em uma galeria nova-iorquina contemporânea ou em uma estátua grega, por exemplo. Essa essência só é encontrada mediante um esforço filosófico de interpretação.

Tanto Danto quanto Vogel acreditam que não há nas sociedades não-europeias uma diferença entre arte e artefato, então cabe ao pensamento ocidental encontrar o que seria arte nessas sociedades (NZEGWU, 2019). O filósofo retoma sua tese dos indiscerníveis[3] (DANTO, 2005) para mostrar quais objetos africanos podem ou não ser arte, isto é, como objetos visualmente idênticos podem ocupar categorias ontológicas muito distintas (Arte/artefato). Explica-se então essa diferença por

3 Os indiscerníveis na teoria dantiana constituem exemplos físicos ou mentais dentre os quais um deles representa uma obra de arte e o outro um objeto ordinário, não sendo discerníveis por nenhum critério ótico ou material.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

seus *significados incorporados*[4], isto é, a obra de arte seria um objeto que corporifica significados de forma adequada, são esses significados transformados em corpo que garantem que duas coisas visualmente idênticas possam, ontologicamente, ser distintas.

Para encontrar esses significados incorporados em obras não-ocidentais, Danto (1988) retoma o caráter sacro da arte que deve ser encontrado na própria sociedade que a produz. Para isso, ele utiliza um exemplo mental; ele imagina a existência de duas tribos africanas, uma seria um Povo Cesteiro e a outra, o Povo Ceramista. As duas tribos produziriam cestos e cerâmicas muito parecidos, quase idênticos, o que diferenciaria as duas tribos seriam suas cosmogonias. O Povo Cesteiro venera um Deus Cesteiro, que produziu cestas e a partir delas criou o Mundo, produzir cestas então para o Povo Cesteiro é algo divino e de valor, já sua produção de cerâmicas não passaria de uma mera atividade instrumental. Por outro lado, o Povo Ceramista venera seus produtores de cerâmica, uma vez que seu próprio Deus era um ceramista que moldou o mundo por meio do barro, e sua produção de cesta consiste em uma atividade rotineira para transporte e depósito de mantimentos. Na visão dantiana, para o Povo Cesteiro, as cestas são obras de arte, visto que possuem significados corporificados, e as suas cerâmicas são artefatos como qualquer outro; já para o Povo Ceramista, as cerâmicas constituem obras de arte, mas os cestos não. Mesmo que essas cerâmicas e cestos fossem visualmente idênticos, seriam radicalmente diferentes em termos ontológicos.

Concordo que Danto acerta em um primeiro momento, que é o de perceber que temos que nos voltar para as sociedades produtoras para conhecer sobre suas artes ou não-artes. Entretanto, ele falha da mesma forma que a curadora Susan Vogel, porque universaliza uma ideia de arte inscrita na história da metafisica ocidental que foi construída sem a presença do Outro e que se dispôs a eliminar o diferente. Ainda que o filósofo identifique sabiamente que as diferenças e semelhanças entre uma arte produzida por sociedades africanas e europeias não residam na mera questão visual, ele não consegue avançar na discussão muito mais do que já haviam avançado seus antecessores. Isso acontece porque o esforço de ambos reside em alargar a ontologia da arte o mínimo possível para caberem outros povos, o que reforça seu universalismo, e

4 A noção de significados incorporados [Embodied Meanings] também aparece traduzida como significado corporificados.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

não se valerem da experiência desses povos para pensar os limites dos problemas ontológicos da arte.

Gostaria de me deter um pouco em alguns processos relacionados à diversidade de produções de distintos povos, que o ocidente convencionou em colocá-las sob a gama conceitual "arte africana" ou "artes africanas" para que possa tornar mais evidente a argumentação sobre as questões sobreditas em relação à ontologia da arte. A hipótese que percorre este trabalho é que os processos de racialização da arte impediram que o conhecimento teórico e o filosófico sobre arte levassem em conta as pluralidades de saber endógenos capaz expandir de maneira radical o campo da história da arte.

A racialização da arte e da estética

A racialização e a ocidentalizção da arte foram dois outros processos que andaram juntos. "Compelia apenas ao homem branco e europeu a digna tarefa de realização de *obras* de arte, pois era quem detinha o poder e o senso de "bom" gosto. Isso me possibilita suspeitar da Arte como um sistema operando "dentro de uma definição elitista de 'belas-artes' que envolve exclusivamente a arte branco-ocidental" (NASCIMENTO, 2016, p. 201).

Os reflexos desses movimentos de ocidentalização e racialização da arte, *i. e.*, uma gama de processos que excluíram os outros povos que não os brancos ocidentais da construção de conhecimentos sobre o fazer artístico e criativo e de criar narrativas sobre a história da arte no Ocidente, podem ser percebidos na demora que se há para o início de uma elaboração de um pensamento na academia ocidental sobre as artes do Outro.

Esse interesse apenas iria despontar e se tornar perceptivo de fato, nas artes, com as vanguardas europeias dos primeiros anos do século XX, que buscavam na chamada "arte primitiva" impulsos criativos primevos capaz de romper as estruturas da arte. O mesmo período coincide com um momento de maior circulação de objetos africanos na Europa e com as primeiras coleções privadas de grandes intelectuais desses objetos, em coleções científicas ou antropológicas. É também em meados do século XX que a surgem as primeiras exposições com o objetivo de

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

debater as possibilidades de inserção de objetos de outros povos no contexto artístico ocidental.

Shiner (2001, p. 270-278) delimita o início do século XX como ponto de partida para esse debate, impulsionado sobretudo pelo interesse particular de artistas europeus pela produção simbólica daqueles que, por seus olhos, eram vistos como incivilizados, sejam as crianças, os amadores, as pessoas com deficiência e os ditos "povos primitivos". O interesse sobre esses primitivismos residia, de forma geral, nas possibilidades de se olhar para uma produção que teria sido feita por povos considerados antecessores na "linha evolutiva" do homem europeu. Via-se uma oportunidade de estudar seu passado no tempo presente e da criação artística inovadora por meio dos impulsos primitivos.

É importante salientar que essas categorias históricas que aparecem atreladas à invenção da arte e que merecem um estudo a parte – sejam de dominação geográfica, mas também de sexo, raça e classe – são associadas a uma cartografia complexa de dominação que envolve uma série de criações categóricas hierarquizadas que se geram mutualmente e se fortalecem de forma imbricada, para além das citadas poderíamos incluir: a língua, a religião, as nações, as migrações, as divisões Norte/Sul e Ocidente/Oriente, etc. Todas elas estão atreladas umas às outras e se constituem mutuamente como tudo aquilo que irá embasar historicamente as matrizes de poder e dominação (DORLIN, 2009, p. 6-8): o que hoje compreendemos como racismo, machismo, sexismo, classismo, etc.

No contexto próprio das artes africanas, ocorrem processos similares àqueles que pertencem à invenção da arte, mas aqui com impactos específicos. No pensamento da filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu (2019), a racialização que se faz presente no conhecimento sobre a produção africana é fruto de uma estrutura, também racializada, em que a lógica epistêmica que vigora é constituinte de um esforço teórico de autores como Arthur Danto que buscam universalizar as maneiras ocidentais de ver, pensar e entender o mundo e a arte (p. 367).

Dessa forma é possível identificar a operação de uma gramática da racialidade, ou melhor, um "dispositivo de racialidade" sobre o domínio da produção de povos africanos que atuou "como instrumento articulador de uma rede de elementos bem definida pelo Contrato Racial que define as funções (atividades no sistema produtivo) e papéis sociais" (CARNEIRO, 2005, p. 96). Assim, deslegitima-se o conhecimento endógeno e os

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

indivíduos enquanto produtores de conhecimento, e impõe-se um pressuposto universalismo binário como estratégia de dominação e controle social. O dispositivo ao "instituir um novo campo de racionalidade em que relações de poder, práticas e saberes se articulam", ele "instaura uma prática divisora que primeiramente tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos-forma. No âmbito do dispositivo a enunciação sobre o Outro constitui uma 'função de existência'" (CARNEIRO, 2005, p. 39).

Dessa forma, acabam por vigorar os pressupostos, defendidos e perpetuados por uma série de teóricos e pesquisadores: de que os africanos são o estágio mais baixo da cadeia evolutiva do homem, e assim eles não podem distinguir conceitualmente entre arte de artefato. Logo, ao seguir a lógica da ideologia racial e entender esses povos como tribais, caso eles venham a possuir alguma expressão artística, essa seria uma expressão também tribalista, isto é, uma arte primitiva. A produção africana e o artefato são entendidos como estáticos e restritos, ao passo que a dinâmica, a variação e a criatividade apenas são permitidas no reino da arte.

Para Nzegwu (2019), a arte é uma categoria ontológica atrelada essencialmente à cultura branca. Essa concepção ocidental de arte e criatividade[5] perpetua a hegemonia racial europeia. A mesma noção de arte, para se fazer valer, é evocada a todo momento, mesmo quando questões raciais estão ausentes ou são marginais para se estudar um objeto. O apagamento desse dado na narrativa que se construiu no ocidente sobre arte, sobretudo nos autores identificados, faz com que justamente se universalize esse pensamento e que se escondam dados políticos que deveriam estar presentes em todo o debate.

Ocorre justamente um ocultamento das estruturas racistas que moldaram o pensamento sobre arte. Racismo aqui se refere à "ideologia racial desse sistema de conhecimento que glorifica e assegura a validade e a dominância da realidade ocidental branca" (NZEGWU, 2019, p. 369,

5 Nzegwu (2019) deixa claro que o problema não é encontrar equivalências linguísticas entre a palavra "arte" e as diversas línguas do continente africano, ela mesma realiza esse esforço em apresentar palavras em iorubá que se aproximam dos conceitos utilizados no jargão artístico ocidental. A questão fundamental para autora é como essas aproximações podem deixar de serem limitadoras e possam expressar a diversidade e amplitude dos pensamentos endógenos africanos a cerca do fazer criativo e "artístico".

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

tradução do autor[6]). É diretamente nesse regime racialmente estruturado que a "realidade branca é corporificada em filosofias, teorias, teorizações, argumentos, processos reflexivos, suposições, ideias, conceitos, categorias e sistemas classificatórios" (NZEGWU, 2019, p. 369).

Ao ocultar as relações entre ontologia e política – isto é, ao tomar visões sobre o Ser como verdades únicas e neutras e não como discursos fundados em locais e por intermédio de práticas específicas –, reproduz-se uma lógica epistêmica e teórica oriunda dessa estrutura racializada em que se universalizam justamente compreensões e maneiras ocidentais de entender o mundo e as artes. É essa reprodução que irá autorizar que se proponham discursos que afirmam que o africano é o estágio mais baixo da cadeia evolutiva humana ou que os africanos não são capazes de discernir conceitualmente categorias como arte e artefato (NZEGWU, 2019).

Isto se dá, no contexto ocidental e colonial, por meio de "um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva." (CARNEIRO, 2005, p. 97). Afinal, "não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento 'legítimo' ou 'legitimado'" (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Se a metafísica ocidental construiu historicamente "o Outro como não-Ser como fundamento do Ser" (CARNEIRO, 2005), de forma que a possibilidade de o branco se constituir como Ser dependia intricadamente de o africano ser um não-Ser. Processo análogo ocorre na ontologia da Arte: para que a produção ocidental se elevasse como Arte, a epistemologia racial operou para que as produções de outros povos se constituíssem como não-Arte ou Artefatos.

Funda-se, portanto, uma ontologia da arte calcada justamente nessa estrutura, em que pesquisadores e teóricos brancos impõem uma visão racialmente estruturada sobre a realidade da cultura africana, em que categorias muito caras à ontologia, de maneira geral, reforçam o racismo e o imperialismo: Racionalidade, Objetividade, Universalidade, Verdade

6 As demais traduções deste artigo também foram realizadas de forma livre pelo autor.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

e Conhecimento. Nessa ontologia, ignoram-se o preconceito e as interpretações problemáticas em favor dessas mesmas categorias e na manutenção da hegemonia cultural ocidental (NZEGWU, 2003).

Para Nzegwu, o exemplo da rede de caça na exposição "ART/ Artifact" é paradigmático para entendermos como a racialização da arte e da estética ocorrem e como uma certa visão política de mundo funda uma ontologia. O primeiro aspecto a se levar em conta em relação ao apagamento do discurso racial impregnado na ontologia da arte é uma ausência da discussão sobre como esses objetos foram parar no museu. Tanto no texto de Vogel (1988) quanto na crítica de Danto (1988), em nenhum momento se reflete sobre as origens da rede Zande.

É importante ter em mente a própria história de pilhagem que envolve a constituição desses acervos, que se formaram graças às de missões coloniais e os processos de conquista de povos e sociedades não-ocidentais. Juntamente ao espólio de "peças" que futuramente foram classificadas como obras de arte ou artefatos – segundo os diversos critérios utilizados pelo ocidente[7] –, houve também o saqueamento de enormes coleções de ossadas humanas e animais, de plantas, de insetos e de outros elementos da biota local.

O momento crucial para se ter em conta ao tecer essa análise é o fim do século XIX e o início do século XX, em que houve uma intensificação dessas missões coloniais no continente africano e que a posse desses objetos passou a ser considerada como "troféus" do sucesso dessas empreitadas. Essas "missões" tinham como objetivo a conquista territorial, a colonização dos povos africanos e dominação de sociedades que se recusavam a assimilar o poderio europeu ou que as que partiam elas mesmas para o combate às tropas militares europeias.

Em resumo, Abdias do Nascimento destaca:

> Recordemos rapidamente os fatos históricos: com a invasão da terra africana, o saque, a violação, a escravização, e o assassínio de cem milhões de africanos; com a pilhagem das riquezas naturais assim como dos tesouros artísticos da África; e com a dominação cultural, atingiu-se à negação do espírito africano, para na etapa seguinte o homem e a mulher africanos serem degradados à condição de animal.

7 Esses critérios, como demonstrado por Nzegwu (2019), ainda que se diferenciem teoricamente um dos outros, mantém em si uma estrutura racial intrínseca que mantém e propaga o imperialismo ocidental no conhecimento.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

> A ideologia da brancura se arvora em valor absoluto. Tudo o mais é a sombra do inexistente. O negro-africano não teve história, nunca teve cultura; sua existência "natural" sempre careceu de arte, religião e sutileza.
>
> A "superioridade" do branco e a "inferioridade inata" do negro-africano foram louvadas em todos os tons, e a ciência não negligenciou essa tarefa: a antropologia, etnologia, a história, e a medicina, contribuíram à edificação da ideologia, e à institucionalização do racismo com fundamentos "científicos". (NASCIMENTO, 2016, p. 196-197).

Para Nzegwu (2019), o apagamento dessa questão ética garante que os curadores dos museus de arte sejam vistos como únicos capazes de apreender e falar sobre as qualidades próprias desses objetos, ou "discernir suas qualidades artísticas" (p. 369). Tudo isso ocorre "[d] esviando a atenção do fato de que artefatos africanos em museus de arte ocidentais são fruto de pilhagens, *troféus da dominação colonial*, facilitadores da representação dos museus ocidentais como instituições nobres e valorizadas pela humanidade" (p. 370, grifos meus).

Outros dois pontos fundamentais – sobre os quais a exposição supracitada se apoia para construir sua tese e que são percebidos na crítica dantiana – que dizem respeito justamente à "superimposição dos pressupostos e preconceitos ocidentais sobre objetivos e visões artísticas das obras de arte" (NZEGWU, 2019, p. 367) são os prognósticos que os africanos não são capazes de distinguir entre arte e artefato e que os africanos se encontram na escala mais baixa da evolução humana[8]. Fazendo com que uma estrutura de conhecimento racializada legitimasse a propagação de crenças e discursos racistas, deslegitimando conhecimentos locais, mantendo os não-europeus de fora do universo artístico (NZEGWU, 2003; 2019).

O que Vogel sugeriu em *ART/artifact*, segundo Nzegwu (2019), é que Arte, Criatividade e Estética pertencem ao domínio da "cultura branca" e da "civilização ocidental". "A ideia de que os artefatos africanos são obras de arte *apenas* no solo ocidental e determinadas *apenas* por curadores brancos é a evidências de que a ideologia racial estava conduzindo as explicações" (p. 369, grifos da autora).

8 Essas são visões se encontram em discursos filosóficos de maneira explícita, como o próprio Danto (2014) faz questão de ressaltar ao analisar a teoria hegeliana sobre a história e a arte. No entanto, o ponto fundamental para Nzegwu (2019) é como esses discursos são mascaradas em teorias que se propõem racionalistas, universalistas e relativistas culturais operadas no ocidente.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Ainda que as intenções da curadora não fossem racistas, "a ausência de intenção não significa que a racialização não ocorra" (p. 370). O ato de criar pseudoequivalências não garante nem o esclarecimento sobre a produção africana, nem uma redenção da metafísica ocidental, justamente porque Vogel inicia seu argumento a partir de uma pressuposição que o esquema estético e ontológico africano é inferior ao conhecimento ocidental. (NZEGWU, 2011; 2018; 2019). Ou seja: "[s] umariamente achatando a complexidade das culturas africanas e inflando arbitrariamente o que Vogel conhece, o sistema de conhecimento de privilégio branco torna as culturas africanas repositórios de qualquer interpretação, por mais ridícula que seja" (NZEGWU, 2019, p. 371). E é ao transformar "afirmações racistas em afirmações empíricas e, em seguida, em verdades" (NZEGWU, 2019, p. 371) que essa construção cria uma arte e uma estética racializadas e uma ontologia despolitizada – no sentido de esta não costuma refletir sobre os aspectos políticos de sua constituição.

No que concerne a crítica dantiana e suas considerações a partir do seu exemplo mental sobre o Povo Cesteiro e o Povo Ceramista, descritas no início deste artigo, é importante reafirmar que o filósofo se apoia vigorosamente em sua tese dos significados incorporados. Possuir um significado incorporado é o que garante que um cesto seja uma obra de arte e não repositório de frutas. Por significado incorporado Danto quer dizer discurso, ou seja, que o objeto apenas é uma obra de arte se ele diz algo sobre a realidade. De forma que a Arte se encontra, para este crítico, atrelada fortemente à uma reflexão sobre sua realidade.

Esse discurso é historicamente localizado – produzido por um pesquisador branco norte-americano no século XX, com referências centralizadas em pesquisadores ocidentais – e se baseia na relação da obra com o mundo. No entanto, se quisermos alcançar esse significado que está incorporado na arte, é necessário um trabalho intelectual de interpretação feito por alguém que não seu criador (o artista), de forma que não seja arbitrário o que distingue o conjunto restrito de objetos que formam a Arte e o que os irão diferenciar das meras coisas do mundo. Ao se apoiar na interpretação como chave para o desvelamento do objeto artístico, Danto garante que "a arte pode, na verdade precisa, ser racional e sensorial ao mesmo tempo" e que "suas propriedades sensoriais estão relacionadas ao seu conteúdo racional" (DANTO, 2015, p. 108).

Ao se calcar na interpretação filosófica e na História – definida aqui com universal – garante na concepção de Danto que sua teoria

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

dos significados incorporados seja também universal e atemporal. Por essa razão, para Danto é "natural" aplicar sua epistemologia da arte à produção africana. É justamente seu desconhecimento das realidades africanas (NZEGWU, 2019) que faz com que o filósofo norte-americano retome o caráter sacro da obra de arte para diferenciar arte e artefato em sociedades não-europeias.

Para a filósofa nigeriana, atrelar uma obra de arte a teoria dos significados incorporados, faz com que a Arte só possua sentido em um sistema fechado (Ocidental) e perca o sentido fora desse sistema, ainda que Danto argumente que sua ideia de arte equivale para qualquer lugar e em qualquer tempo. É, portanto, o fato do olhar ocidental não ser capaz de penetrar profundamente nos artefatos africanos, que garante uma impossibilidade de os interpretar, ou seja, os artefatos apenas poderiam ser apreciados por suas qualidades estéticas e não por propriedades filosóficas. Nzegwu (2019) afirma categoricamente que teorias sobre essas chamadas "qualidades estéticas": beleza, forma, moral, etc. podem também ser encontradas em sistemas filosóficos endógenos, como o iorubá, por exemplo, não fazendo sentido que essas produções sejam compreendidas apenas através do olhar ocidental e que não seja levado em conta as capacidades de pensamento dos povos africanos sobre suas obras, e de sociedades não ocidentais sobre outros sistemas artísticos que não os seus próprios.

Saindo da esfera da racialização

Uma ontologia da arte racialmente estruturada afirma "uma impureza, uma tara que impugna qualquer explicação ontológica" (FANON, 2020, p. 125) da produção africana em seus próprios termos. A ontologia assim, de uma vez por todas, "deixa de lado a existência", pois assim como "o negro não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco" (FANON, 2020, p. 125), o objeto africano apenas precisa ser Arte em solo ou diante dos olhos do europeu. E é pelo fato de a produção africana não possuir "resistência ontológica aos olhos do branco" (FANON, 2020, p. 125), que permite que esses objetos sejam classificados e reclassificados em categorias diferentes e alheias ao conhecimento local. É o fato de a África ser reconhecida como um "vaso vazio" que permite que o objeto africano seja "preenchido por terminologias, periodização, definições e intepretações ocidentais e racializadas que fazem com que a Arte Ocidental constitua a única arte lá fora" (NZEGWU, 2019, p. 375).

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Desse modo, para Nzegwu (2019) o primeiro passo para sair dessa esfera racialista é a desracialização da arte e da estética, o que requer mover essa produção para fora da esfera da raça. E entender que falar e insistir em ideais racialmente estruturados é insistir em um projeto colonial que se mostrou incapaz de compreender as produções africanas tradicionais.

Estas reflexões apontam que as coisas, a arte inclusive, não se encontram como entes dados e finalizados em si mesmos, prontos para serem classificados. A construção do conhecimento se dá por embates e relações de poder, é justamente a construção de um projeto imperialista de conhecimento que encaixa produções africanas em categorias como arte e artefato sem levar em conta os conhecimentos locais dos povos que produzem essas peças.

Voltando a querela de Susan Vogel, é necessário compreender as amarras racializadas que fazem com que seja apenas possível compreender aquela rede de caça como arte através dos pressupostos ocidentais, e como o conhecimento próprio dos povos criadores desse objeto ou de outros objetos africanos em museus europeus foi ao longo da história desqualificado e não levado em conta nas construções teóricas sobre arte.

A ideia aqui defendida é que o conhecimento metafísico aponta uma falência em si mesmo, uma vez que vimos como a eliminação de formas de conhecimentos dos povos é realizada na tentativa de eliminá-los, desqualificando em suma esses próprios povos. "A desmoralização cultural do Outro realiza a um só tempo a superlativização do Mesmo e a negação do Outro" (CARNEIRO, 2005, p. 108).

Há, portanto, uma urgência de compreensão das filosofias criativas reveladas pelas esculturas, gravuras, pinturas, desenhos africanos e sua inclusão e reconhecimento no pensamento filosóficos, fora de uma ideologia "movida pelo racismo da supremacia branca" e do "sistema de conhecimento subjacentemente racializado" (NZEGWU, 2019, p. 375).

Cabe-nos, portanto, buscar a localidade dos sistemas de pensamento, isto é, compreender que todo conhecimento fala *desde* um local específico e revela uma política desse local. Localizar o conhecimento é entender que não há saber puramente racional e neutro, desprovido de ideologias e contextos. Dessa maneira, é uma busca em buscar em conhecimento endógenos as possibilidades que eles possuem de falarem de si próprios

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

e do mundo, para se estabelecer conexões e embates. O conhecimento local ou localizado é o oposto de um saber substancial.

É por, assim como Nzegwu, acreditar em uma falência desse modelo substancialista de Arte racialmente estruturado em binarismos – arte/artefato, estética/política, beleza/moral, arte/vida, natureza/cultura –, que defendo que as reflexões sobre a arte estejam apoiadas em compreensões endógenas e em modelos locais, singulares e multifacetados. Não apenas para contrapor um modelo universal a um modelo endógeno, mas para refletir sobre o que podemos aprender com as concepções locais para vislumbrar pensamentos menos centrados na dominação do Outro e na propagação do Mesmo e, portanto, mais relacionais e plurais.

Referências

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.* São Paulo: Fuesp, 2005

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte.* São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DANTO, Arthur. Artifact and Art. In: VOGEL, Susan. *Art/Artifact*. New York: The Centre for African Art, 1988. p. 18-32.

DANTO, Arthur. *O abuso da beleza*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DANTO, Arthur. *O que é a arte.* Belo Horizonte: Relicário, 2020.

DANTO, Arthur. *Transfiguração do lugar comum.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DORLIN, Elsa. Vers une épistémologie des résistances. In: DORLAN, Elsa (org.). *Sexe, race, classe:* Pour une épistémologie de la domination. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 05-20.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, v. 8, no 8, 2001, p. 174-191.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectivas, 2016. p. 196-207.

NZEGWU, Nkiru. African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* (JAAC), Race and Aesthetics 77, 4, 2019. p. 367-378.

NZEGWU, Nkiru. O Africa: Reflections on the Poverty of Theory. In: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké (ed.). *African Women and Feminism*: Reflecting on the politics of sisterhood. Trenton *et al.*: African World Press, 2003. p. 99-157.

NZEGWU, Nkiru. Osunality. In: TAMALE, Sybia. *African sexualites*: A reader*.* Oxford, Naiorobi, Dakar, Cidade do Cabo: Pambazuka/Fahmu, 2011. p. 253-270.

NZEGWU, Nkiru. When the paradigm shifts, African appears: reconceptualizing Yoruba art in space and time. *Journal of Art Histography,* n.19, dez. 2018.

SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history.* Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

SOUZA, Mateus Raynner André de. *Desracialização a partir da estética e das artes iorubás*: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte. 2022. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

VOGEL, Susan. *Art/Artifact*. New York: The Centre for African Art, 1988.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

MATEUS RAYNNER ANDRÉ DE SOUZA

Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Metafísica na linha de pesquisa de Ontologias Contemporâneas, atuando junto ao projeto de pesquisa Biopolítica e Bioética. Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB) e licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Foi bolsista de Iniciação Científica (ProIC) e atuou no grupo de pesquisa Narrativas da pele: identidades e autorreferências na produção imagética (2015-2017). Possui experiência em mediação cultural, tendo atuado em diversos espaços culturais do Distrito Federal. Como extensionista, participou como bolsista de projetos ligados à Educação Museal, Comunicação Comunitária e Mediação Cultural. Se interessa pelas filosofias das artes, pelas manifestações da cultura afro-brasileira e pelo pensamento africano e afro-brasileiro em suas intersecções.

Como citar: de Souza, M. (2023). Desracialização da arte: reflexões a partir da exposição ART/Artifact. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2), 27*(47).

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.136293