
Celso Fernando Braga Rosa

WP/CEAUP#2007/06

Na Periferia do Império Arte Africana no Mercado Artístico Internacional*



CENTRO DE ESTUDOS AFRICANOS
U N I V E R S I D A D E D O P O R T O



No último ano da Licenciatura em Antropologia, na Universidade de Coimbra, era uma opção realizar um trabalho de investigação. Essa investigação culminaria necessariamente na escrita de uma monografia, essencialmente resultado de uma investigação bibliográfica, que serviria para avaliar a capacidade de cada um de realizar pesquisa documental sobre um dado tema e relacionar autores e perspectivas sintetizando-os depois num ensaio. Trabalho de campo não era um requisito desta investigação.

No decurso de uma disciplina que tinha concluído no ano anterior, Povos e Culturas de África, foi-nos solicitado que escrevêssemos um pequeno ensaio sobre máscaras africanas, abordando-as da perspectiva que bem entendêssemos: como objectos per se, como elementos simbólicos, de uma perspectiva artística, etc. Foi então que li a obra de Esther Dagan, de 1992, *The Spirit's Image: The African Masking Tradition – Evolving Continuity*.

Aqui as máscaras eram abordadas de uma perspectiva fascinante para mim – a do seu valor como mercadorias. Esta questão dos mecanismos de valorização de património essencialmente simbólico de grupos culturais africanos não me saía da mente, e acabei por eleger este tema para a minha investigação conducente à Licenciatura, que aqui é apresentada.

Neste “trânsito” de cultura material africana entre os contextos de produção e os locais de uso estão também os negociantes africanos destes objectos, como estafetas que levam para o Ocidente as formas e a estética africanas e, de regresso, trazem para África os gostos e as preferências ocidentais, contribuindo assim para transformação progressiva de dois mundos distantes. Como refiro no meu trabalho, são estes negociantes que nos revelam e fazem compreender a verdade nua sobre a lógica da valorização da arte. Através de um processo complexo de trocas económicas e culturais, a comercialização de arte Africana revela, ao mesmo tempo que constitui, os laços e conexões que fazem do mundo um sistema

In the last year of the Graduation in Anthropology, at the University of Coimbra, do research was a possible option. The research would necessarily end in the writing of a thesis, basically as result of bibliographical research, which would be a means of evaluating one's capacity to undergo documental research about a given subject and relate authors and perspectives about that very subject, synthesising the results in an essay. Fieldwork was not an option.

During the previous year, in the discipline of African Peoples and Cultures, we were requested to write a short paper about African masks, from the perspective we would prefer: as objects per se, as symbolic elements, from an artistic perspective, etc. It was then that I came into contact with the work of Esther Dagan, of 1992, *The Spirit's Image: The African Masking Tradition – Evolving Continuity*. In that work masks were dealt with in a fascinating perspective to me – of their value as merchandise. The question of the valorisation mechanisms for the symbolic patrimony of African cultural groups did not leave my thoughts for a long period, and I ended up electing this subject for my Graduation research, which I now present.

At the core of this “transit” of African material culture between production contexts and places of consumption are the African traders of this objects, as runners who take West African forms and aesthetics and, upon return, bring back to Africa western tastes and preferences, contributing that way to the progressive transformation of two distant worlds. As I refer in my work, these traders reveal us and make us understand the bare truth about the logic in art valorisation. Through a complex process of economic and cultural exchanges African art commercialisation reveals, at the same time it constitutes, the bonds and connexions that make this world a system.



Índice

Introdução

Breve História do Mercado Artístico na África Ocidental

A Chegada ao Ocidente da Arte Africana

A Arte Africana do Ponto de Vista Comercial

Manipulação dos Objectos e Criação de Valor

Paradigmas no Estudo da Arte Africana

Arte Africana e Autenticidade

A “Morte da Cultura” e o Nascimento das Falsificações

A Psicose das Falsificações e das Proveniências

Classificando as Formas Artísticas Africanas

O Produto Anónimo e as Imagens Colectivas

Arte Africana Contemporânea

Conclusão

Bibliografia

Notas



Introdução

Por um qualquer razão que felizmente não sei explicar nasci em Angola, tal como vários outros membros da família a que pertença, entre os quais a minha própria mãe. Por razões já sobejamente conhecidas da história recente da descolonização Portuguesa fomos forçados a deixar o país, e a mudar-nos para Portugal, os que conseguimos, porque alguns lá ficariam para sempre. Porém, e como é próprio deste tipo de situações, Angola foi-se construindo também aqui, fragmento por fragmento, na memória e na saudade de cada um de nós.

Vivi situações emocionantes. Sempre que se encontrava cá alguém com a mesma experiência, um “retornado” de Angola, os muros do desconhecimento ruíam e uma cumplicidade e familiaridade iam aos poucos nascendo da memória da pátria amada que outrora nos unia. Angola dominava como único tema de conversa (como Roma, todos os caminhos para lá levavam), à mistura com uma certa incompreensão, revolta, saudade e, ocasionalmente, uma ou outra lágrima humilhada que teimava em escorrer. E foi assim que foi nascendo em mim uma paixão por África. Era inevitável. Apesar de ter deixado aquele país com uma idade que não me permitiu ter recordações próprias, fui-me recordando dele através dos olhos brilhantes dos meus pais, tios e avós, e dei frequentemente comigo em espaços outros, amplos e cheirando a terra húmida, onde os lugares e as pessoas são tão reais como quaisquer outras. A fantasia e a realidade entrecruzam-se a tal ponto que deixo de poder destrinçar onde uma acaba e a outra tem início, o que não é preocupante na medida em que considero que as pessoas são também

o que sonham e não apenas o que vivem.

Assim talvez que eu seja Angolano, Português saudosista, ambos ou nenhum deles. Sei que sou, definitivamente, um Africanista incurável. Por todas estas razões, e como já o referi, é natural que para mim África seja uma paixão, e ainda um mistério – provavelmente sê-lo-á sempre – um grande “desconhecido” aberto às mais variadas formas de estudos e interpretações. Numa época em que África parece ter perdido o encanto, pelo menos no que respeita aos estudos no domínio da antropologia, parece-me ainda assim que muito se poderá aprender com as suas populações e modos de vida.

Outra paixão são também as suas artes, a riqueza que apresenta ao mundo sob a forma de cultura material, peças de elevada riqueza estética aliada, nalguns casos, a um certo mistério e *exotismo*.¹ Decidi então conjugar estas minhas duas paixões num trabalho único, um que me permitisse estudar ao mesmo tempo África e a arte Africana, dando especial relevo às vidas de todos aqueles envolvidos na manufactura, divulgação e comercialização dessas mesmas artes. E o resultado é o que se segue, um trabalho que se vai centrar no comércio de arte Africana, um aspecto importante e bastante negligenciado por todos aqueles que se dedicam ao estudo das artes.² No entanto, e porque este é um continente vastíssimo, caracterizado por inúmeras diferenças culturais que se reflectem nos mais variados aspectos das vidas dos povos que nele habitam, como são disso exemplo as formas artísticas, irei centrar-me particularmente na África Ocidental, zona extremamente rica em manifestações e estilos artísticos, enraizados no quotidiano

dos povos desde tempos imemoriais. Proponho-me, então, tratar da circulação de objectos artísticos Africanos através de economias locais, nacionais, e transnacionais, dando especial relevo àqueles cujas vidas estão embrenhadas no fornecimento, distribuição e troca, e que são também agentes activos na transformação das formas artísticas que comercializam. Desta forma, ao mesmo tempo em que falarei da arte em si, tratarei de “exportar” as vidas dos mercadores, quer itinerantes quer estabelecidos num local fixo, que se especializaram no comércio e divulgação da arte Africana – intermediários que estabelecem a ligação quer dos donos dos objectos ao nível das aldeias Africanas, quer dos artesãos ou artistas contemporâneos, a coleccionadores Ocidentais, negociantes de arte e turistas. Tentarei também abordar com alguma profundidade as actuais questões relacionadas com a “autenticidade” como produtora de valor, factor de extrema importância no que diz respeito às denominadas artes “primitivas”, onde os aspectos estéticos são ainda em grande medida considerados por muitos como aspectos secundários quando comparados com as funções dos objectos nas sociedades de origem – aqui assenta, em última análise, a distinção entre coleccionadores de arte e coleccionadores de objectos etnográficos, e mesmo, até certo ponto, entre historiadores de arte e antropólogos.

Devo no entanto referir que não quero ser acusado de plágio, assim, e porque este é um trabalho fundamentalmente de investigação bibliográfica, chamo a atenção para o facto de ter tomado como referência base para grande parte dele a obra de Christopher Steiner *African Art In Transit* (1994), de que adoptei não apenas conteúdos temáticos mas também, em certa medida, a estrutura geral, pois a meu ver este é o melhor trabalho até hoje realizado no domínio da análise do mercado artístico Africano,

das formas como pensamos a arte Africana, e dos seus intervenientes. Por esse motivo, concentro-me frequentemente no mercado artístico da Costa do Marfim.

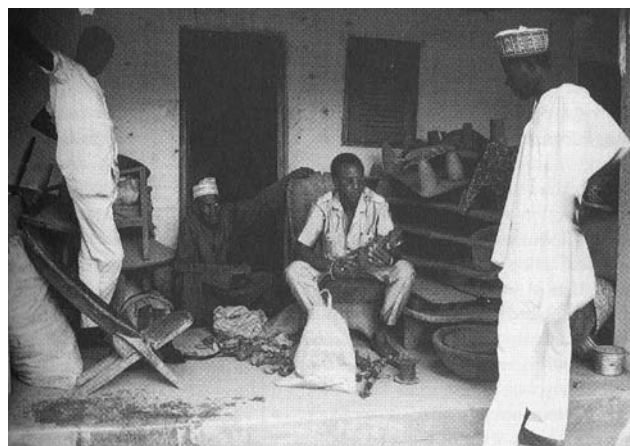


Ilustração 1. Comerciante Hausa examinando uma estatueta Senufo antes de acordar um preço com o fornecedor itinerante. Aoussabougou, Korhogo, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.63)



Breve História do Mercado Artístico na África Ocidental

O mercado artístico na África Ocidental teve início ainda no período colonial, nas primeiras duas décadas do século XX. Desde as suas origens que os dois principais entrepostos do mercado internacional, na África Ocidental Francesa, foram Dakar, no Senegal, e Abidjan, na Costa do Marfim – ambos importantes centros administrativos da África colonial Francesa. Apesar de em grande medida controlado por Senegaleses, Christopher Steiner (1994) refere que “... the bulk of the African art trade has been distributed since the late 1950s among three major ethnic groups: Wolof of Senegal, Hausa of Niger and Nigeria, and Mande of Mali, Burkina Faso, Guinea, and Côte d’Ivoire. All of these ethnic groups have historical links to the spread of mercantile capitalism in West Africa and, in particular, all of them have been responsible for the formation of cross-cultural trading diasporas throughout the region”³ (p.4).

São responsáveis pela formação das redes de comercialização de arte na África Ocidental dois factores, que ocorreram ao mesmo tempo em partes diferentes do mundo. O primeiro foi a “descoberta” da arte Africana na viragem do século por artistas e intelectuais Europeus, entre os quais Matisse, Picasso, Braque, Vlaminck e Apollinaire, cujo interesse nas formas e estética Africanas estimularam um aumento da procura de objectos artísticos Africanos na Europa.⁴ A princípio limitada aos Cubistas, a procura de objectos Africanos na Europa estendeu-se a outros sectores da sociedade, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Na França, segundo Paudrat (1984), o desdém a que a população votava os Africanos

foi gradualmente substituído, após a guerra, “by a certain curiosity about the customs of these [African] people who had fought fiercely [against the Germans] and were now joyful partners in the victory celebrations”⁵ (p.157). Porém, Steiner (1994) refere que “even after the Cubist movement had ended, and many of the artists themselves had lost all interest in African art, the market for African art, which they had inspired and helped organize, had already developed its own commercial structure and economic force – enabling it to continue and flourish without their support”⁶ (p.5).

O segundo factor responsável pela formação das redes de comércio de arte Africana na África Ocidental era a presença Europeia em território Africano, que crescia a um ritmo vertiginoso à medida em que continuava a exploração desenfreada do continente. Em 1920, após a maioria da África Ocidental ter sido conquistada e dividida pelas maiores potências Europeias, os administradores coloniais entraram em acção, assegurando o acesso comercial à África Ocidental às companhias comerciais da metrópole e às empresas que operavam fora do território da metrópole. Um aspecto que muito contribuiu para o surgimento deste mercado artístico foi o facto de a administração colonial na África Ocidental Francesa (AOF) garantir “... special rights and privileges to some of their most ‘loyal’ subjects. The Senegalese, in particular, who among other things were associated with the *tirailleurs sénégalais* (i.e., a group of armed forces who fought for France to conquer vast territories of West Africa) were protected by colonial rule and granted access to virtually all the territories in

West Africa which were administered by the French” (Manning, 1988: p.63-64). Como referem Challenor (1979) e Echenberg (1991), esta nova forma de hierarquia sócio-política transnacional, que emergiu na África Ocidental durante o período colonial, veio permitir que membros de certos grupos (como os Wolof do Senegal) se deslocassem cada vez com maior facilidade e segurança. Sob protecção da administração colonial Europeia, estes grupos podiam agora viajar através do que outrora tinham sido fronteiras geo-políticas e étnicas hostis e perigosas.

Este cada vez maior acesso para fins comerciais, tanto a Africanos como a Europeus, significava não apenas que os Europeus tinham encontrado novos mercados potenciais para a venda dos seus produtos nas colónias (Steiner, 1985) mas também que as colónias tinham encontrado um novo pólo para o escoamento dos seus próprios bens na Europa. E é algures na sombra destas aventuras comerciais, fundamentalmente de matérias-primas a serem processadas à custa de trabalho barato, que podemos encontrar os primórdios do mercado de arte Africana.

Diz-nos Steiner (1994), que “the career of one of the first professional African art dealers in Europe, Paul Guillaume, was launched accidentally by a curious intersection of these two historical developments”⁸ (p.6). O interesse inicial de Guillaume pela arte Africana teve início em 1911 através da visita inesperada do artista Joseph Brummer: “Informed by Apollinaire of the presence of an African object of quality in the window of an automobile appliance store”, escreve Jean-Louis Paudrat (1984), “Brummer negotiated its purchase from the young clerk [Guillaume] and induced him to show him regularly the ‘fetishes’ received by the clerk’s firm through its colonial rubber supplies”⁹ (p.152).¹⁰ Within a year of Brummer’s visit, Guillaume had quit his job at the automobile supply

shop, and had begun actively to seek his own supply of African art. From 1912 to 1920, Guillaume continuously increased his shipments of art from rubber contractors in West Africa, and began to place advertisements in the colonial press for the purpose of extending the range of his stock”¹¹ (Paudrat, 1984: p.153). “By the 1920s, Guillaume had opened his first gallery on rue La Boétie in Paris. He continued to search for new suppliers of African art by developing a network of contacts with colonial officials from AOF. At Le Bréhant, a Parisian café frequented by officials on leave from the colonies, Guillaume posted a sign which read: ‘Paul Guillaume pays high prices for all pieces and collections of African origin’”¹² (idem: p.160).

Apesar do silêncio dos registos históricos acerca do papel dos intermediários Africanos no fornecimento dos agentes coloniais com as obras de arte que seriam posteriormente exportadas para a metrópole, não seria imprudente, como argumenta Steiner (1994), “... to infer that the commercial exporters who were shipping African objects to European dealers, such as Paul Guillaume (as well as Carl Einstein, Charles Vignier, Pierre Verité, Charles Ratton, and others), were not collecting the art themselves from the remote rural villages from which the objects were being extracted. As in so many other modes of extraction which, at different moments in the African past, have supplied a variety of export commodities for shipment to the west – the most obvious case being the Atlantic slave trade – it was the African intermediary who provided the first and most vital link in the commercial chain”¹³ (p.6). A rede de relações dos negociantes urbanos estende-se para o exterior e não para o interior, e por essa razão nunca compram arte directamente nas vilas e aldeias, para o que dependem de outros mercadores, os que estabelecem a ligação entre as aldeias e o centro urbano (que por vezes são vários). Vemos assim que são muitos os in-

tervenientes deste processo, ao longo do qual as significações originais dos objectos se vão perdendo e novas significações lhes vão sendo atribuídas (e onde também os objectos em si mesmos vão sendo manipulados, do que mais adiante falarei).

A partir dos anos 20-30, o comércio de arte Africana tornou-se cada vez mais estruturado do lado do fornecimento, e as peças começaram a chegar ao Ocidente com uma cada vez maior frequência. Em relação à entrada no mercado Ocidental destas peças, Steiner (1995) refere que “art objects and cultural artifacts enter the market in two ways. Either they are bought from village inhabitants who are motivated by financial or personal reasons to sell family heirlooms and ritual paraphernalia, or they are purchased from artists who produce directly for the export trade”¹⁴ (p.152). Constatamos, desta forma, que por esta altura os artistas Africanos tinham já começado a produzir exclusivamente para o mercado de exportação. Algumas das peças eram encomendadas por administradores coloniais, quer para si próprios quer para oferecerem à família e amigos na metrópole (ilustração 2). Outras eram já comercializadas a partir de oficinas e arrecadações possuídas por comerciantes Africanos nas capitais coloniais Francesas, como Dakar e Abidjan. E por volta de 1950, comerciantes Africanos de arte faziam já regularmente viagens para França para venderem os seus objectos directamente aos negociantes com base na Europa. Da mesma forma, à medida em que diminuía a oferta daquilo que o coleccionador Ocidental definia como géneros “clássicos” da arte Africana – idealmente, máscaras de madeira e estatuetas rituais¹⁵ – os comerciantes expandiam o seu inventário para incluir outras categorias de “arte”, tais como artigos domésticos ou utilitários, mobiliário, têxteis, etc.

Segundo Steiner (1994), desde muito cedo no comércio de arte Africana que os objectos

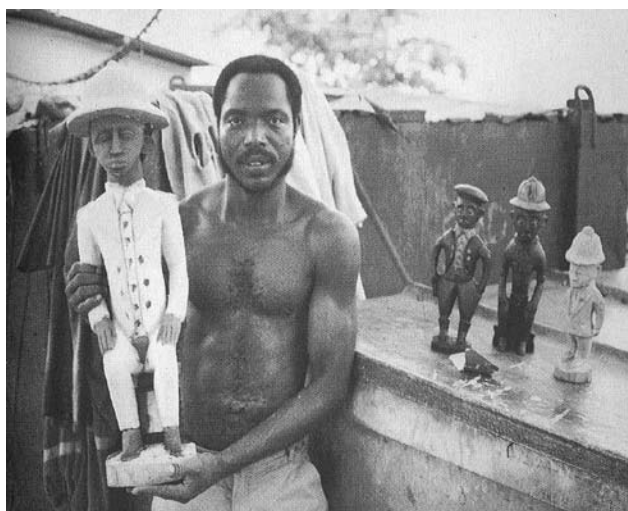


Ilustração 2. Artista Guineense de uma oficina com figuras “coloniais”. Port de Carena, Abidjan, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.151).

recém-esculpidos vinham sendo artificialmente envelhecidos – a sua patina, coloração, e uso superficial cuidadosamente alterados – para que pudessem ser comercializados como antiguidades ou arte “autêntica”. O mesmo autor diz-nos ainda que “during the decades of the 1960-70, the art market in West Africa had probably reached its boom. Not only had an extensive demand been created in Europe, but also by this time demand had reached the shores of America”¹⁶ (p.7) (ilustração 3). Contribuíram para este interesse Americano pela arte Africana, segundo Nicholas Lemann (1987), “the Peace Corps, the civil-rights movement, African nationalism, and the beginning of mass tourism in West Africa”¹⁷ (p.26). A partir dos anos 70, segundo a maioria dos analistas, o mercado na África Ocidental começou a decrescer. Recessões económicas no Ocidente e diminuição do fornecimento em África contribuíram para a queda do mercado e para o aumento da inflação. Os anos 80, porém, assistiram ao disparar dos preços da produção artística internacional, mas “while the market for the resale of African art from private collections was ignited by the economic bonfire of the 1980s – with record prices being set at



one auction after another – the West African side of the trade smoldered, never returning to where it had been during the 1960-70s. Part of the reason for this is that many buyers had become convinced that all examples of 'genuine' African art had already been taken out of the continent. The economic competition in the African art market had thus shifted from the site of original supply in Africa to the locus of the recirculation of previously owned objects in the West."¹⁸ (Steiner, 1994: p.7). Na Costa do Marfim, que, como já referi, é o exemplo etnográfico a que com maior frequência recorrerrei, apesar de novos profissionais chegarem constantemente à profissão de comerciantes de arte (o que conduz a um aumento da competição não desejado por comerciantes já estabelecidos), os seus ganhos não param de diminuir e o seu futuro apresenta-se cada vez mais incerto.

A título de curiosidade, e mais uma vez tendo por base o mercado artístico da Costa do Marfim (apesar de o argumento poder com segurança ser extrapolado para outros contextos), é de salientar que, ao contrário de outros sectores da economia de mercado da África Ocidental, que são em grande medida dominados por mulheres (comercialização de tecidos, vegetais, alimentos, etc.), O mercado de arte é um mundo dominado por homens.¹⁹ Como refere Steiner (1994), "the predominance of men can be attributed to several different factors. First, many of the supply networks for the art trade have grown out of traditional commercial routes; especially those controlled by Hausa merchants (see Amselle, 1977; Lovejoy, 1980; Grégoire, 1992). Since these older trades (e.g., the kola nut trade) were largely male-oriented forms of commerce (except see Gnob, 1976), the art trade has remained in the hands of male traders. Second, and perhaps of greater significance, is the fact that many of the arts which the traders handle are considered to be

the property of men. In the village context, for instance, most masks and figural statues are carved by men, owned by men, and in some cases are even forbidden to be seen by women and children. Although many of the arts which traders sell are not considered sacred (but rather contemporary copies made exclusively for the trade) the male-centered perspective which characterizes the 'traditional' arts still predominates. Finally, the Syndicat des Antiquaires, which licenses all legitimate art trade in Côte d'Ivoire, does not permit women to join in their membership. This, however, is more the result of this gendered division of labor than its cause"²⁰ (p.40-41).

Só a propósito das proibições acima referidas (de certas peças não poderem ser vistas por mulheres e crianças), quero salientar que não é de estranhar que a esmagadora maioria dos Africanos envolvidos na comercialização de arte seja Muçulmana, que comprem a sua mercadoria a produtores e proprietários de outros credos. O Islamismo rejeita a adoração a figuras e imagens, razão pela qual os comerciantes Muçulmanos se sentem livres, espiritualmente, para levar a cabo esta actividade, que é mesmo incentivada, numa perspectiva de alterar as mentalidades dos Africanos e levá-los a aderir ao Islamismo. Tal não seria possível se os objectos tivessem um significado mais profundo para as pessoas que os comercializam²¹, algo que, moralmente, os impedisse de comercializar certas peças. Isto conduz a uma situação curiosa, por vezes cómica, que é a de termos objectos a serem vendidos por alguém que nada tem a ver com as suas culturas de origem (dos objectos), e de termos compradores que, desconhecendo a situação, buscam no comerciante informação sobre as significações inerentes das peças, acreditando, desta forma, nas explicações mais surdas que os comerciantes lhes dão. No entanto, só por si isto ilustra como a arte Africana não é ainda

bem compreendida fora dos seus contextos culturais, requerendo frequentemente algum tipo de explicação sobre as suas significações e usos nas culturas de origem. Neste sentido, ao adquirirmos um objecto podemos afirmar, de certo modo, que não é apenas um objecto material que estamos a adquirir, mas também toda uma carga de significações, um “contexto”, a “alma” da peça.

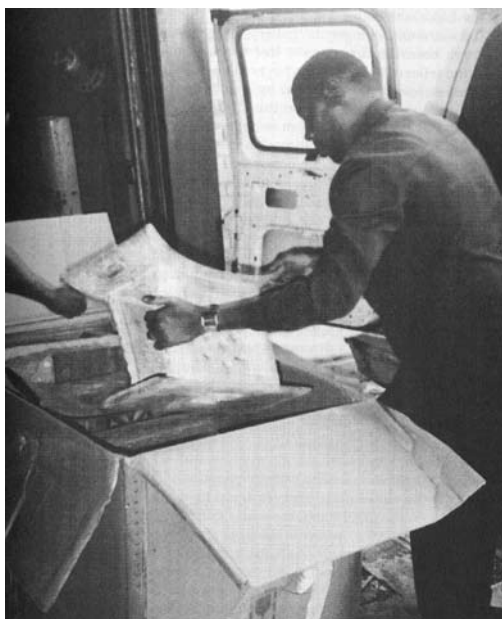


Ilustração 3. Comerciante Hausa descarregando um lote de bancos Asante no aeroporto Kennedy, Nova Iorque. Fotografia de C. B. Steiner (*in* Steiner, 1994: p.137).

A Chegada ao Ocidente da Arte Africana

A arte Africana chegou ao Ocidente sem estar bem segura do seu lugar específico na hierarquia dos objectos mundiais. Os Ocidentais começaram por colocá-la na categoria de curiosidade, de objectos que não mereciam ser alvo nem de investigação científica nem de apreciação estética, não por serem objectos Africanos mas porque ainda não se encontravam bem seguros do que fazer com eles. Objectos naturais e artificiais recolhidos das conquistas e explorações nas distantes terras de África eram integrados nos denominados “gabinetes de curiosidades” ou de “maravilhas”, facto que se registou desde os gabinetes da elite Europeia Renascentista até ao século passado.²² Ao longo deste período inicial os espécimes etnográficos eram recolhidos ao acaso, sem qualquer tipo de preocupações científicas, e expostos em conjunto, “... ao lado de espécimes (belos, raros ou estranhos) dos três reinos da natureza, considerados também manifestações da natureza, produto de seres naturais...” (Dias, 1995: p.4). Para mais, escreveu Adrienne Kaeppler (1978), “because there was no *Systema Naturae*... by which to arrange them and precise terminology with which to discuss them, few [collectors] took them seriously”²³ (p.37). Estes objectos eram valorizados fundamentalmente como troféu – ícones de conquistas realizadas pelo poderoso Ocidente durante as Descobertas.²⁴

Na Segunda metade do século XIX, quando a antropologia deixou de ser uma ocupação de amadores para passar a ser uma disciplina científica, o estatuto da arte Africana passou de curiosidade artificial a artefacto etnográfico. Como refere Dias, num artigo que escreve

para o jornal da exposição *Encontros Africanos*, que se realizou em Lisboa em 1995, “o século XIX separou as coisas... e os artefactos africanos passaram para o museu etnográfico, como documentos de diferentes modos de vida. E a autonomização da antropologia fez-se também pela atribuição deste seu novo estatuto como objectos funcionais, com utilidade prática e social...” (p.4).²⁵ Desta forma, as colecções existentes foram adquirindo novos significados à medida em que iam sendo incorporadas nos museus que vinham surgindo, como a de Pitt-Rivers, que esteve entre os primeiros a co-

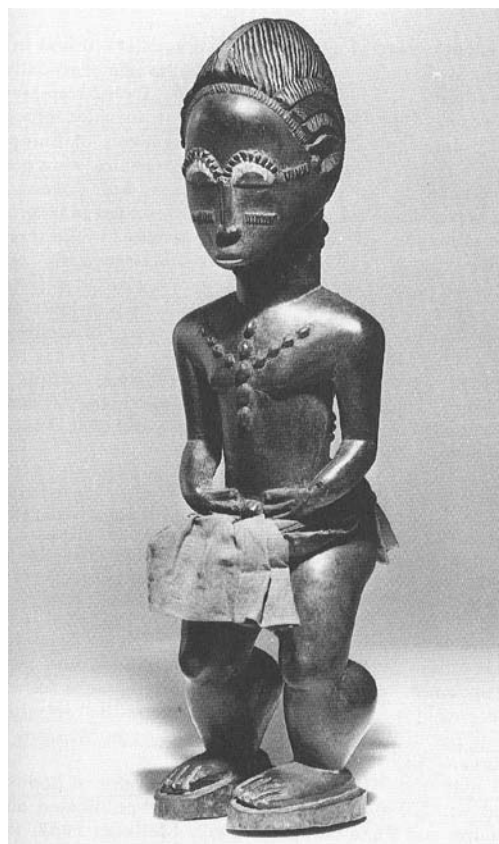


Ilustração 4. Figura Baule com tanga de algodão fixada em torno da cintura. Fotografia de Charles Lemzaouda (in Steiner, 1994: p.147).

leccionar, guardar, e expor sistematicamente os artefactos etnográficos que possuía. Este escrevia, em 1875, que “products of human industry, are capable of classification into genera, species and varieties, in the same manner as the products of the vegetal and animal kingdom”²⁶ (p.307).²⁷ Começaram então a ser admitidos nos domínios da ciência as curiosidades artificiais – numa versão própria do *Systema Naturae*.

A arte Africana, dada a sua progressiva transferência para museus, começou assim a efectuar a passagem do domínio privado para o público, e, nos seus novos contextos, os objectos artísticos Africanos eram percebidos como “... visual windows through which one could catch a fleeting glimpse of ‘primitive man’”²⁸ (Steiner, 1994: p.109); “... Índices para a reconstituição de uma história do desenvolvimento da humanidade segundo a perspectiva europeia...” (Dias, 1995: p.4). No entanto, e apesar desta transição do privado para o público, estes objectos continuaram a ser associados a disciplinas científicas como a paleontologia, a entomologia, a geologia, etc. Comentando o estatuto da arte dos Índios Americanos no Museu Americano de História Natural, Edmund Carpenter (1975) escreveu que “on public display was an incredible wealth of Northwest Coast art. Yet every piece was classified and labeled as scientific specimen. Tribal carvings were housed with seashells and minerals as objects of natural history”²⁹ (p.11). Enquanto desenvolviam esforços para a abertura do Museu de Etnografia do Trocadero, Paul Rivet e Georges-Henri Rivière afirmaram, em 1929, que os artefactos “primitivos” deveriam ser encarados como “objectos de conhecimento” que tinham por objectivo informar e não agradar.³⁰ Os objectos eram assim, nesta época, um meio de revelar verdades etnográficas, uma forma de literacia, e, de acordo com Marcel Griaule e com um manual que ele preparou para a sua

equipa de pesquisadores da missão de recolhação Dakar-Djibouti (1931-1933), os objectos deviam mesmo ser recolhidos e guardados sistematicamente, uma vez que forneciam, no seu entender, “an archive more precise and more revealing than the written word itself”³¹ (in Jamin, 1982: p.90).³²

A arte Africana (também chamada de “arte primitiva” ou “arte negra”) sofreu outra mudança fundamental de categoria nos princípios do século XX, quando um conjunto de artistas Parisienses descobriu a arte escondida sob a categoria “primitivo/a”. William Rubin (1984) escreve que “we owe to the voyagers, colonials, and ethnologists, the arrival of these [African] objects in the West. But we owe primarily to the convictions of the pioneer modern artists their promotion from the rank of curiosities and artifacts to that of major art, indeed, to the status of art at all”³³ (p.7). Para estes artistas do século XX os objectos Africanos não retiravam a sua importância dos contextos etnográficos de que eram originários mas, pelo contrário, tornavam-se interessantes apenas quando desterritorializados (*dépaysé*) – despidos de todas as referências contextuais e significações simbólicas indígenas.³⁴ Só assim poderiam ser admirados como arte de pleno direito.

Esta segunda viragem na conceptualização da arte Africana foi, no entanto, menos consensual do que a primeira. Isto é, enquanto existiu uma certa unanimidade por parte dos primeiros antropólogos na promoção de todas as curiosidades artificiais ao estatuto de espécimes científicos, os artistas e, posteriormente, os historiadores de arte foram mais discriminativos nas suas selecções dos objectos que deveriam poder ascender à categoria de arte.³⁵ Como nos diz Steiner (1994), objectos que pudessem comunicar trans-culturalmente eram considerados como obras de arte enquanto que os que não permitissem este tipo de interpretações permaneceriam na categoria de



artefacto.³⁶ Susan Vogel, uma das mais fortes proponentes da distinção arte/artefacto, considera o seguinte:

"Pedestrian bundle of sticks communicates only within its own culture where understanding may depend, for example, on the knowledge that it contains branches from specific medicinal plants with particular powers... [A carved] figure, on the other hand, has an expressive dimension and, if it is good, I venture that it will communicate something of its import even when we do not know what its intended content is"³⁷ (1981b: p.76).

Vogel está bem consciente de que a sua posição se torna problemática no momento em que formos chamados a julgar por nós próprios se uma figura é ou não "boa". Tudo parte da compreensão do trabalho: "If we do not understand the intended content of the work, how are we to know on which scale to weigh its symbolic load?"³⁸ (Steiner, 1994: p.110). É uma discussão complexa e muito distante ainda de qualquer consenso.

Apesar de existirem algumas excepções, a distinção entre arte e artefacto tende a ser dividida em linhas disciplinares académicas. Os historiadores de arte, por um lado, legitimam habitualmente os seus interesses académicos insistindo em que o carácter estético e formal da arte Africana é perfeitamente passível de ser analisado através do discurso histórico-artístico Ocidental. A maioria dos antropólogos, por outro lado, considera que os objectos apenas podem ser compreendidos nos respectivos contextos etnográficos, pois interessa fazer uma recolha não apenas dos próprios objectos mas também dos povos, dos mitos, das filosofias.³⁹ Assim, os que favorecem uma categoria artística universal contestam os antropólogos pela sua atenção aos detalhes etnográficos que, dizem, sufoca a estética dos objectos sob uma pilha de dogmatismo académico.⁴⁰ Ainda para mais, sugerem que uma ênfase no contex-

to cultural diminui a capacidade de um objecto se afirmar em si mesmo como uma criação estética genuína. "The motives for this insistence [on context]," escreve James Faris (1988), "while perhaps honorable (and of paramount importance to the discipline [of anthropology]), could be argued to deny objects of the Other any potential on their own – any freedom from the security of context – almost as if in their emancipation they might be revealed as, well, primitive"⁴¹ (p.778-779).

A Arte Africana do Ponto de Vista Comercial

Por forma a descrever uma dada forma artística no seu estado mais “autêntico”, os académicos especializados no estudo da arte Africana frequentemente isolaram a sua unidade de estudo sem levarem em conta os efeitos das influências exteriores. Um tal modo de investigação é, segundo Steiner (1994), “... inevitably artificial since it is arguable that at no time has African art existed in total cultural isolation. In recent years, studies of African art have begun to take more seriously the impact of outside forces on local artistic expression. Some recent works, for example, have taken into account: (1) the complexity of ethnic attribution in African arts (e.g., the movement of objects for ritual use across ethnic boundaries); (2) the impact of the world economic system on local artistic production (e.g., the manufacturing of so-called ‘tourist’ or ‘airport’ arts); (3) the articulation of Islam and other world religions with indigenous African beliefs in the creation of syncretic sacred arts; and (4) the incorporation of Western manufactured products (plastic dools, factory-made cloth, industrial hardware, etc.) into so-called ‘traditional’ contexts”⁴² (p.7-8).

Os aspectos comerciais da arte Africana continuam, em grande medida, inexplorados; particularmente a análise das diásporas comerciais especializadas que fazem circular os objectos por todo o continente Africano, bem como pelo resto do mundo. Steiner (1994) aponta várias razões para esta falta de interesse por parte dos académicos. Refere, em primeiro lugar, que o estudo dos mercados artísticos parece ser uma tarefa muito ambiciosa – que requer a compreensão de um sistema muito complexo

caracterizado em grande medida pelo regateio verbal, relações complicadas de crédito, e uma complicada rede de bens e capitais em movimento. Ser um Ocidental a fazer este tipo de estudo torna-se ainda mais complicado uma vez que este, por definição, pertencerá sempre à classe consumidora deste tipo de objectos, e, como resultado, será sempre encarado pelos participantes no mercado como um potencial comprador e não como um estudioso do próprio mercado.

Em segundo lugar, o estudo do mercado artístico Africano coloca muitos dos problemas colocados pelo estudo das sociedades secretas Africanas – acrescentando a isto o facto de que a maioria dos comerciantes não deseja que o investigador se torne um iniciado. São muitos os segredos neste tipo de actividade: os comerciantes, para dar alguns exemplos, mostram-se sempre relutantes em falar dos seus lucros, por medo de despertarem a inveja de parentes, amigos, ou outros comerciantes, ou mesmo

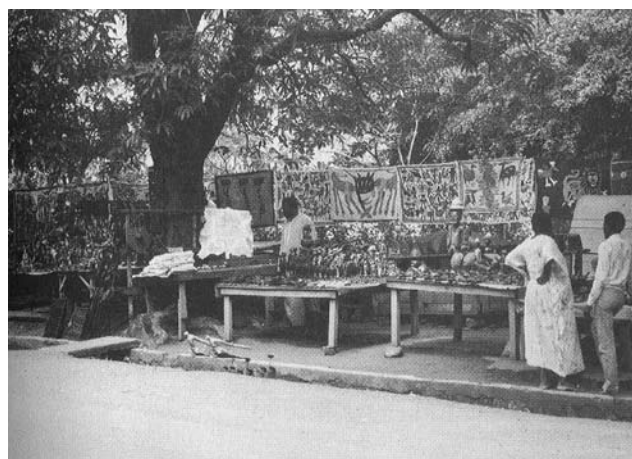


Ilustração 5. Comerciantes nas suas bancas, em frente ao Hotel Le Mont Korhogo. Korhogo, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.21).

para que estes não peçam dinheiro emprestado; também não falam prontamente dos seus sucessos comerciais, sempre numa perspectiva de desencorajar a entrada no mercado artístico a possíveis candidatos a concorrentes⁴³; não mostram nem revelam nunca todo o seu stock, pois sabem que quanto menos um objecto for visto maior será o seu valor potencial⁴⁴ (ilustração 6); não revelam com facilidade nem as origens das suas peças nem as redes de clientes, pois a função principal destes comerciantes é manter o seu estatuto de intermediários, mantendo a distância entre os aldeãos possuidores de objectos e os seus produtores dos consumidores Ocidentais⁴⁵, o que leva a que possamos afirmar que os produtores e os consumidores de arte vivem em mundos culturais bastante diferentes que apenas entram em contacto devido à mediação das trocas artísticas⁴⁶; e, finalmente, não divulgam com facilidade as suas técnicas de envelhecimento artificial dos objectos, para que possam manter os consumidores algo mistificados.

Em terceiro lugar, e não nos esqueçamos que nos referimos às razões que provocam a falta de interesse no estudo do mercado artístico Africano, porque o estudo da arte Africana se desenvolveu em grande medida em conjunção com o coleccionismo da mesma no Ocidente,

Steiner (1994) argumenta que aqueles que estudam a arte Africana (especialmente aqueles treinados como historiadores de arte) não se têm sentido inclinados a escrever acerca de um sistema que faz de objectos estéticos mercadorias, em trânsito de aldeias Africanas para vitrinas Ocidentais. Nas colecções Ocidentais de arte Africana é atribuída uma maior importância aos aspectos estéticos de um objecto do que ao seu valor comercial e monetário. Para mais, uma vez que a colecção de arte Africana está frequentemente associada com uma visão Ocidental idealizada de uma cultura “primitiva” estática, a maioria dos coleccionadores prefere ler acerca dos usos da arte Africana num contexto pré-colonial imutável do que acerca da mercantilização dessa mesma arte numa economia transnacional pós-colonial. Por último, mas nem por isso com menos importância, resta referir que tem havido uma tendência por parte dos estudiosos e coleccionadores Ocidentais para considerar os comerciantes Africanos de arte como “mal informados”, ou mesmo “ignorantes”, incapazes, portanto, de reconhecer e apreciar verdadeiramente o mérito estético e a proveniência etnográfica dos objectos que vendem. Estes comerciantes são frequentemente tratados pelos Ocidentais com desrespeito e desdém.

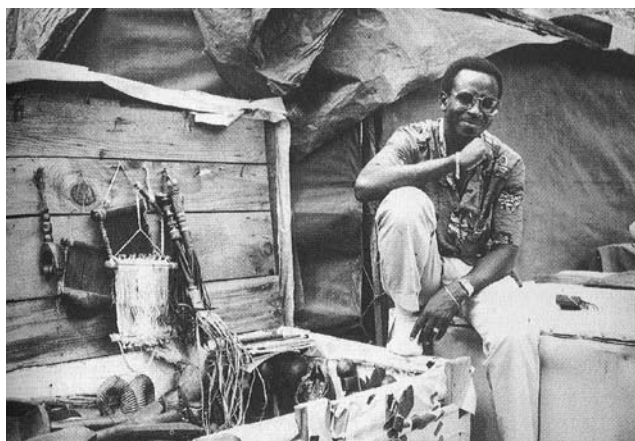


Ilustração 6. Comerciante Hausa com um caixote cheio de objectos na secção posterior do mercado do Plateau. Abidjan, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994:p. 135)



Ilustração 7. Comerciante Hausa na sua banca, na secção anterior do mercado do Plateau. Abidjan, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.134).

Africanos que vêm vender a sua arte ao Ocidente são considerados como estafetas (*runners*), enquanto que os seus parceiros Ocidentais que se deslocam ao continente Africano para adquirir arte são tidos como negociantes, um termo bem mais prestigiante. Isto parte da distinção feita entre o artista Africano e o conhecedor Ocidental: enquanto que este último é considerado capaz de julgar das qualidades estéticas de diferentes obras de arte Africana, e de dispô-las numa escala de importância, o primeiro, diz-se, apenas produz o seu trabalho espontaneamente – sem ter consciência do “génio” que guia a sua mão.⁴⁷ O negociante de arte Africana é tido como alguém que, sem conhecimentos ou cuidados, lida com “obras primas”; é tido como um fornecedor de materiais em bruto que são “transformados” pelo negociante Ocidental, este sim inteiramente capaz de apreciar aquilo que vende.⁴⁸ Coleccionadores de arte Africana que comprem de negociantes Ocidentais esperam ser guiados pelo bom gosto e discernimento do vendedor. Regra geral, não contam ser ludibriados pelo negociante nem tentam eles próprios ludibriá-los. Estes mesmos indivíduos, quando comprem o mesmo tipo de objectos de um *estafeta* Africano contam sempre lidar com o logro – esperam quer que lhes vendam uma “falsificação”, ou, ao contrário, esperam enganar o vendedor, comprando-lhe algo por um valor inferior ao que realmente vale. Como afirma Lemann (1987), “those who patronize the runners [are] convinced that these people – usually illiterate and speaking only broken English – can’t possibly know what the stuff they’re selling is really worth”⁴⁹ (p.28).

Vemos assim como, por um lado, a qualidade económica da mercadoria de um negociante é ignorada por forma a afastar as atenções do valor monetário da categoria “arte”, e como, por outro lado, os elementos artístico/culturais que compõem a mercadoria do negocian-

te Africano são minimizados, uma vez que se acredita que apenas os compradores ou negociantes Ocidentais são realmente capazes de apreciar o seu valor estético. Por todas estas razões o comerciante de arte Africano foi relegado para um plano secundário, para uma zona periférica do complexo mercado transnacional – “a market which functions because of, not in spite of, the African middleman”⁵⁰ (Steiner, 1994: p.10).

Sally Price, no seu estudo *Primitive Art In Civilized Places* (1989), refere uma certa uni-direccionalidade no estudo da arte. Diz-nos esta autora o seguinte: “Western Man, who is in full possession of conscious, analytical thought processes, can view the creative output of His less civilized brothers and gain understanding. But it is not generally thought that the complementary process would yield worthwhile insights”⁵¹ (p.34). Isto equivale a dizer que o Ocidente pode, graças à sua consciência estética,



Ilustração 8. Mulher ajoelhada, finais do século XIX princípios do século XX. Artista Vili desconhecido (Rep. do Congo). Coleção Saul e Marsha Stanoff (in Vogel, 1991: p.263).



analisar a arte Primitiva e aprender com ela, mas que o processo contrário, o de Africanos analisarem as artes ocidentais, não é digno de consideração.⁵² "Despite all the field studies in which natives of one tribe or another have been presented with artistic specimens from their own culture area to rank and comment upon," diz-nos Price (1989), "few researchers have pursued the reactions of these same informants to reproductions of Gauguin's *Yellow Christ* or the Sistine Chapel frescoes"⁵³ (p.34).

No seguimento do que foi dito podemos considerar que a análise da comercialização de arte Africana lança luz sobre uma outra faceta deste mesmo mercado frequentemente negligenciada na literatura – o impacto do Ocidente nas produções artísticas Africanas. Assim, "because traders move continually back-and-forth from local to global economy, a study of the art market sheds light on the impact of Western consumption on African art and aesthetics"⁵⁴ (Steiner, 1994: p.10). A procura externa conduziu não apenas ao esvaziamento das aldeias das suas riquezas artísticas como incentivou a criação de novas formas de cultura material – estilos híbridos, géneros inventados, réplicas e falsificações⁵⁵ – construídos, como diz James Clifford (1985), "[out of the] debris of colonial culture contact"⁵⁶ (p.166). Desta forma podemos constatar como "... the study of the African art trade uncovers not only a complex economic system with its own internal structure, logic, and rules, it reveals also an elaborate process of cross-cultural exchange in which the image of Africa and its arts are continually being negotiated and redefined by a plurality of market participants spread out across the world"⁵⁷ (Steiner, 1994: p.10); e "because the merchandise that the traders buy and sell is defined, classified, and evaluated largely in terms of Western concepts such as 'art' and 'authenticity', the traders are not only moving a set of objects through the world economic system,

they are also exchanging information – mediating, modifying, and commenting on a broad spectrum of cultural knowledge"⁵⁸ (idem: p.2). Os comerciantes acabam, desta forma, por ser agentes activos na transformação da arte Africana, quer porque trazem do Ocidente informação sobre as preferências Ocidentais, que transmitem aos artistas e artesãos Africanos, quer porque eles próprios ajudam a modelar gostos por determinadas formas artísticas com a informação que proporcionam ao comprador Ocidental sobre as peças que possuem para venda.⁵⁹ Torna-se assim fácil constatar que a informação é também um capital comercializável. Para mais, "through their interactions with Western buyers, dealers have partial understanding of the world into which African art objects are being moved. Their experience enables them to discern certain criteria underlying Western definitions of authenticity. They know, through trial and error, which items are easiest to sell, and they can predict which objects will fetch the highest market price. Using this refracted knowledge of Western taste, traders manipulate objects in order to meet perceived demand"⁶⁰ (Steiner, 1995: p.152), manipulação essa de que falarei de seguida.

Manipulação dos Objectos e Criação de Valor

Os objectos artísticos podem ser manipulados pelos seus vendedores de variadas formas, de modo a tornarem-se mais atractivos aos olhos dos potenciais compradores, quer sejam eles turistas sem qualquer tipo de conhecimentos sobre as formas artísticas Africanas, quer sejam especialistas do assunto, e esta manipulação pode assentar na (1) apresentação dos objectos; na (2) descrição dos objectos; e na (3) alteração dos objectos.

Em relação à primeira forma de manipulação, a apresentação dos objectos, podemos dizer que esta não é feita de qualquer forma e, perante a perspectiva de um potencial comprador, preparações cuidadosas são levadas a cabo por forma a escolher a contextualização da peça no momento da sua “descoberta” por esse comprador. Esta contextualização, uma espécie de reconstrução do seu contexto e cenário originais, confere à peça, aos olhos do comprador, uma maior qualidade, valor e autenticidade, uma vez que o potencial comprador é levado a acreditar que foi o primeiro a ver a peça em questão⁶¹: dá ao comprador, desta forma, a ideia de que “descobriu” uma autêntica relíquia.

A manipulação do contexto através do enquadramento cuidadoso dos objectos é prática comum entre os negociantes de arte (e antiquários) de todo o mundo. Um dos truques clássicos do mercado Francês de antiguidades, para dar um exemplo, era colocar reproduções de mobiliário em casas antigas, para que o comprador encontrasse a peça no seu contexto original. Desta forma, além de ficar com uma maior segurança quanto à proveniência e antiguidade da peça, ficava também

com a sensação de ter, efectivamente, “descoberto” a peça. Em África “... one of the key factors in the presentation of an art object is to create an illusion of discovery. Because of the barriers... that separate art consumers from art suppliers, the Western buyer almost never has the opportunity to uncover an object by chance or recognize its potential value *before* it enters the market or *before* it becomes a commodity. Yet, part of the collector's quest... is to discover what has previously gone unremarked”⁶² (Steiner, 1995: p.154), porque da pers-

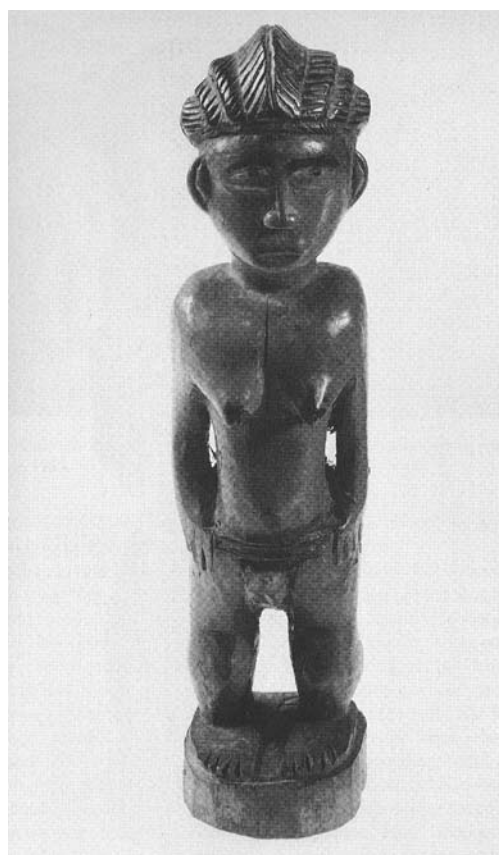


Ilustração 9. Figura Baule mostrando uma tanga em madeira parcialmente removida. Coleção privada. Fotografia de Hillel Burger (in Steiner, 1994: p.149).

pectiva do coleccionador Ocidental, e como já tive a oportunidade de referir anteriormente, os negociantes são percebidos como simples fornecedores de materiais em bruto, que nada percebem daquilo que vendem. É o *dotado conhecedor*, e não o intermediário Africano, que “vê” em primeira mão a qualidade estética de uma peça e assim “transforma” um artefacto negligenciado num objecto de arte.⁶³ É este conhecedor que “descobre” a arte nos objectos Africanos.

A Segunda forma de manipulação é a descrição dos objectos, daquilo que se conhece sobre o seu percurso e do que se sabe das suas anteriores funções. A este respeito afirma Steiner (1995) que “verbal cues affect judgement of authenticity and success of sale in ways similar to object emplacement. That is to say, what we are told about a work of art conditions what we see. In Europe, for example, the title of a painting is sometimes changed to fit the current taste of the market”⁶⁴ (p.156). No Ocidente, os objectos Africanos são por vezes vendidos com uma listagem dos anteriores proprietários – um *pedigree* – e basta que um determinado objecto tenha sido possuído por uma figura pública notória (preferencialmente Ocidental) para o seu valor aumentar consideravelmente. Como nos diz Satov (1997), o valor de um objecto para o comprador “... is at least partially rooted in its Western life history; this being totally separate from its formal qualities or sociological significance”⁶⁵ (p.224). No entanto, facto curioso, antes de uma peça sair do continente Africano o seu verdadeiro *pedigree* é ocultado aos potenciais compradores, pois os negociantes sem que nem a identidade do artista nem a história dos proprietários locais interessam ao comprador. Pelo contrário, a peça torna-se mais valiosa se vier de um artista desconhecido de uma aldeia remota, que há muito já tenha partido deste mundo. Aqui reside, segundo Price (1989), uma das fronteiras entre

a denominada Arte Primitiva e a Arte Ocidental. É que enquanto a última é individual, caracterizada por possuir um autor conhecido pela assinatura que imprime à obra, a primeira é ainda comunal, fruto de tradições artísticas locais que se expressam em todos os artesãos e artistas uniformemente, pelo que não interessa conhecer o autor mas sim o grupo étnico a que este pertenceu.⁶⁶ É ainda de referir que “many of the stories that are circulated among traders have nothing to do with ‘traditional’ object interpretation or usage – they are simply anecdotes invented to entertain prospective buyers”⁶⁷ (Steiner, 1995: p.159). A verdade é que os compradores ao descobrirem a verdade parecem perder o sentido de humor!

Um outro aspecto passível de ser discutido no âmbito da descrição dos objectos é o da “me-



Ilustração 10. Estatueta Baule quebrada e transformada numa físga pela substituição das pernas por uma forquilha. Abidjan, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.119).

diacção cultural". O mediador cultural é alguém que interpreta, modifica, ou comenta sobre o conhecimento que está a ser comunicado, "... purposively making changes of emphasis and/or content"⁶⁸ (Paine, 1971: p.21). Desta forma, em vez de simplesmente facilitar a relação entre dois grupos separados por uma distância social, económica, ou política, o mediador constitui, molda, e redefine de facto a própria natureza desta relação. Como nos diz Steiner (1994), os negociantes Africanos de arte encaixam-se perfeitamente no modelo de "mediador cultural"; são mediadores culturais entre dois grupos postos em contacto devido aos propósitos económicos comuns. "As links in a long chain of distribution, art traders control neither the supply nor the demand which they mediate. They can neither create a stock of objects necessary to satisfy the market, nor can

they create a market for the objects they have in stock. The two principal components of a market system (supply and demand) are controlled by forces external to the trader's world... The best the trader can do is manipulate the perception of the objects he has at hand in order to meet what he believes are the tastes and demands of the Western buyer"⁶⁹ (Steiner, 1994: p.155). E no processo ambos saem a ganhar: o comprador Ocidental porque parte com um objecto de arte que irá integrar um mundo de significações compreensível apenas aos olhos Ocidentais; e o negociante Africano porque parte com uma outra impressão das preferências Ocidentais, que irá integrar o seu repertório de conhecimentos sobre como os Ocidentais percebem a arte Africana. A terceira forma de manipulação é a alteração física dos objectos: "Together with presenta-



Ilustração 11. Escultor reparando o braço de uma figura feminina Asante danificada durante o seu transporte da oficina de Kumase, onde foi produzida. Mercado do Plateau. Abidjan, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.141).



Ilustração 12. Máscaras de madeira Dan cobertas com uma mistura feita à base de sementes de cola, por forma a imitar a textura de máscaras que receberam sacrifícios "tradicionais". Man, Costa do Marfim. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.144).



tion and description, traders satisfy Western demand through the material alteration of objects. These activities include the removal of parts, restoration of fractures and erosions, and artificial transformation of surface material and patina”⁷⁰ (Steiner, 1995: p.159) (ilustrações 9, 10 e 11). Pode-se também proceder, o que não é caso raro, a um envelhecimento artificial das peças a serem comercializadas, que podem desta forma ser comercializadas como antigas, proporcionando lucros bem mais elevados (ilustração 12).

A procura de arte Africana é motivada em grande medida por publicações Ocidentais, exposições em museus, recordes de preços em leilões e pela indústria turística. Assim, podemos afirmar que “... although African art traders fashion and market images of Africa and African art, these images are constrained by the buyer’s a priori assumptions about what is being bought – that is, the images are constructed to *satisfy* demand rather than to *create* demand”⁷¹ (Steiner, 1995: p.164). Daí a razão de ser das formas de manipulação que referi.



Paradigmas no Estudo da Arte Africana

O estudo da arte Africana desenvolveu-se em grande medida em conjunção com a antropologia, nos inícios do século XX. Alguns dos primeiros trabalhos sobre arte Africana tiveram lugar no interior de discussões mais vastas entre as escolas difusionistas e evolucionistas. A arte Africana era considerada quer como prova visual para a difusão de traços culturais a partir de centros inovadores para uma periferia imitadora, quer como argumento para a evolução de culturas – de grupos capazes apenas de representações naturalistas até aos que vieram a dominar os estilos geométricos e as formas abstractas^{5,72}

Ao mesmo tempo em que a antropologia alterava o seu ponto de vista da difusão para o contexto, e da evolução para a função, o estudo da arte Africana seguiu-lhe as pisadas. Baseando-se no novo discurso antropológico, e particularmente em Malinowski e Radcliffe-Brown, o foco do estudo da arte Africana tornar-se-ia o contexto indígena – que revelaria o lugar da arte no seio de um sistema holístico de funções sociais e culturais. Neste sentido, a arte era vista como apenas mais um órgão vital para a conveniente manutenção e funcionamento de um organismo social estável. Surge então, para este tipo de aproximação, o termo “etno-estética”: “Faced with an abundance of non-Western art in the repositories of Western museums, ethno-aesthetics was conceived as an analytic method to resituate these objects within the environment of their original use”⁷³ (Steiner, 1994: p.11).

No início da década de 70 os antropólogos começaram a questionar-se sobre o lugar privilegiado do “contexto” nos estudos so-

bre arte Africana. Cada vez mais conscientes da permeabilidade das fronteiras da área de investigação, os estudiosos começaram a espreitar através de algumas das fendas nas fronteiras imaginárias que relegavam a arte aos seus contextos indígenas. “There is no *a priori* guarantee that a particular linguistic or other group or sub-group identified in advance by the researcher, no matter how ingeniously characterized,” escreveu recentemente Whitney Davis (1989), “is, in fact, the full and real context of and for a particular history of representations”⁷⁴ (p.26, in Steiner, 1994: p.11).

Desafiando o que era considerado uma ênfase exagerada no contexto local, a pesquisa na arte Africana tomou duas direcções. Em primeiro lugar, o próprio contexto local foi alargado e redefinido por forma a incluir relações e contactos inter-grupos. Ao fazer-se isto, descobriu-se que os objectos artísticos não eram apenas produzidos para uso local, mas que eram também cedidos e trocados entre grupos étnicos num território geográfico vasto (desfazendo a ideia que antes da chegada dos Europeus não existia comércio em África). “Interaction, not isolation,” argumenta Monica Visonà (1987), “seems to characterize much of the production and distribution of traditional art forms. Yet African art is still presented to the general public as if there were a representative style for each ethnic group and as if each piece were either a typical or atypical example of a single population's oeuvre”⁷⁵ (p.38). Em segundo lugar, a unidade de análise foi alargada não apenas para incluir contactos dentro e entre um vasto conjunto de grupos étnicos próximos, mas também para incluir o impacto

do turismo internacional na produção artística local. Colocaram-se então questões sobre como reagiram ou se adaptaram os artistas e artesãos à procura externa; sobre como se alteraram ou modificaram os estilos artísticos para o consumo externo; e sobre como se articulou a produção para uso interno com a produção para uso externo.

Porque os símbolos da arte Africana são silenciosos fora das suas comunidades de origem, os objectos são em si mesmos *tabula rasa* – ícones virgens sobre os quais os observadores imprimem as suas próprias significações e interpretações. “Stripped of its original authorship and, more generally, of conceptual footnotes,” escreve Sally Price (1989), “the object stands nakedly before the gaze of the Western viewer”⁷⁶ (p.106), totalmente indefeso. Num tom semelhante, Georges Balandier (1967) diz-nos que “objects under glass [are] as helpless in the presence of sightseers as the dead in the presence of the crowds on All Saint’s Day. Both are ‘defenseless’, so that we have unlimited freedom to consider and treat them as we please”⁷⁷ (p.100).

Através do estudo dos mecanismos de trocas que movimentam os objectos de arte de África para o resto do mundo, diminui-se a distância entre os domínios de produção e os domínios de consumo. Fornecem-se, por assim dizer, os “elos perdidos” de uma longa cadeia comercial que se estende das mais diminutas aldeias rurais na África Ocidental aos maiores centros urbanos do Ocidente. Este estudo lança luz, particularmente, sobre dois processos distintos que ocorrem ao nível intermédio do mercado artístico. Em primeiro lugar, documenta o processo de transformação dos objectos em mercadorias. Explora as formas pelas quais os objectos se movimentam de um sistema de valores para outro, e descreve os mecanismos pelos quais os valores são atribuídos aos objectos em cada fase da rede comercial. Ao fazer

isto, analisa um momento distinto na “história da vida” da arte Africana, uma fase liminar – ou seja, uma fase em que é uma mercadoria – fase esta que separa o objecto quer da sua esfera de valores “tradicional” como ícone sagrado ou ritual, quer da sua esfera “modernista” como *objecto de arte*. Em segundo lugar, ilustra um processo elaborado de trocas trans-culturais de informação ou mediação do conhecimento. Sugere que com os seus propósitos comerciais os comerciantes de arte não estão a movimentar sem razão bens de um lugar para outro, estão também a estabelecer uma mediação entre produtores e consumidores de arte – acrescentando valor económico ao que vendem através da interpretação e capitalização dos desejos e valores culturais de dois mundos diferentes.⁷⁸



Ilustração 13. Figura Baule com cinto e colar de contas. Fotografia de Hillel Burger (in Steiner, 1994: p.146).



Arte Africana e Autenticidade

O conceito de “autenticidade” está entre os tópicos mais difíceis e problemáticos do estudo da arte Africana. Ainda para mais, tem recebido pouca atenção por parte dos investigadores dos campos da antropologia e da história da arte, apesar da sua relevância e do uso frequente na literatura de termos como “real”, “genuíno”, e “autêntico”. Steiner (1994), a este respeito, afirma que “the definition of authenticity in African art draws upon connections among such disparate issues as cultural or ethnic ‘purity’, historical timing or periodicity, and artistic or commercial intentionality”⁷⁹ (p.100), enquanto que outros a fazem depender, de uma forma geral, do contexto etnográfico.⁸⁰ Devemos também, no entanto, levar em conta que “the determination of what is art and what is fakery has much to do with the nature and personnel of the art network. This Western market is largely made by specialized art critics, art dealers, and art museum personnel (...). These persons make up the heart of the art network. They determine what is art, what enters the market, what does not, and when changes occur... These persons at the base of the art network also largely manipulate the value of this market, the flow of goods within it”⁸¹ (Ottenberg, 1976: p.60).

Muitos críticos dedicaram-se ao re-exame da “autenticidade”, disputando a noção de que os povos primitivos “autênticos” vivem hoje como têm vindo a viver há séculos, intocados pela história e pela civilização Ocidentais. Shelly Errington (1994), a este respeito, refere que “the idea that authentic Primitive Art consists of objects made by ‘untouched’ cultures for their own uses rather than for sale to ‘out-

siders’ and that these objects are pure in their form and content, uncontaminated by Western influence, has been thoroughly criticized by Fabian (1983), Clifford (1988), Price (1989), Torgovnick (1990), and many others. Through such critiques, received notions of ‘authenticity’ have been thoroughly discredited, and ‘primitivism’ has been exposed as a Western ideological construct”⁸² (p.201-202).

A definição mais corrente de arte Africana autêntica entre académicos e negociantes, apesar das críticas que se têm vindo a fazer, engloba elementos que dizem respeito à história de uso e condição de um objecto, ao público visado, ao mérito estético, à raridade, e à idade estimada desse objecto. Desta forma, uma peça de arte Africana autêntica, segundo Henri Kamber (1974), “is by definition a sculpture executed by an artist of a primitive tribe and destined for the use of this tribe in a ritual or functional way”⁸³ (p.19, in Steiner, 1994: p.100), opinião corroborada por Satov (1997), que afirma que “the most commonly accepted market definition of authenticity is ‘made by the tribe for their own use’”⁸⁴ (p.228). Na definição de arte Africana autêntica tem sido ponto assente que não deve haver qualquer espécie de intenção por parte do artista de obter ganhos económicos. Kamber (1974) refere ainda, neste sentido, que “the sculptor who creates these fetishes and masks does so without any thought of profit...”⁸⁵ (p.19, in Steiner, 1994: p.101). Usando uma linguagem ligeiramente diferente, o conhecedor de arte Africana Raoul Lehuard (1976) afirma que “in order for a sculpture to be authentic, it must not only be derived from a formal truth, but its language must also be derived from a sacred



truth”⁸⁶ (p.73). Também a idade de um objecto condiciona, geralmente, a sua viabilidade comercial: “in judging authenticity,” escreve o coleccionador e negociante Americano Herbert Baker (1973), “except for a few recently discovered tribes or areas, pre World War II seems to have validity inasmuch as there was little or no commercial market”⁸⁷ (p.7). Isto significa que quanto mais antiga for a peça maiores probabilidades existem de esta ser autêntica, uma vez que o mercado para este tipo de objectos estaria em fase mais embrionária, não se tendo ainda chegado à fase da produção de falsificações.

Usando termos mais “técnicos”, mas no âmbito das definições já apresentadas, o estudioso de arte Africana Malcolm McLeod (1976) define objectos artísticos Africanos autênticos como “any piece made from traditional materials by a native craftsman for acquisition and use by members of local society (though not necessarily members of his own group) that is made and used with no thought that it ultimately may be disposed of for gain to Europeans or other aliens”⁸⁸ (p.31). De uma forma semelhante, o avaliador de arte Africana Carl Provost (1980) é de opinião que “an authentic piece must be produced for group use by an artist belonging to it or to a related group; the basic materials (with the exception of materials from outside sources incorporated into the object for specific purposes of decoration, protection, or magic) utilized in the creation of the piece must be indigenous to the region, and the object must function within the group in accordance with its traditions”⁸⁹ (p.141).

Quer um objecto seja deste século ou do século passado, é sempre tido como não autêntico pelos avaliadores Ocidentais se não foi usado em contextos “tradicionais”, pois para além dos atributos estéticos, e da conformidade com os elementos estilísticos de uma tribo particular, é também valorizado o uso e a degradação de-

vida às condições climáticas ou aos efeitos dos insectos sobre a madeira.⁹⁰ “The most obviously authentic works on which all would agree,” escreve o historiador de arte Frank Willett (1971), “are those made by an African for use by his own people and so used”⁹¹ (p.216). De uma perspectiva antropológica, William Bascom (1976) chega à mesma conclusão quando afirma que “a piece may have been carved many years ago but if it was never used, perhaps because the customer who commissioned it died unexpectedly, it is not ‘authentic’”⁹² (p.316).

Segundo Steiner (1994), que fez investigação durante largos meses entre comerciantes de arte da Costa do Marfim, estes compreendem muito bem os parâmetros de arte Africana “autêntica” como é definida por coleccionadores e avaliadores Ocidentais, e utilizam essa mais valia nos seus discursos. Os próprios termos que usam quando falam sobre os seus objectos são em grande medida influenciados pela sua compreensão das preferências Ocidentais, com as preocupações com a autenticidade que lhes estão associadas. Este investigador diz-nos que “almost nothing in the market is ever sold as ‘new’. If pushed by a disbelieving customer, a trader might eventually concede that something he is trying to sell is only ‘a little old’ or that ‘it’s not ancient, but it wasn’t made today’. He would never state outright, however, that an object is brand new. If age is in doubt, then the condition and usage of an object would be stressed: ‘The mask has danced’, or ‘It’s been around’, or ‘It’s been used until it’s been tired out [fatigué]’. If all else fails, then the uniqueness or rarity of an object is played up in the course of a sale: ‘I don’t see why you didn’t take this [object]. It’s very important. You mustn’t leave it’ or ‘There isn’t another one like this anywhere in the market place. If you find one like this, I’ll give you this one as a gift’”⁹³ (p.101-102).

Steiner (1994) refere que apesar de os comer-



ciantes de arte Africana terem incorporado no seu vocabulário terminologias Ocidentais de idade e antiguidade, condição e uso, exclusividade e raridade, nunca ouviu um comerciante usar a palavra “autêntica/o” – “most of the traders divide the objects they sell into two broad categories: old (*ancien*) and copy (*copie*)”⁹⁴ (p.102). Esther Dagan (1992) também refere que os termos mais frequentes no vocabulário destes comerciantes Africanos são “cópia” e “antiguidade”. No entanto, como ela própria conclui, “the problem is the interpretation of these words, which always depends on the trader’s frame of mind: one day he may describe a mask as ‘antique but fake’ or ‘authentic copy’, the next day as ‘real authentic but not old’”⁹⁵ (p.113). A mesma autora refere também que “the terminology used by Africans to describe masks over the past twenty years has been enriched by many new terms borrowed from the vocabulary used by Western dealers. It can be divided into two categories – terms which define the masks with positive connotations: correct, real, feel right, ancient, old, used, traditional; and terms with negative connotations: new, fake, incorrect, does not feel right, contemporary, unreal, modern, bad, unused. The real confusion is often reminiscent of an *surd* play in which both vendor and buyer, with limited knowledge, desire to trade the same mask”⁹⁶ (idem: p.114). A liberdade para misturar termos contraditórios é assombrosa: uma máscara antiga que não parece bem; uma boa falsificação mas muito antiga; parece bem mas não é verdadeira; é verdadeira mas não parece bem; é uma máscara moderna mas foi usada; não estava em uso mas é tradicional; estava em uso mas é nova; foi dançada, mas não é muito boa; maravilhosa, mas nunca foi dançada; uma cópia muito boa de uma máscara antiga; e por aí fora. Quando convidados a elaborar mais sobre as terminologias usadas, a maioria dos comer-

ciantes, afirma Steiner (1994), dizem que todos os objectos no mercado podem ser considerados como cópias, que podem ser mais antigas ou mais recentes.⁹⁷ Numa conversa com um comerciante chamado Dramane Kabba, este explicou a Steiner (1994) o seguinte:

“At the beginning, there was only one of everything that you now see in the market place. When the Europeans came, they took these things with them and put them in the museums and in the books. After that time, everything became a copy [of what is in the books]. A copy can be a hundred years old or it can only be a few years old, but everything is a copy of those first objects which are now in the museums and in the books”⁹⁸ (3/2/88: p.102).

Esta declaração do comerciante revela uma compreensão da autenticidade significativamente diferente daquela sustentada no Ocidente. De acordo com Kabba, os objectos originais, “autênticos”, estão todos no Ocidente – foram tirados de circulação. Este aspecto do conceito de autenticidade do comerciante é contrário à cronografia espacio/temporal do conceito Ocidental: “While the Western version of authenticity focuses on pre-colonial Africa as the locus of ‘genuine’ African art (i.e., a vision that is oriented toward distance in time), the trader’s version of authenticity focuses instead on contemporary Europe (i.e., a vision that is oriented toward distance in space). For the Westerner, authentic African art only existed in the past, *before* European contact. For the trader, authentic African art only exists in the present, *after* European contact, when the objects were taken out of Africa and declared by the Western authorities to be authentic. The trader’s formulation of authenticity thus depends upon contact with Europe to discover the inherent value of an African art object”⁹⁹ (Steiner, 1994: p.102). Isto significa que a noção de autenticidade foi importada pelos Africanos do mundo Ocidental,



ou melhor, exportada pelos Ocidentais, e que não fazia qualquer sentido falar-se de autenticidade antes da chegada dos Europeus àquele continente. Assim, "... what we are concerned with in a discussion of fakes in African art," diz-nos Seligman (1976), "is something that is currently quite meaningless to Africans..."¹⁰⁰ (p.27). Nós, Ocidentais, é que projectamos sobre os produtos e processos de outras culturas os nossos valores e estruturas de pensamento, por forma a sentirmo-nos seguros acerca das ideias que criámos sobre essas outras culturas. "By making imitations faithful to the forms of the past, and artificially aging them in various ways," diz-nos Cornet (1975), "they try to situate these post-traditional objects in a long-gone epoch when artists were oriented differently within their social system if not in their style"¹⁰¹ (p.54).

O discurso do comerciante, Kabba, encerra ainda uma outra contradição com o conceito Ocidental de autenticidade. Ao contrário do coleccionador ou negociante Ocidental, que se centra no objecto ele próprio como fonte de autenticidade, o comerciante encara a autenticidade como algo que emana das páginas de um livro. Este ponto entra em contradição com a celebrada noção de "aura" de uma obra de arte autêntica, formulada por Walter Benjamin (1969), segundo a qual a presença do original é o pré-requisito para o conceito de autenticidade: "Confronted with its manual reproduction, which was usually branded as a forgery, the original preserved all its authenticity; not so vis à vis technical reproduction... [T]hat which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art... By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence"¹⁰² (p.220-221). Também Root (1998) teoriza acerca deste ponto, argumentando que "one of the most cherished convictions of high culture concerns the primacy of the authentic object,

which is believed to provide an experience that a reproduction cannot"¹⁰³ (p.110). Para Kabba, em contradição com as posições de Benjamin e Root, é o próprio livro que contém a "aura" de verdade acerca de um objecto. É o livro que fornece o original com o qual se alcança ou mede a qualidade e precisão de todas as "cópias" subsequentes. Assim, não é de todo de estranhar que assistamos à recorrência a este tipo de publicações por parte de comerciantes e artistas, os primeiros para avaliarem a importância e a cotação das peças que possuem em stock, bem como para encomendarem reproduções de peças ilustradas nessas obras, e os segundos para que as possam reproduzir fielmente.

Termino com as palavras de Murray Satov (1997) que afirma que "until recently, commercial and academic notions of authenticity have both been based on the same traditional definition: 'made by the tribe for their own use'. As the popularity and prices of ethnographic objects increased, museums' purchasing power decreased, and their definition of authenticity changed. The 'market' definition was no longer acceptable because it was ultimately rooted in a racist conceptualization of the producer as static and primitive. The academic re-orientation was toward a wider range of collectibles including tourist art, recycled art, and contemporary art. One of the benefits has been a broader, more modern representation of non-Western culture than one would find in a collector's home"¹⁰⁴ (p.238).



A “Morte da Cultura” e o Nascimento das Falsificações

O fascínio por antiguidades e coisas do passado está profundamente enraizado na cultura Ocidental. Como um bom vinho, as obras de arte só têm a ganhar com a passagem do tempo. Sinais visíveis dessa mesma passagem do tempo estão patentes nos efeitos da decadência – golpes, buracos, fendas, corrosão, patina, etc. Estas marcas de uso, escreve o historiador David Lowenthal (1985), “are prized as personal links with the past, like the arms of an old rocking-chair whose lacquer and staining had succumbed to the long and constant rubbing”¹⁰⁵ (p.152).¹⁰⁶ No entanto, é de ter em conta que ao mesmo tempo em que diminui a oferta de antiguidades, alguns artistas e falsificadores são tentados, por motivações económicas, a simular os efeitos da idade natural.¹⁰⁷ O mesmo aconteceu com os negociantes Africanos de arte, e uma resposta destes “... to the international art market’s growing appetite for their material culture has been to follow up on the fabrication and artificial aging of, for example, a mask, by staging a ‘village ritual’, captured on videotape, to authenticate it as an object intended for local ritual use”¹⁰⁸ (Price e Price, 1995: p.141).

Um aspecto da imagem Ocidental de África que faz eco por todo o universo de colecionadores de arte Africana é a noção de que os Africanos autênticos, e consequentemente os objectos artísticos Africanos autênticos, não mais existem. Tal como as próprias sociedades, os objectos de arte contemporâneos produzidos em África são considerados aproximações não autênticas de formas tradicionais, imbuídos do impacto degenerativo da influência Ocidental. Assim, a verdadeira arte Afri-

cana consiste em objectos antigos que foram manufacturados na era pré-contato ou pré-colonial para uso local. “The problem begins”, explica o historiador de arte William Rubin (1984), “when and if a question can be raised – because of the alteration of tribal life under the pressure of modern technology or Western social, political, and religious forms – as to the continuing integrity of the tradition itself”¹⁰⁹ (p.76). Comentando a sua paixão por produtos culturais “genuínos”, James Clifford (1987) argumenta, no entanto, que “authenticity in culture or art exists just prior to the present, but not so distant or eroded as to make collection or salvage impossible”¹¹⁰ (p.122).¹¹¹

Tanto os museus como os mercados de arte lidam com esta visão particular de um mundo Africano, cuja decadência rápida teve início com o contacto com a civilização Ocidental. Quando num contexto museográfico, notamos uma certa reverência pelo passado, expressa tanto na linguagem dos textos e etiquetas explicativas como no próprio simbolismo dos arranjos expositivos – “even when referring to living populations, for example, museum label copy is often written in the past tense”¹¹² (Clifford, 1985: p.171).

Um outro aspecto a levar em consideração (e que colecionadores e comerciantes de arte levam em consideração) na arte Africana são as influências Ocidentais: objectos que evidenciem sinais de influências Ocidentais são julgados como impuros e indignos quer de uma séria pesquisa académica quer de serem incorporados em colecções de arte que têm o investimento como principal propósito. Ladislav Segy (1958), outrora um proeminente

negociante de arte Africana, ilustra a atitude negativa do colecionador em relação à influência Ocidental ao afirmar que “[w]hen actual European penetration undermined the ideological background for carving [,] the artwork [of Africa] degenerated”¹³ (p.23, in Steiner, 1994: p.104). E, de uma forma semelhante, os críticos de arte Paul Guillaume e Thomas Munro (1926) notaram que “the coming of the white man has meant the passing of the negro artist; behind remains only an occasional uninspired craftsman dully imitating the art of his ancestors, chipping wood or ivory into a stiff, characterless image for the foreign trade”¹⁴ (p.13, in Steiner, 1994: p.104-105).

Não posso deixar de referir aqui um dos exemplos que nos dá Cornet (1975) sobre a denominada arte “Afro-Portuguesa”. Peças habitualmente produzidas em marfim, encomendadas no século XVI por Europeus a artistas Guineenses e do Congo, eram esculpidas para ir de encontro às necessidades e aos gostos dos Ocidentais que as encomendavam. Hoje em dia, essas peças caíam indubitavelmente sob o epíteto de “arte turística”. No entanto, ocupam actualmente uma posição importante nas artes da África Negra, justificada pelas suas características formais extremamente belas, pela sua patina, pela sua idade e pela sua raridade. Poderemos então facilmente chegar à mesma conclusão de Cornet (1975), que nos diz que “some of today’s fakes could in this fashion become tomorrow’s authentic pieces, time having assured them of a curious rehabilitation”¹⁵ (p.54), e poderemos também perguntar-nos se, em última análise, a questão da autenticidade não será também ela mesma uma falsa questão, que apenas existe porque é característica do nosso tempo.

Detendo-nos agora um pouco no conceito de “morte da cultura” podemos afirmar que este foi usado nos inícios da antropologia como uma forma de legitimação do seu estatuto de

ciência da preservação, em que os artefactos eram tidos como símbolos visíveis salvos de um mundo moderno em decadência. Hoje em dia, este conceito reaparece novamente nos contextos dos mercados artísticos contemporâneos, onde serve para inflacionar os preços criando um fornecimento artificialmente limitado. Comentando sobre este processo, tanto no mercado de arte “moderna” como no mercado de arte “primitiva”, Joseph Alsop (1982) diz-nos que “on the most superficial level, it is a truism of the art market that the works of a dead but still-admired master are more valued than the works of a master still alive and currently productive. Death limits the supply; the law of supply and demand begins to operate; and so \$2,000,000 comes to be paid for a Jackson Pollock, significantly described as one of the last of Pollock’s major works to be available. In the same fashion, collectors’, museums’ and the market’s interest in American Indian artifacts has been growing rapidly for a good many decades. Yet it seems most unlikely that this would be the case if the West were still dotted with trading posts where [one could cheaply obtain] admirable examples of quill work and beadwork, featherwork, blankets, pottery, wood carvings, and the like. While that was the situation, no one was interested in Indian artifacts except for a tiny number of ethnologically minded persons”¹⁶ (p.21-22).

A ênfase na idade não apenas cria um fornecimento limitado, que beneficia aqueles que apostam no controlo do mercado de arte Africana, como também nega a capacidade artística àqueles que poderiam tirar proveitos da produção para o comércio contemporâneo. Trabalhos modernos, incluindo as denominadas artes turísticas ou de “aeroporto”, são mesmo um demónio para o culto das antiguidades. Num trabalho sobre arte Africana, Elsy Leuzinger (1960) comentou que “if tourists want masks and sculptures, then they shall



have them, as many as they wish! But what is produced is of most questionable value: works without any cultural roots or artistic content”¹¹⁷ (p.209). Apenas em anos recentes, segundo Steiner (1994), “... tourist art as been the subject of any serious anthropological inquiry (e.g., Ben-Amos, 1971; Graburn ed., 1976; Jules-Rosette, 1984). And, with few exceptions, it is still considered an inappropriate subject for art history (see Adams, 1989; Kasfir, 1992)”¹¹⁸ (p.105).

Argumentando no sentido de uma quebra na qualidade, desta vez evidenciada não apenas na arte turística como também na produção de falsificações e cópias, Susan Vogel (1976) defende que “inauthentic and very poor quality objects... do not belong in museums and should not be acquired, even as gifts. The excuse is often made that it doesn’t matter, they are just examples used for teaching. Quite the opposite: those objects present such a poor and misleading picture of African art that they serve only to discredit both Africa and the institutions in which they appear”¹¹⁹ (p.62).

Se é verdade que a “morte da cultura” aumenta os lucros do mercado artístico através da limitação da oferta de arte autêntica, o que também é verdade é que cria no seu seio o seu pior inimigo – uma indústria de falsificações e de fraudes.¹²⁰ Com o propósito de enganar o consumidor, a falsificação de arte Africana é muito mais problemática para o colecionador do que a pobre produção de artesanato para turistas. O historiador de arte Africana William Fagg (1975), como de resto a totalidade de estudiosos da arte, refere que “there is one fundamental fact which applies to all fakes – the intention to deceive”¹²¹ (p.3, in Stevens, 1976: p.24), e chama-lhes “a work of the devil and a sin against art”¹²² (in Sieber, 1976: p.22). Em outras circunstâncias as falsificações foram mesmo colocadas em pé de igualdade com uma doença tropical: “Mr. Kahan [a New York City

art dealer] goes to the African continent two or three times a year, where he must fend off both new strains of dysentery and a profusion of art fakes (two out of every three pieces)”¹²³ (Anónimo, 1982: p.15, in Steiner, 1994: p.106).

Os falsificadores – artistas e negociantes de arte Europeus e não-Europeus – capitalizam sobre a “morte da cultura” criando objectos que imitam sinais de idade, de uso ritual, e de uso indígena. Recorrendo a tecnologias sofisticadas de re-produção, o falsificador consegue simular o impossível, até mesmo as camadas de sujidade que resultam da armazenagem das peças por longos períodos. Forjam marcas de suor no interior das máscaras, o que simula o seu uso; camadas de penas e sangue, que se formam após anos de utilização em contextos rituais, como se tivessem efectivamente sido utilizadas; e mesmo a patina brilhante, que simula décadas de manuseamento; como refere Steiner (1994), “even an object’s collection history can be forged by the faker’s art”¹²⁴ (p.106) – o seu pedigree. No entanto, enquanto uns referem “... that the majority of deceivers are traders, dealers, and other middlemen, both African and other, but relatively infrequently the artisans themselves...”¹²⁵ (Stevens 1976: p.24), outros, como Fraser (1976), vão mesmo ao ponto de afirmar que a grande maioria das falsificações são feitas no Ocidente, a partir de figuras de livros ou catálogos sobre as artes de África, e são vendidas em galerias de decoração.¹²⁶ É realmente de levar em conta que os produtores, artistas e artesãos, são os que menos ganham com o comércio da arte Africana, e que os seus objectos, depois de vendidos aos intermediários do mercado, aumentam consideravelmente de cotação, o que é conseguido pela manipulação das peças (e dos discursos sobre elas) que já tive a oportunidade de referir. Os produtores, regra geral, são os que menos ganham com este tipo de comércio, pois são os que a maior distância se situam do cer-



ne do mundo artístico e do consumidor final – são, por assim dizer, periféricos em relação ao mundo artístico.

No entanto, pelo menos uma vantagem trazem as falsificações, que é, segundo Grottanelli (1976), a de obrigar o colecionador ou o estudioso a adquirir um maior conhecimento e compreensão das verdadeiras produções artísticas.¹²⁷ Não é possível deixarem-se guiar por muito mais tempo apenas por uma espécie de “instinto”. Richard Price e Sally Price (1995) referem, em tom de crítica, que os conhecedores e avaliadores de arte do século XX se baseiam, ao fazer os seus julgamentos, no “instinto”; são abençoados, dizem, com um certo sarcasmo, com um “olho” inato para auferir da qualidade dos objectos, o que levanta a questão, por si só, da relatividade das preferências artísticas. Referem ainda que o sistema que conjuga os mercados artísticos, os museus, e a disciplina da história da arte, é um sistema elitista. Assim sendo, segundo estes autores, “... the connoisseur and the con man might be seen, from a certain perspective, as variations on a theme”¹²⁸ (1995: p.23).

A Psicose das Falsificações e das Proveniências

No decorrer dos últimos anos a Europa e os Estados Unidos da América assistiram à proliferação de uma classe de autodenominados especialistas em arte cuja contribuição para a “arte negra” foi a de provocar uma psicose em relação às falsificações. Na sua grande maioria comerciantes, tinham como objectivo principal o de destruir tudo o que não passasse pelas suas mãos, com a finalidade de valorizar, de uma forma exorbitante, aquilo que eles próprios possuíam. Criou-se ainda uma situação em que o coleccionador não mais olhava para o objecto em si mesmo, pela sua beleza plástica, raridade ou antiguidade, mas apenas para os documentos, mais ou menos credíveis, que o acompanhavam: certificados de especialistas, ilustrações em que os objectos aparecessem, e sobretudo para a sacrossanta proveniência. O mercado actual está completamente envolto por estes elementos. Henri Kamer (1984) diz-nos mesmo que “les ventes publiques sont généralement aussi une source de confusion pour les collectionneurs qui s’y réfèrent. Les catalogues sont souvent d’une grande imprécision et enfin les prix d’estimation et de vente ne reflètent pas la véritable tendance du marché”¹²⁹ (p.83).

O valor comercial de um objecto de arte, em geral, é extremamente relativo e depende bastante do lugar geográfico onde este se encontra. A oferta e a procura são um factor determinante, sendo fácil de compreender que uma mesma peça, por exemplo uma peça Kota do Gabão, seja posta no mercado a um preço infinitamente superior numa grande cidade Europeia ou dos Estados Unidos da América ao preço que teria se vendida numa pequena

aldeia da Grécia, da Bolívia ou da Roménia, onde é provável que não existam grandes admiradores destes tipos artísticos. Mesmo entre a Europa e os Estados Unidos da América as diferenças são por vezes significativas.

As proveniências são frequentemente inexatas, porque mencionam, muitas delas, antigos coleccionadores já falecidos. E, segundo Kamer (1984), mesmo sendo exactas não devem, ainda assim, ser um critério de selecção de objectos. Porém, é um facto que objectos outrora possuídos por personalidades famosas ou públicas (principalmente Ocidentais) se vendem com uma maior facilidade e a um preço bastante superior a uma qualquer outra peça equivalente – o *pedigree* correcto tem um preço elevado.

Certos coleccionadores confiam em um ou vários conselheiros para a compra de peças, o que não é grave se esses conselheiros forem competentes. O que é mais grave é o facto de certos conservadores de museus, contra todas as regras da sua profissão, se colocarem à disposição para aconselhar oficialmente um ou outro coleccionador. Esta é uma prática frequente nos E.U.A., mas que também vem acontecendo na Europa. “... Les conservateurs de musée, dans leur quasi-totalité,” diz-nos Kamer (1984), “ont des idées tellement conservatrices, qu’ils donnent des opinions négatives sur toutes les pièces d’un type qui leur est inconnu”¹³⁰ (p.86) – o que não significa que esses curadores sejam incompetentes, alguns são mesmo especialistas em regiões determinadas. O perigo advém de fazerem avisos e peritagens a objectos de zonas do continente Africano que não lhes são familiares, que jamais visitaram, que jamais



estudaram e sobre as quais possuem um conhecimento muito limitado. Erros graves de proveniência e de descrição acabam por ser constatados em grande parte dos catálogos e das publicações dos museus, já para não falar dos catálogos de vendas, por vezes absolutamente incoerentes. Kamer (1984) dá-nos um exemplo de uma situação em que ele próprio esteve implicado:

"J'avais recueilli, vers les années 1958, une très belle statuette dans le village mossi de Kaya. De retour à New York, j'avais vendu cette pièce à M. Gustav Schindler, que je considérais et considère toujours comme un très grand collectionneur et un homme d'un goût très sûr. Lors de l'exposition de la Collection Schindler, au Musée d'art primitif de New York, j'ai fourni tous les renseignements, dont le lieu d'origine, sur les pièces que j'avais vendues. L'oeuvre en question figure en pleine page, au dos de la couverture du catalogue Schindler. Elle a néanmoins été cataloguée par le directeur, M. Robert Goldwater, comme oeuvre des Bambara, qui résident pourtant à quelques centaines de kilomètres de l'endroit où j'avais déclaré l'avoir trouvée. Ayant interrogé le musée sur les raisons de ce label, on s'est borné à me répondre que certaines personnes qui l'avaient vue, l'avaient jugée provenir des Bambara du Mali, contre mon avis, c'est-à-dire celui de la personne qui avait récolté la pièce"³¹ (p.88).

De volta à questão da falsificação de peças, Bernheimer (1976) considera que ela não pode ser respondida através da classificação em antigas ou novas, originais ou cópias. Divide então a arte Africana em três categorias: "1) *Objects made for ceremonial purposes*. These may include copies of earlier pieces that had lost their ceremonial usefulness because of deteriorating condition, causing replacements to be made. 2) *Objects made for export to familiarize the world with African art and for monetary gain for the producers*. This includes souvenir art or 'air-

port art', which sometimes is quite old. As a rule, Makonde art falls into this category; it is good, original modern art, made by Africans. 3) *Fake pieces, generally made after existing originals*. A fake piece ordinarily is made to pass for something it is not, and it usually has an artificial patina. The only reasons for the production of this art are egotistical or financial"³² (p.57-58). Mas sobre a classificação dos objectos artísticos Africanos, e das problemáticas inerentes a esta classificação, falarei já de seguida.

Classificando as Formas Artísticas Africanas

Nenhum trabalho sobre arte Africana ficaria completo sem uma exposição, ainda que sucinta, da diferenciação entre as peças existentes no mercado. Desta forma, é de ter em conta que os objectos Africanos podem ser classificados em diferentes categorias, e consoante os proponentes da classificação sejam os próprios indivíduos envolvidos no mercado, Africanos ou outros, ou os estudiosos das artes Africanas, também as classificações serão diferenciadas.



Ilustração 14. Arte Extinta. Figura de poder de finais do século XIX princípios do século XX. Artista Kongo desconhecido (Zaire). Coleção Sr. e Sra. Armand Arman (in Vogel, 1991: p.263).

De acordo com os negociantes de arte Africana da Costa do Marfim, podemos subdividir os objectos que vendem em: 1) *antiguidades*; 2) *cópias*; 3) *nyama-nyama*; e 4) *formas artísticas derivadas do Ocidente*. Em relação ao primeiro grupo, as *antiguidades*, podemos dizer que incluem peças feitas para uso local mas que se tornaram mercadorias, e desta forma encontraram o seu caminho para o mercado artístico. Esta é a categoria de bens que, segundo Steiner

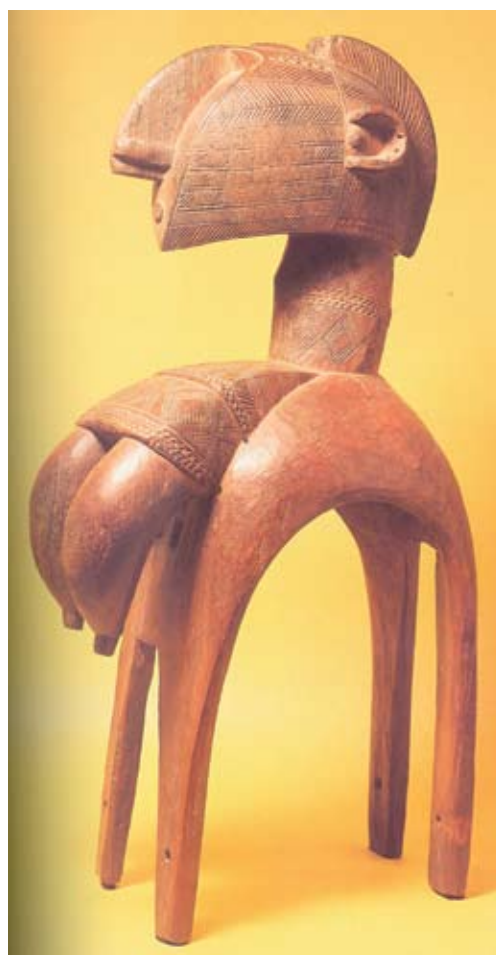


Ilustração 15. Arte Tradicional. Cabeleira de dança feminina (Nimba), de princípios do século XX, de um artista Baga desconhecido (Guiné). Coleção Erle Loran (in Vogel, 1991: p.81).

(1994), interessa aos sérios colecionadores e negociantes de arte Africana – aqueles que têm como meta o investimento e os maiores lucros monetários que for possível tirar destas formas artísticas (ilustrações 14, 15 e 16). As *antiguidades* entram no mercado muito esporadicamente, quer pela mão do proprietário, de estudantes universitários que regressam ao Ocidente após um período de férias nos países de origem, de artesãos indígenas, ou de negociantes profissionais que vagueiam da aldeia em aldeia procurando peças *antigas*. De acordo com o mesmo autor, as peças que mais facilmente se enquadram nesta categoria são as máscaras de madeira (grande parte das quais são da Costa do Marfim, Burkina Faso, Mali, Libéria, Guiné, e algumas da Serra Leoa, Nigéria, Camarões, e Zaire)¹³³, as máscaras metálicas (como por exemplo certas máscaras *Kpélié* dos Senufo), as máscaras de fibras (Senufo, Dogon)¹³⁴, as miniaturas de máscaras (Dan e

Mano), as estátuas e estatuetas de madeira (grande parte das quais Lobi, Baule, Senufo, mas também Agni, Attié, Koulango, Bété, e Dan, para referirmos só as da Costa do Marfim), os instrumentos musicais (flautas, apitos, gongos de ferro, braceletes com sinos, tambores, xilofones, trombetas, etc.), os artigos domésticos (colheres, cachimbos de madeira, equipamento médico, bengalas, físgas, redes e armadilhas de caça, jogos, portas, taças, sacolas, etc.), o mobiliário (cadeiras, bancos, camas), os adornos pessoais (penteados, ganchos de cabelo, braceletes, colares, anéis, brincos, chapéus, cabeleiras, sapatos e sandálias, etc.), os equipamentos para a pesagem do ouro (escalas, pesos, colheres, caixas, etc.), os instrumentos para o trabalho dos metais (bigornas,



Ilustração 16. Arte Extinta. Descanso de pescoço Yaka, do Zaire. Coleção do Museu da Virgínia, Richmond, E. U.A. (in Vogel, 1991: p.231).

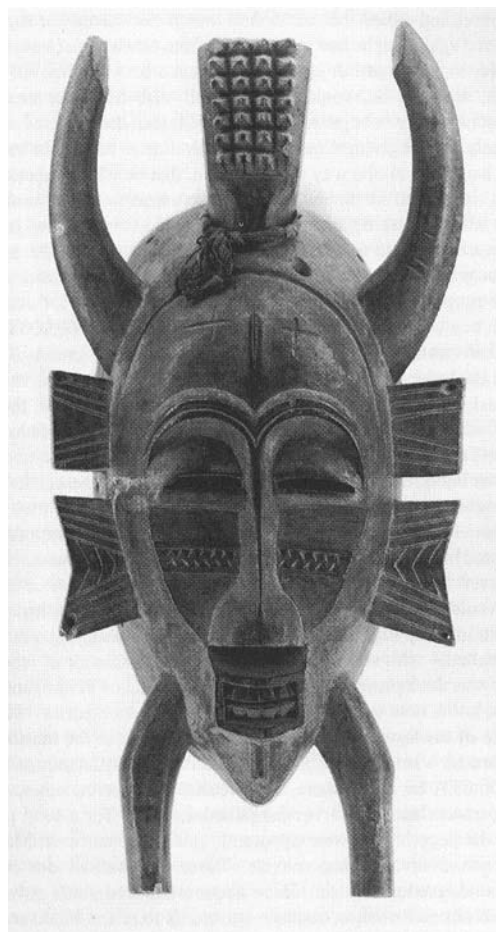


Ilustração 17. Máscara estilo-Kpélié dos Senufo. Madeira com um apêndice em fibras vegetais. Coleção privada. Fotografia de Richard Meier (in Steiner, 1994: p.83).

martelos, etc.), as armas (arcos e setas, facas, espadas, machados, lanças, mocas, espingardas antigas de fabrico Europeu ou Árabe, etc.), os objectos rituais (quadros de adivinhação, caixas de oráculos, vasos funerários, pendentives, amuletos, facas de circuncisão), os pertences de personagens da nobreza local (coroas, bastões cerimoniais, machados, etc.), e os têxteis (túnicas de caçadores e outros tipos de têxteis). Como se pode constatar, são variadís-



Ilustração 18. Figura “colonial” Baule usando um boné, camisa, calções, sandálias e relógio de pulso ao estilo Ocidental. Coleção privada. Fotografia de C. B. Steiner (in Steiner, 1994: p.150).

simos os tipos de objectos que se enquadram nesta categoria, que são fundamentalmente aqueles que Susan Vogel (1991) define como pertencentes à categoria de *arte tradicional* e de *arte extinta*. São os mais “sérios” e os mais procurados por coleccionadores e amantes da arte Africana em geral, e por essa razão são os que atingem os valores mais elevados no mercado.¹³⁵ São também estes aqueles que estão normalmente no núcleo das discussões que giram em torno da diferenciação entre arte e artefacto. A estes objectos, a chegarem a ser expostos em museus de arte, ou em mostras artísticas, Malraux (1949) denomina de *arte por metamorfose* e Errington (1994) de *arte por apropriação* – objectos que não foram concebidos como arte mas os quais nós, Ocidentais, elevámos a essa categoria. Ilustração 15.

A segunda categoria de objectos, as *cópias*, são por vezes identificadas na literatura como “belas-artes comerciais”, “réplicas” ou artes “pseudo-tradicionais”. São peças que imitam as formas artísticas tradicionais mas que são produzidas expressamente para venda a estrangeiros, apesar de se enquadrarem dentro dos padrões estéticos e formais das culturas de origem (i.e., apesar de serem em tudo semelhantes às produzidas para uso local). São por vezes comercializadas como réplicas, mas possuem também o potencial de poderem ser vendidas como *antiguidades* – dependendo dos conhecimentos do comprador e da honestidade do negociante (ilustração 17). Desta forma, são as que mais facilmente podem lograr um comprador não experimentado; as potenciais falsificações, de que já falámos. Nesta categoria podemos encontrar, um pouco à semelhança da categoria anterior, as máscaras de madeira, as miniaturas de máscaras, as estátuas e estatuetas, os objectos em ouro, os jogos, os instrumentos musicais, os objectos em bronze (do Benin e da etnia Ife), os pentes de madeira, as caixas e sacos em pele (bem como espadas

e punhais) dos Tuareg, e muitos outros. Esta categoria, como já referi, sendo composta de objectos em tudo semelhantes aos em uso (no passado ou actualmente) nas sociedades de origem, é a que mais origem dá a decepções, enganos, e logros. Uma vez que estes objectos são *cópias* de objectos *antigos*, com o “tratamento” correcto, e certos negociantes sem bem como o fazer, é muito fácil simular os efeitos do tempo (envelhecimento artificial) e fazê-los passar por objectos antigos, autênticos. E os prejudicados, pasme-se, não se limitam aos compradores ocasionais sem grandes conhecimentos sobre a arte Africana. Por vezes vêm-se a descobrir em colecções particulares, em leiloeiras, em museus, ou em outras instituições credíveis, peças que são falsas e que se julgava serem autênticas, o que demonstra por um lado a perícia e os conhecimentos daqueles que forjam objectos falsos, e por outro a dificuldade da avaliação das peças e a incapacidade e falta de conhecimentos daqueles que o fazem.¹³⁶ Seja como for, nesta categoria de objectos podemos afirmar que existe uma intencionalidade em produzir para o mercado externo, pelo que, ao contrário da categoria anterior, os podemos considerar, à semelhança de Errington (1994), como *arte por intenção*

– objectos intencionalmente produzidos como arte, para serem vendidos para o mercado externo.

A terceira categoria de objectos, segundo os comerciantes de arte, são os denominados *nyama-nyama*. Nelson Graburn (1976) escreve que “these are often called ‘tourist’ arts or ‘airport’ arts and may bear little relation to traditional arts of the creator culture or to those of any other groups”¹³⁷ (p.6). São, na sua maioria, invenções com poucas semelhanças com o que quer que seja. É uma categoria de bens comercializada quase exclusivamente a turistas, homens de negócios em visita, e expatriados, e desdenhada por qualquer coleccionador que se preze de ser sério. Como afirma Sally Price (1989), na opinião da maioria dos coleccionadores a venda destes objectos pode ser considerada como “... a ruse perpetrated by wily natives...”¹³⁸ (p.79), que até nas praias colocam crianças a vendê-los. Fazem parte desta categoria um certo número de géneros esculturais

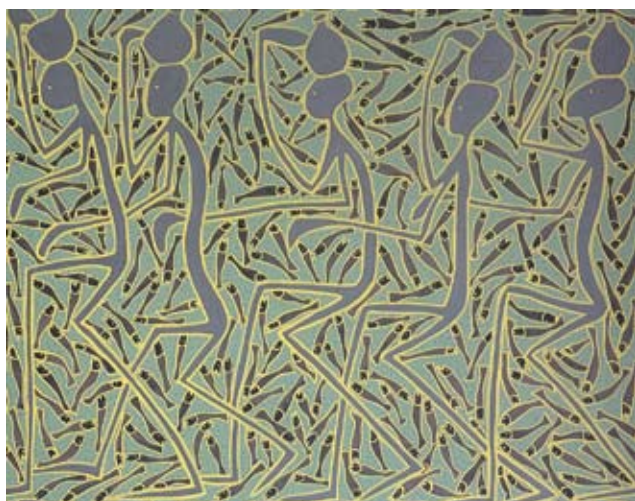


Ilustração 19. Arte Internacional. Figuras carregando água, de 1973, do artista Zaireense Mode Muntu. Guache em papel. Colecção Bogumil Jewsiewicki (in Vogel, 1991: p.214).

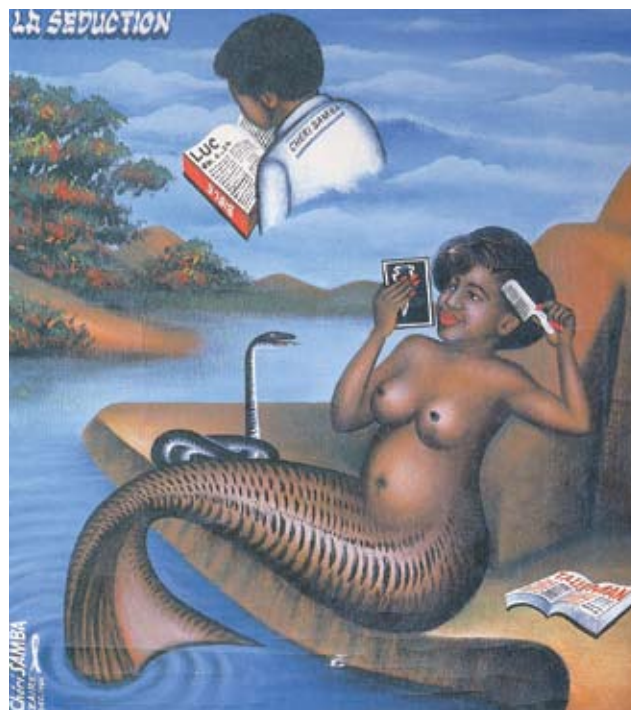


Ilustração 20. Arte Urbana. La Seduction (A Sedução), de 1984, do artista Zaireense Cheri Samba. Pintura sobre um saco de farinha. Colecção CICIBA, Libreville (in Vogel, 1991: p.170).

“inventados”, máscaras, pequenas estatuetas figurativas, colares e pulseiras de marfim, as figuras de marfim, jóias e esculturas de malaquite, sapatos, malas e carteiras de pele de jacaré, cobra, e de outros répteis, e muitos outros. Também aqui se pode registar uma *intencionalidade* na produção artística.

Por fim, numa quarta categoria, temos as *formas artísticas derivadas do Ocidente* (ilustração 18). Os objectos que compõem esta categoria são peças concebidas dentro de “... European traditions, but in content express feelings totally different [and]



Ilustração 21. Arte Neo-Funcional. Lanterna de papel-de-tecido, provavelmente representando o túmulo de Hussein, mostrada em Rokpur, Serra Leoa, em 1967. Desde os anos 30 que os Muçulmanos das mais variadas origens étnicas na Serra Leoa têm vindo a celebrar o mês santo do Ramadão expondo, ou desfilando, com lanternas de papel-de-tecido iluminadas e com as formas mais fantásticas. Os desfiles com estes objectos, a interacção com os espectadores, e a centralidade do som dos tambores são elementos tradicionais Africanos, apesar deste festival em particular ser exclusivamente Muçulmano. Os Cristãos celebram um festival semelhante na Gâmbia, demonstrando a mobilidade e a mutabilidade das formas artísticas em África. Fotografia de David P. Gamble (in Vogel, 1991: p.104).

appropriate to the new cultures”¹³⁹ (Graburn, 1976: p.7). É a categoria de objectos menos vendida no mercado de arte Africana¹⁴⁰, onde se podem incluir, em termos genéricos, aqueles a que Susan Vogel (1991) chama de *arte internacional* e *arte urbana* (ilustrações 19 e 20).

Só mesmo para terminar esta classificação das formas artísticas Africanas disponíveis no mercado artístico desejo apontar uma outra, esta fruto da classificação efectuada por estudiosos e especialistas da arte Africana – a *arte neo-funcional*. Definida por Vogel (1991), esta compõe-se de objectos que utilizam formas e materiais não tradicionais para a representação de valores tradicionais. A *arte neo-funcional*, apesar de geralmente pertencer a grupos ou a entidades corporadas em vez de a indivíduos, não é vista como possuidora de uma base étnica. É uma forma artística multi-étnica, que recapitula contextos de uso tradicionais: “Like traditional art, it usually expresses a belief system, sometimes a sufficiently elaborate one to be considered a religion. Yet because it seems to transcend ethnicity, uses new media, and is frequently connected to the incoming faiths of Christianity or Islam, the owners of New Functional art see it as progressive or modern, while they associate ethnically based traditional art with the past”¹⁴¹ (Vogel, 1991: p.95). Alguns investigadores incluem-na na arte popular, ou urbana. Vogel (1991), no entanto, considera que ela tem mais em comum com a arte tradicional, pois (1) enquanto a arte urbana é feita para se olhar, com propósitos decorativos ou comerciais, a arte neo-funcional, como a tradicional, é feita com propósitos completamente diferentes, tem uma função; (2) a arte urbana é feita para venda com uma certa antecedência, enquanto que a arte neo-funcional, como a tradicional, é feita mediante comissão ou encomenda, e geralmente para grupos; e (3) a arte urbana é exposta em casas e estabelecimentos privados, enquanto que a arte neo-funcional, uma vez mais como a tradicional, é exposta em lugares públicos ou comunais (ilustração 21).¹⁴²



O Produtor Anónimo e as Imagens Colectivas

Uma das ideias básicas construídas na teoria e na história da arte Ocidentais é a da importância do papel e da autoridade do produtor individual.¹⁴³ “In contrast,” diz-nos Hart (1995), “many non-Western producers of traditional images, as well as the people who view and use these images in ritual contexts, do not consider the individuality of the producer to be of central importance. This is the case both with the local, ritual production of images in a traditional context and with much commodified production, a separate activity often performed by the same person for the tourist market. The commodified pieces sometimes wend their way into personal art collections or art galleries and museums where they frequently end up being labeled ‘anonymous’ (Price, 1989; Steiner, 1990)”¹⁴⁴ (p.140). Por este motivo os académicos Ocidentais concluem que o produtor tradicional não-Ocidental deve ser anónimo, sem nome, o que é no mínimo problemático. Sally Price (1989) acredita que se pode considerar que “... the ‘anonymity’ (and its corollary, the ‘timelessness’) of Primitive Art owes much to the needs of Western observers to feel that their society represents a uniquely superior achievement in the history of humanity”¹⁴⁵ (p.60). No entanto, o facto de a individualidade do produtor não ser de importância central, para nós, Ocidentais, não significa que esse produtor seja anónimo *no interior* da sua própria cultura, pelo contrário. Embora em relação ao contexto Indiano, Hart (1995) esclarece-nos que “the producer is not actually anonymous at all in the cultural context in which the work is done. But this does not necessarily mean, as in the modern West, that her

personal distinctiveness is felt to be the most important aspect of her work”¹⁴⁶ (p.141).

Em conjunto com a individualidade do artista, a exclusividade do trabalho individual é um dos pressupostos subjacentes à disciplina Ocidental da história da arte¹⁴⁷, com a produção de imagéticas originais através da criatividade e inspiração pessoais, e da visão especial do artista. Quando pensam em obras de arte, se os Ocidentais não as pensarem em termos de originalidade e exclusividade as suas significações aparecem diminuídas perante os seus olhos, uma vez que consideram que a arte deve surgir da “imaginação pessoal”. Para os consumidores originais (de arte Africana) e para os seus produtores, no entanto, as imagens são parte integrante de um sistema artístico que valoriza aspectos de produção de imagens diferentes dos valorizados no Ocidente: valoriza-se, de certa forma, alguma continuidade com as formas do passado, às quais vão sendo acrescentadas novas formas e materiais a um ritmo muito particular. Como refere Hart (1995), embora em relação ao sul da Ásia, para os não-Ocidentais “these images, compositions, and styles are based on regional, caste, and family distinctions that have been passed on from one generation to the next for centuries...”¹⁴⁸ (p.143). Em bastantes casos o respeito pela tradição acaba por se impor aos impulsos criativos do artista.

A questão da criatividade, por outro lado, também é problemática por uma outra razão, uma vez que nem ela nem o “génio” do artista são condições suficientes para assegurar um lugar fixo nas galerias e na história da arte. Para mais, “... a producer of images cannot be said



to be creative until he or she has first earned approval, and along with it the label of 'artist', from the art world's social network of art critics, art historians, and curators. Only then is the person considered worthy of a place in art history"¹⁴⁹ (Hart, 1995: p.141).

Em relação à já referida ascendência à categoria de arte por parte de objectos "primitivos", desejo apenas salientar a opinião curiosa de Torgovnick (1990), que nos diz ser uma espécie de compensação pela destruição das culturas, tornando-se, para os primitivos, um prémio de consolação.¹⁵⁰ Pensarão eles o mesmo?

Dado o seu cada vez maior envolvimento no debate sobre políticas de representação, o mundo artístico internacional pode estar a começar a aceitar a necessidade de tomar em consideração o ponto de vista e os conhecimentos das pessoas que produzem essas imagens "primitivas", e mesmo de as tomar por base para a exposição das imagens não-Occidentais. Hart (1995) defende, neste sentido, que "without explicit information about the regional meanings and aesthetics of non-Western images, the Western viewer can only appreciate their formal characteristics and bring his or her own emotional response to them, missing out on the incredible richness that contextualizing knowledge could bring to the experience"¹⁵¹ (p.145).¹⁵² Mas será isso assim tão negativo? E porque não nos preocupamos tanto com os significados regionais das produções artísticas Occidentais? Porque, ao fim e ao cabo, somos nós, Occidentais, quem dita as regras do jogo.

Arte Africana Contemporânea

O nascimento de sentimentos nacionalistas na década de 60, quando muitas nações Africanas alcançaram a independência, envolviam a expectativa de que a arte revelasse, e ajudasse mesmo a criar, o novo Africano. A arte deveria ajudar na formação de sentimentos nacionalistas unificadores em detrimento das identidades étnicas divisivas, o que revelaria a independência Africana bem como a beleza e validade da cultura Africana tradicional, desdizendo assim a propaganda colonialista. Como refere Vogel (1991), "to uphold the nation rather than the region has been central in the work of International artists from the earliest days of independence, when the artists tacitly agreed to suppress ethnic references in favor of multiethnic ones that could build a national allegiance. 'Tribalism' was not only backward in the eyes of many, it was dangerously divisive. The first mission of the new national art at the time of independence was to raise the people above their old ethnic antagonisms. Thus businessmen who wore suits were seen as expressing their modern national identity rather than their older ethnic or religious ones"⁵³ (p.178).

As tentativas de ir ao encontro das formas de expressão modernas Africanas fizeram-se por duas vias. Desde o início do século que alguns artistas reclamavam o direito de, como artistas, recorrerem a qualquer meio ao seu dispor, enquanto que outros buscavam uma "Africanidade" interior, inata, soterrada sob o colonialismo e a civilização Ocidental. Ambos os ramos, articulados na filosofia da "negritude", exerceram uma forte influência nos artistas Africanos contemporâneos, quer concordassem ou não com eles.

Aina Onabolu, pintor Nigeriano (1882-1963), foi um dos primeiros artistas a defender que os Africanos poderiam trabalhar com meios e em estilos Ocidentais. Enfrentou porém, como muitos outros, opiniões que declaravam que os Africanos não poderiam alcançar qualquer



Ilustração 22. Arte Internacional. Parcours-Tricolore II (Percurso-Tricolor II), de 1988, do artista Senegalês Fodé Camara. Óleo sobre tela. Coleção Abdourahim Agne (in Vogel, 1991: p.221).

nível, ainda que moderado, de eficiência.¹⁵⁴ Para muitos, quanto mais os artistas Africanos se assemelhavam aos Ocidentais menos interesse possuíam. Os críticos Ocidentais, com a sua demanda pela diferença, pelo exótico, preferiam as artes Africanas “nativas”.

A título de curiosidade desejo apenas referir que para alguns artistas Africanos treinados no Ocidente a ideologia anti-tradicional colocava-os perante um dilema: tinham sido colocados no Ocidente perante obras consideradas como avançadas mas que porém revelavam influências óbvias da escultura Africana tradicional. Começavam-se a revelar as contradições do mundo artístico Ocidental.

A partir do momento em que certos artistas Africanos começaram a produzir pinturas representacionais, a sua arte começou a ser denominada de “contemporânea”, nome pelo qual ficou conhecida entre críticos Africanos e Ocidentais. Vogel (1991) diz-nos que não existe nada de errado com este termo, mas que o seu significado, “... ‘of the present era,’ applies equally to all kinds of art made in Africa today – including contemporary Traditional art, contemporary Urban art, and New Functional art. To appropriate the word ‘contemporary’ only for art by highly educated Africans is to relegate all other current forms to a timeless limbo or to an archaic past”¹⁵⁵ (p.182). Outros termos foram propostos pelos próprios artistas em alternativa ao termo “contemporânea”, tais como “internacional”, “moderna”, e “individual”. Arte “moderna” torna-se uma denominação confusa na medida em que pode ser tomada como referência a um movimento artístico Ocidental específico, com o qual a maioria dos artistas Africanos não se preocupa nem se identifica, e arte “individual” implica que todos os outros trabalhos artísticos Africanos carecem de individualidade, o que já vimos não ser verdade. Neste sentido, e de acordo com Vogel (1991), arte “internacional” parece ser o melhor

substituto para o termo “contemporânea”. Esta mesma autora explica que “the term describes; it does not denote special status. The distinction of the International strain in African art lies both in the nature of the work and in the artists’ formative circumstances and working situations”¹⁵⁶ (p.182-183). A palavra não nega, no entanto, a identidade do artista como Africano. Simplesmente nos dá conta da vastidão dos seus horizontes e do seu acesso a culturas híbridas.

A “Africanidade” dos artistas Africanos que trabalham no âmbito de estilos Internacionais está, no entanto, constantemente a ser colocada em causa, questionada de um modo que a autenticidade cultural de outros artistas nunca é. Ninguém contesta o “Francesismo”, por assim dizer, de Gauguin, nem ninguém nega o “Europeísmo” de pintores nascidos no Quênia filhos de pais Ingleses, mesmo que influenciados pela arte Africana. Os artistas Africanos, no entanto, não têm quaisquer dúvidas em relação às suas identidades Africanas – mesmo quando vivem fora do território Africano. Dias (1995) refere, em relação aos que têm formação Ocidental, que “todos eles cruzam fronteiras, de diferentes maneiras, criativa e profissionalmente” (p.6).

Em relação à história da arte Africana Internacional, Susan Vogel (1991) diz-nos que esta tem sido narrada em termos de mestres e escolas – um modelo baseado em histórias convencionais da arte Europeia – e que está por provar a relevância deste modelo para o caso Africano: “Perhaps the story of European art since the Renaissance may be seen broadly as each generation’s attempt to advance beyond the styles and theories of the preceding one, the underlying assumption being that art can be explained in terms of the influence of or the dialogue with the artists’ teachers and their styles. Nothing suggests, however, that this drive for progress has been the dominant

experience of contemporary African artists”¹⁵⁷ (p.185). Uma história da arte mais útil pode ser organizada de acordo com duas ideologias: a primeira conferindo aos Africanos o direito de produzirem a arte que bem entenderem – inclusivamente trabalhos que se assemelhem a artes Europeias – rejeitando a noção de que a sua arte deve ser reconhecida como Africana; a segunda, articulada por Senghor como “negritude”, sustentando que os artistas Africanos devem rejeitar influências e materiais exteriores e fazer valer a sua “Africanidade” interior. Estas duas ideologias, segundo Vogel, afectaram de tal modo os artistas Africanos que estes, discordando, constituíram dois pólos ideológicos opostos. De qualquer forma, “em torno de um ou de outro dos seus pólos, assimilação/arcaísmo, e às vezes deslocando-se entre eles, os artistas africanos procuraram uma identidade para as suas acções e os seus

produtos. Num caso defendem o seu direito de fazerem a arte que escolherem fazer, incluindo obras que se assemelham às do Ocidente. No outro, defende-se a redescoberta de uma africanidade interior e inata, que deve guiar a criação de uma forma de expressão moderna mas puramente africana” (Dias, 1995: p.6). “Na situação actual, porém, considerar os dois pólos, assimilação-tradição, como alternativas, faz já pouco sentido. A própria arte tradicional que se continua a produzir adoptou materiais e imagens não locais e, nas escolas de arte africanas os professores são africanos, muitos já ensinados eles próprios por africanos” (idem: p.7).

A atracção dos artistas modernos Ocidentais pelas artes Africanas bem como a atracção dos artistas Africanos pelas práticas culturais e artísticas Ocidentais, segundo Dias (1995), foram reveladas em duas importantes exposi-

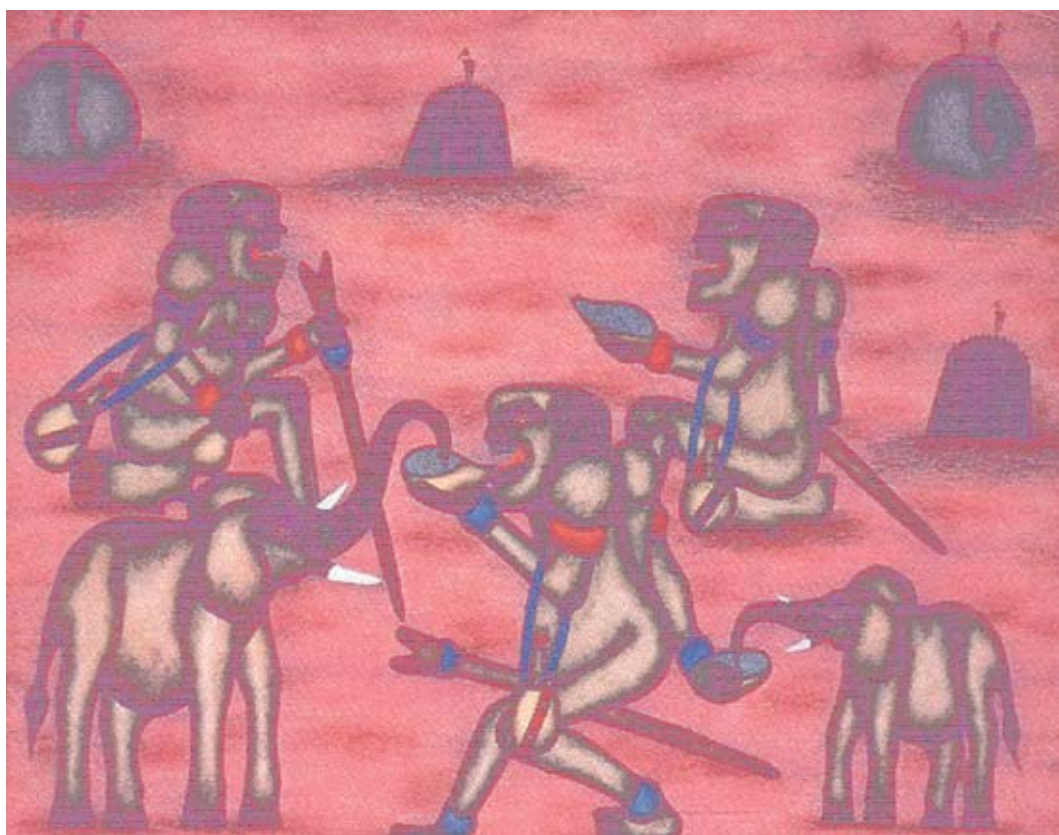


Ilustração 23. Arte Contemporânea. Maisha Mazuri, de 1992, do artista Queniano Kivuthi Mbuno. Fotografia de Philippe Maillard (in Dias, 1995: p.13).



ções, com um intervalo de cinco anos: “‘*Primitivism’ in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*”, apresentada por William Rubin no Museum of Modern Art em Nova Iorque, em 1984, e “*Magiciens de la Terre*”, em Paris, no Musée National d’Art Moderne – Centre Georges Pompidou e na La Grande Halle – La Villette, em 1989, sob direcção de Jean-Hubert Martin. Enquanto a primeira revelou a recorrência de artistas Ocidentais a formas visuais “primitivas”, a segunda dá um passo em frente e mostra que o movimento é recíproco, que também os artistas não Ocidentais se apropriaram e se inspiraram em fontes Ocidentais.¹⁵⁸

Na oficina do artista Senegalês Issa Samb, no centro de Dakar, logo à entrada esbarramos com uma construção no mínimo curiosa: uma máscara unida por uma corda, como se fosse um cordão umbilical, a um pau com uma velha bandeira do Senegal. Ima Ebong (1991) esclarece-nos afirmando que “perhaps this is a commentary on the ambiguous, often tense relationship between the homogenizing impulses of the nation and the traditional cultures that African governments try to use to shape their own image”¹⁵⁹ (p.198). Esta montagem é particularmente reveladora no caso do Senegal, onde o Estado pós-colonial tentou desenvolver uma cultura que incorporasse o moderno e o tradicional, o político e o poético, a bandeira e a máscara. Desde a independência que este país, no seguimento da sua ideologia Estatal, tem vindo a tentar definir a cultura Africana contemporânea a partir do conceito de “negritude” – era precisa uma nova arte para uma nova nação. E este tornou-se o discurso nacional, que determinava a marginalidade ou a aceitação dos artistas.

É impossível discutir a arte contemporânea no Senegal sem referir Senghor, um grande arquitecto da filosofia da negritude, bem como patrono das artes, poeta, promotor cultural, político e Presidente do Senegal de 1960 a 1980.

Ebong (1991) refere que “even before Senegal’s independence, in 1960, Senghor emphasized the functional aspect of the arts, promoting a kind of ‘development aesthetic’ that could support the economic and social agenda of the arriving nation”¹⁶⁰ (p.199). O Senegal, fiel aos ensinamentos dos fundadores do movimento da negritude, acredita, desta forma, que a cultura não é um simples adjunto da política mas a sua pré-condição e justificação. A ideia era, no final de contas, a de uma reabilitação do continente Africano, e a ideologia de Senghor acabou por se tornar, aos olhos de muitos, a “constituição cultural” da nação.¹⁶¹ No entanto, a denominada *Escola de Dakar*, composta por artistas seguidores de Senghor, acabou por se ver, por razões várias, afastada dos centros de tomada de decisão e manipulada pelos sucessivos governos.¹⁶²

Quero com isto dizer que África não parou no tempo, que não ficou de modo algum presa a um passado mais ou menos distante no que respeita às suas produções artísticas. Ao fim e ao cabo o que pretendi com este capítulo foi chamar a atenção para a existência de inúmeros artistas Africanos, a viver em África ou em qualquer outra parte do mundo, que produzem em materiais, tradições e estilos não-Africanos, mas que nem por isso deixam de se considerar a eles próprios como artistas Africanos. Num trabalho que pretendeu, até certo ponto, fazer uma análise sumária das formas artísticas Africanas, seria inadmissível esquecerem-se as produções contemporâneas, estas talvez, do ponto de vista dos próprios artistas Africanos, as verdadeiras formas artísticas daquele continente.



Conclusão

Há muito que se considerava que o “homem económico” (Steiner, 1994) não se poderia encontrar entre as populações indígenas da África sub-Sahariana. Durante o período de dominação colonial, imensos testemunhos e documentos foram escritos pelos administradores e outros Ocidentais em que se afirmava a falta de interesse dos Africanos por assuntos que se relacionassem com dinheiro, com o mercado, e com o trabalho. Os colonos consideravam, em geral, que os Africanos eram incapazes de apreciar o valor da iniciativa ou o potencial económico do trabalho remunerado.

Nestes mesmos anos – quando os empreendimentos capitalistas Ocidentais eram postos em causa pela falta de interesse dos Africanos pelos incentivos económicos – os coleccionadores e conhecedores de arte Africana na Europa e América começavam já a queixar-se por o espírito do capitalismo estar a destruir o espírito tradicional das artes Africanas. “They lamented the loss of artistic traditions, and declared that the quality and aesthetic merits of art objects in Africa were suffering an abrupt decline as a result of the hedonistic calculus of the African artist and his no better accomplice the African trader – both of whom were reproached for their excessive eagerness to reap the financial benefits of the Western market economy”¹⁶³ (Steiner, 1994: p.157-158). Este mesmo autor diz-nos que, por um lado, se não estivessem dispostos a participar em pleno em trabalhos remunerados de um modo de produção colonial, os Africanos eram criticados pelos Ocidentais e vistos como tradicionais, sem visão para o mercado, e cegos para as inúmeras potencialidades de uma economia capita-

lista mercantil. Por outro lado, se estivessem envolvidos na produção ou distribuição de arte com finalidades económicas, os Africanos eram *igualmente* criticados pelos Ocidentais, e vistos como negociantes, sem raízes, ou pior ainda, “gananciosos”.

Tem-se acreditado que a arte Africana é produzida num mundo encantado – um mundo no qual uma comunidade de crentes atribui aos seus objectos rituais valores espirituais incomensuravelmente superiores às suas propriedades físicas. No entanto, “oceans away, in a geographically separate and culturally distant corner of the globe, African art is being consumed today in a totally different, yet... equally enchanted world – a world in which a community of believers endow objects of art with economic values that are seemingly incommensurate with their cost of production”¹⁶⁴ (Steiner, 1994: p.164), mas que se recusam a admitir que o seu capital cultural está imerso na economia mundial. Assim, “African art objects are moved... from a world that defies the logic of ontology to one which denies the logic of capital”¹⁶⁵ (idem).

Alguns entre estes dois mundo situa-se o comércio de objectos artísticos Africanos, um comércio que faz passar pelas mãos dos negociantes Africanos objectos de arte e cultura material do seu contexto de criação para o seu local de consumo. E são estes negociantes que nos revelam e fazem compreender a verdade nua sobre a lógica da valorização da arte. Através de um processo complexo de trocas económicas e culturais, a comercialização de arte Africana revela, ao mesmo tempo que constitui, os laços e conexões que fazem do mundo



um sistema. Desta forma o estudo da arte Africana, como refere Steiner (1994), desafia-nos a constatar a penetração do capitalismo em África como uma série de ligações pessoais, forjadas uma de cada vez por diferentes indivíduos, cada qual com as suas motivações, ambições, e conjunto de objectivos. No entanto, ironicamente, "... the very object which brings them together does not hold the same value or meaning for all participants in the trade"¹⁶⁶ (p.164).

Desejo ainda referir, antes de dar como concluído este meu pequeno trabalho, que apesar da aparente simplicidade me foi difícil a decisão de lhe atribuir um título. No entanto, e porque não desejo que a palavra *império* seja aqui interpretada com referência às anteriores situações de colonialismo vividas pelos povos Africanos de que venho falando, parece-me pertinente explicar esta decisão. O título *Na Periferia Do Império* não é mais do que uma chamada de atenção para a constante desvalorização dos produtores e comerciantes Africanos de arte por parte dos seus parceiros Ocidentais, e mesmo por parte dos compradores finais e dos especialistas em arte Africana. Pareceu-me claro, em resultado das leituras que fiz, que África, os Africanos (produtores e comerciantes), e as formas artísticas deste continente, se encontram *na periferia de um império*, e que esse império, mais do que o Ocidente, são as instituições e os "especialistas" Ocidentais que ainda dominam o mundo artístico, de difícil acesso aos não-Ocidentais.

Na Periferia Do Império porque: 1) os Ocidentais afirmam-se como os únicos capazes de efectuar avaliações e juízos de valor sobre as produções artísticas Africanas; 2) o que é produzido está, de certa forma, dependente da procura Ocidental, das suas preferências e dos seus pressupostos em relação às artes de África; 3) não é dado aos Africanos o direito de serem influenciados, nas suas produções artísticas,

pelo mundo Ocidental, ou melhor, é, só que depois essas obras não são por nós bem aceites – há uma uni-direccionalidade¹⁶⁷; 4) o mundo artístico, como já referi, é totalmente dominado por instituições, conceitos, e definições Ocidentais; 5) os produtores e comerciantes Africanos de arte são desvalorizados e mesmo desconsiderados pelos Ocidentais; 6) os artistas Africanos, ao fim e ao cabo a base desta comercialização de arte Africana, são os que menos beneficiam do processo de comercialização da arte que criam; 7) enfim, podemos afirmar que são "canibalizados" (os produtores e os negociantes Africanos) pelo Ocidente, e uso este termo com base na argumentação de Deborah Root (1998), segundo a qual "it is possible to consume somebody's spirit, somebody's past or history, or somebody's arts and to do so in such a way that the act of consumption appears beautiful and heroic. The sites where this consumption takes place can be some of the most cherished institutions in Western culture: art galleries, libraries, museums, universities"¹⁶⁸ (p.18). Esta situação resulta, como refere Dias (1995), "do exercício de hegemonia que é em si esta apropriação de coisas alheias" (p.5).¹⁶⁹

Na Periferia Do Império, por outro lado, significa também uma outra chamada de atenção, desta feita para a proximidade com esse mesmo *império*. Quero com isto dizer que penso que os Africanos estão muito próximos de entrar no mundo artístico internacional como participantes de pleno direito, parceiros iguais, e não mais como meros *estafetas* entre os contextos de produção e o mundo da arte – porque a arte é um meio importante e privilegiado na humanização das relações entre os povos e países, e um marco fundamental na aproximação entre pessoas que entendem a arte como uma forma de comunicação.

Coimbra, 24 de Maio de 1999.



Bibliografia

- Adams, Monni, 1989, "African Visual Arts From an Art Historical Perspective", *African Studies Review*, 32 (2): p.55-103.
- Allison, Philip, et al., 1976, "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.21-31, 48-74, 92.
- Alpers, Svetlana, 1977, "Is Art History?", *Daedalus*, 106: p.1-14.
- Alsop, Joseph, 1982, *The Rare Art Traditions: The History Of Art Collecting And Its Linked Phenomena*, Princeton University Press, Princeton.
- Amselle, Jean-Loup, 1977, *Les Négociants De La Savane: Histoire Et Organisation Sociale Des Kooroko (Mali)*, Éditions Anthropos, Paris.
- Baker, Herbert, 1973, "On Appraising African and Oceanic 'Primitive' Art", *Valuation*, American Society of Appraisers, December: p.1-7.
- Balandier, Georges, 1967 (1957), *Ambiguous Africa*, Pantheon Books, New York.
- Bascom, William, 1976, "Changing African Art", in Graburn, Nelson H. H. (ed.) *Ethnic And Tourist Arts*, University of California Press, Berkeley: p.303-319.
- Ben-Amos, Paula, 1971, *Social Change In The Organization Of Wood Carving In Benin city, Nigeria*, Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, Indiana University.
- Benjamin, Walter, 1969 (1955), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Schocken Books, New York: p.217-251.
- Bernheimer, Paul, 1976, "Egotistical or Financial", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.57-58.
- Carpenter, Edmund, 1975, "Collecting Northwest Coast Art", in Holm, Bill, and Reid, Bill (ed.) *Indian Art Of The Northwest Coast*, University of Washington Press, Seattle: p.9-49.
- Challenor, Herschelle Sullivan, 1979, "Strangers as Colonial Intermediaries: The Dahomeyans in Francophone Africa", in Shack, William A. and Skinner, Elliott P. (ed.) *Strangers In African Societies*, University of California Press, Berkeley: p.67-103.
- Chapman, William Ryan, 1985, "Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition", in Stocking, George W. Jr. (ed.) *Objects And Others: Essays On Museums And Material Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison and London: p.15-48.
- Clifford, James, 1985, "Histories of the Tribal and the Modern", *Art In America*, 73 (4): p.164-177, 215.
- Clifford, James, 1987, "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'", in Foster, Hal (ed.) *Discussions In Contemporary Culture*, no.1, Bay Press, Seattle: p.121-130.
- Clifford, James, 1988, *The Predicament Of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, And Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England.
- Cornet, Joseph-Aurélien, 1975, "African Art and Authenticity", *African Arts*, 9 (1): p.52-55.
- Dagan, Esther A., 1992, *The Spirit's Image: The African Masking Tradition – Evolving Continuity*, Galerie Amrad African Art Publications, Québec.
- Davis, Whitney, 1989, "Review of *Object and Intellect: Interpretations of Meaning in African Art*", special issue of *Art Journal* 47 (2), 1988, Drewal, Henry John (ed.), *African Arts*, 22 (4): p.24-32, 85.
- Dias, J. A. B. Fernandes, 1989, "Arte Primitiva – Arte Moderna, Encontros e Desencontros", *Antropologia Portuguesa*, vol. 7: p.89-113.



- Dias, J. A. B. Fernandes, 1995 (1994), *Encontros Africanos*, Jornal de Exposição, Culturgest, Lisboa.
- Donne, J. B., 1978, "African Art and Paris Studios, 1905-20", in Greenhalgh, Michael and Megaw, Vincent (ed.) *Art In Society*, St. Martin's Press, New York: p.105-120.
- Ebong, Ima, 1991, "Negritude: Between the Mask and the Flag – Senegalese Cultural Ideology and the 'École de Dakar'", in Vogel, Susan (ed.) *Africa Explores: 20th Century African Art*, The Center for African Art and Prestel, New York and Munich: p.198-209.
- Echenberg, Myron, 1991, *Colonial Conscripts: The Tirailleurs Sénégalais In French West Africa, 1857-1960*, Heinemann Educational Books, Portsmouth, NH.
- Errington, Shelly, 1994, "What Became Authentic Primitive Art?", *Cultural Anthropology*, 9 (2): p.201-226.
- Fabian, Johannes, 1983, *Time And The Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York.
- Faris, James C., 1988, "'ART/Artifact': On the Museum and Anthropology", *Current Anthropology*, 29 (5): p.775-779.
- Fraser, Douglas, 1976, "Dis Be Ole, Ole Ting", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.30.
- Gerbrands, Adrian A., 1990, "The History of African Art Studies", *African Art Studies: The State Of The Discipline*, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, DC: p.11-28.
- Gnobo, J. Z., 1976, "Le Rôle des Femmes dans le Commerce Pré-Colonial à Daloa", *Godo-Godo*, Abidjan, 2: p.79-105.
- Graburn, Nelson H. H. (ed.), 1976, *Ethnic And Tourist Arts: Cultural Expressions From The Fourth World*, University of California Press, Berkeley.
- Grégoire, Emmanuel, 1992 (1986), *The Alhazai Of Maradi: Traditional Hausa Merchants In A Changing Sahelian City*, Lynne Rienner Publishers, Boulder and London.
- Grottanelli, Vinigi L., 1976, "The Unpalatable Truth: Fakes or Masterpieces", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.58-59.
- Guillaume, Paul, and Munro, Thomas, 1926, *Primitive Negro Sculpture*, Harcourt, Brace & Co., New York.
- Handler, Richard, 1986, "Authenticity", *Anthropology Today*, 2 (1): p.2-4.
- Hart, Lynn M., 1995, "Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World", in Marcus, George E., and Myers, Fred R. (ed.) *The Traffic In Culture: Refiguring Art And Anthropology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London: p.127-150.
- Jamin, Jean, 1982, "Objets Trouvés des Paradis Perdues: A Propos de la Mission Dakar-Djibouti", in Hainard, Jacques, et Kaehr, Roland (ed.) *Collections Passion*, Musée d'Ethnographie, Neuchâtel: p.69-100.
- Jamin, Jean, 1985, "Les Objets Ethnographiques sont-ils des Choses Perdues?", in Hainard, Jacques, et Kaehr, Roland (ed.) *Temps Perdu, Temps Retrouvé: Voir Les Choses Du Passé Au Présent*, Musée d'Ethnographie, Neuchâtel: p.51-74.
- Jules-Rosette, Bennetta, 1984, *The Messages Of Tourist Art: An African Semiotic System In Comparative Perspective*, Plenum Press, New York.
- Jules-Rosette, Bennetta, 1990, "Simulations of Postmodernity: Images of Technology in African Tourist and Popular Art", *Visual Anthropology Review*, 6 (1): p.29-37.
- Kaepler, Adrienne L., 1978, "Artificial Curiosities": *An Exposition Of Native Manufactures Collected On The Three Pacific Voyages Of Captain James Cook*, R. N. Honolulu, Bishop Museum Press.
- Kamer, Henri, 1974, "De L'Authenticité des Sculptures Africaines/The Authenticity of African Sculptures", *Arts D'Afrique Noire*, 12: p.17-40.
- Kamer, Henri, 1984, "L'«Art Negre», Entre



- la Brousse et la Salle de Vente", in Hainard, Jacques, et Kaehr, Roland (ed.) *Objets Prêtés, Objets Manipulés*, Musée d'Ethnographie, Neuchâtel: p.65-94.
- Kasfir, Sidney Littlefield, 1992, "African Art and Authenticity: A Text With a Shadow", *African arts*, 25 (3): p.40-53, 96-97.
- Lehuard, Raoul, 1976, "Sacred and Profane", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.73-74.
- Lemann, Nicholas, 1987, "Fake Masks", *The Atlantic*, 260 (5): p.24-38.
- Leuzinger, Elsy, 1960, *Africa: The Art Of The Negro People*, McGraw-Hill, New York.
- Lovejoy, Paul E., 1980, *Caravans Of Kola: The Hausa Kola trade, 1700-1900*, Ahmadu Bello University Press and Oxford University Press, Zaria and Ibadan.
- Lowenthal, David, 1985, *The Past Is A Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Malraux, André, 1949, *Museum Without Walls*, Bollingen Series, 24, Pantheon Books, New York.
- Manning, Patrick, 1988, *Francophone Sub-Saharan Africa, 1880-1985*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Maurer, Evan, 1981, "Caveat Ethnos: Unmasking Frauds in Ethnographic Art", *National Arts Guide*, 3 (2): p.22-25.
- McLeod, Malcolm D., 1976, "Limitations of the Genuine", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.31, 48-51.
- Mintz, Sidney W., 1971, "Men, Women, and Trade", *Comparative Studies In Society And History*, 13 (3): p.247-269.
- Ottenberg, Simon, 1976, "Political Corruption & Artistic Fakery", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.59-62.
- Paine, Robert, 1971, "A Theory of Patronage and Brokerage", in Paine, Robert (ed.) *Patrons And Brokers In The East Arctic*, Newfoundland Social and Economic Papers, no. 2. St. John's Memorial University: p.3-28.
- Paudrat, Jean-Louis, 1984, "The Arrival of Tribal Objects in the West from Africa", in Rubin, William (ed.) "Primitivism" *In 20th-Century Art: Affinity Of The Tribal And The Modern*, 2 vol., The Museum of Modern Art, New York: p.125-175.
- Pitt-Rivers, A. H., 1875, "Principles of Classification", *Journal Of The Anthropological Institute*, 4: p.293-308.
- Price, Sally, 1989, *Primitive Art In Civilized Places*, University of Chicago Press, Chicago.
- Price, Richard, and Price, Sally, 1995, *Enigma Variations*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England.
- Provost, Carl K., 1980, "The Valuation of Traditional Art: Special Problems in Connoisseurship", *Valuation*, American Society of Appraisers, November: p.136-149.
- Root, Deborah, 1998 (1996), *Cannibal Culture: Art, Appropriation, And The Commodification Of Difference*, Westview Press, Boulder and Oxford.
- Rubin, William, 1984, "Modernist Primitivism: An Introduction", in Rubin, William (ed.) "Primitivism" *In 20th-Century Art: Affinity Of The Tribal And The Modern*, 2 vol., The Museum of Modern Art, New York: p.1-79.
- Satov, Murray, 1997, "Catalogues, Collectors, Curators: The Tribal Art Market and Anthropology", in MacClancy, Jeremy (ed.) *Contesting Art: Art, Politics And Identity In The Modern World*, Berg, Oxford and New York: p.215-241.
- Schoffel, Alain, 1989, "Notes on the Art Fakes Which Have Recently Appeared in the Northern Philippines", *Art Tribal: Bulletin Of The Musée Barbier-Mueller*, 1: p.11-23.
- Secretan, Thierry, 1995 (1994), *Going Into Darkness: Fantastic Coffins From Africa*, Thames and Hudson, New York.
- Segy, Ladislav, 1958, *African Sculpture*, Dover Publications, New York.



- Seligman, Thomas K., 1976, "An Indigenous Concept of Fakes?", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.27-29.
- Shils, Edward, 1981, *Tradition*, University of Chicago Press, Chicago.
- Sieber, Roy, 1976, "Forgeries Without Forgers", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.22-24.
- Silver, Harry R., 1979a, "Ethnoart", *Annual Review Of Anthropology*, 8: p.267-307.
- Steiner, Christopher B., 1985, "Another Image of Africa: Toward an Ethnohistory of European Cloth Marketed in West Africa, 1873-1960", *Ethnohistory*, 32 (2): p.91-110.
- Steiner, Christopher B., 1986a, "Of Drums and Dancers: Convention and Reality in Portrayals of Non-Western Peoples in European Accounts of Discovery and Exploration", *The Harvard Review*, 1 (1): p.104-129.
- Steiner, Christopher B., 1990, "Worlds Together, Worlds Apart: The Mediation of Knowledge by Traders in African Art", *Society For Visual Anthropology Review*, 6 (1): p.45-49.
- Steiner, Christopher B., 1994, *African Art In Transit*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Steiner, Christopher B., 1995, "The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market", in Marcus, George E., and Myers, Fred R. (ed.) *The Traffic In Culture: Refiguring Art And Anthropology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London: p.151-165.
- Stevens, Phillips Jr., 1976, "The Risk of Going Blind for Life", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.24.
- Taylor, John Russel, and Brooke, Brian, 1969, *The Art Dealers*, Charles Scribner's Sons, New York.
- Torgovnick, Marianna, 1990, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, Chicago.
- Visonà, Monica Blackmun, 1987, "The Limitations of Labels", *African Arts*, 20 (4): p.38.
- Vogel, Susan, 1976, "A Curator Responsible", in Allison, Philip (ed.) "Fakes, Fakers, and Fakery: Authenticity in African Art", *African Arts*, 9 (3): p.62.
- Vogel, Susan, 1981b, "Collecting African Art at the Metropolitan Museum of Art", *Quaderni Poro*, 3: p.75-83.
- Vogel, Susan, 1991, "Traditional Art: Elastic Continuum", in Vogel, Susan (ed.) *Africa Explores: 20th Century African Art*, The Center for African Art and Prestel, New York and Munich: p.32-55.
- Vogel, Susan, 1991, "Extinct Art: Inspiration and Burden", in Vogel, Susan (ed.) *Africa Explores: 20th Century African Art*, The Center for African Art and Prestel, New York and Munich: p.32-55.
- Willett, Frank, 1971, *African Art: An Introduction*, Praeger, New York.



Notas

* Este trabalho resulta do Estágio de Investigação em Antropologia Social e Cultural e foi realizado no Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências e Tecnologia Universidade de Coimbra 1999

No trabalho original constavam a dedicatória e o agradecimento seguintes:

Para o Tô-Zé (1955-1973).

Fazendo um balanço do que foram estes últimos anos sou obrigado a admitir que alturas houve em que não pensei chegar ao fim. A desistência foi mesmo algo que me ocorreu, não por dificuldades inerentes à licenciatura em si mas por razões pessoais ligadas à minha forma particular de pensar e sentir. Hoje sinto-me feliz por não o ter feito, orgulhoso até, e agora, ao superar mais esta importante etapa na vida, sinto-me já irremediavelmente ligado à antropologia, e penso já em novos desafios. Assim sendo, é também chegada a altura de agradecer a todos aqueles que de alguma forma permitiram e ajudaram a que este momento fosse possível. Começo então, como não podia deixar de ser, por agradecer ao Prof. Dr. José António Braga Fernandes Dias, pela preciosa orientação e ideias novas que me foi proporcionando ao longo dos últimos dezoito meses, e a quem espero não decepcionar.

Quero agradecer também à minha família e amigos que comigo foram obrigados a conviver durante o período de investigação e escrita deste trabalho, pela paciência e compreensão manifestadas perante os tão frequentes acessos de péssimo humor, ansiedade e irritação.

Agradeço também a Carlos Braga pelo apoio que sempre me manifestou, e por nunca duvidar de que este dia chegaria.

Acho que sem ti este momento jamais seria possível.

À minha irmã, Carla Rosa, pela paciência que teve a tentar passar este trabalho a pente fino em busca de erros e imperfeições.

Aqueles que acreditaram e a todos quantos lerem estas páginas, obrigado. Este trabalho é também para todos vós.

¹ Quando aqui falo de mistério e exotismo, atenção, refiro-me a uma perspectiva Ocidental que não é de modo algum corroborada pelas populações de que os objectos são originários. Podemos, na minha perspectiva, atribuir estes

sentimentos Ocidentais pelas artes Africanas a uma espécie de sobrevivências do ainda tão próximo período colonial, em que os Africanos e os seus modos de vida ainda nos eram tão estranhos.

² Não são os estudos sobre as formas artísticas Africanas que eu aqui entendo como negligenciados, pelo contrário, como o prova a extensa bibliografia existente sobre o assunto. O que eu considero que tem sido bastante negligenciado é o estudo da comercialização da arte Africana.

³ Tradução livre: "... O âmago do mercado artístico Africano distribuiu-se desde finais dos anos 50 entre três grandes grupos étnicos: os Wolof do Senegal, os Hausa do Níger e Nigéria, e os Mande do Mali, Burkina-Faso, Guiné e Costa do Marfim. Todos estes grupos étnicos têm laços históricos com a difusão do capitalismo mercantil na África Ocidental e, em particular, todos eles foram responsáveis pela formação de diásporas trans-culturais por toda a região".

⁴ Ver Dias, 1989.

⁵ Tradução livre: "Por uma certa curiosidade acerca dos costumes destes povos [Africanos] que combateram ferozmente [contra os Alemães] e eram agora parceiros alegres nas celebrações da vitória".

⁶ Tradução livre: "Mesmo após o movimento Cubista ter terminado, e muitos dos próprios artistas terem perdido todo o interesse na arte Africana, o mercado para a arte Africana, que inspiraram e ajudaram a organizar, já tinha desenvolvido a sua própria estrutura comercial e força económica – que lhe permitiu que continuasse e florescesse sem o seu apoio".

⁷ Tradução livre: "... Direitos e privilégios especiais a alguns dos seus mais 'leais' súbditos. Os Senegaleses, em particular, que entre outras coisas estavam associados com os *tirailleurs sénégalais* (i.e., um grupo de forças armadas que lutaram pela França na conquista de vastos territórios na África Ocidental) estavam protegidos pela legislação colonial e era-lhes permitido o acesso a virtualmente todos os territórios da África Ocidental administrados pelos Franceses".

⁸ Tradução livre: "A carreira de um dos primeiros negociantes profissionais de arte Africana na Europa, Paul Guillaume, foi acidentalmente lançada por uma curiosa intersecção destes



dois acontecimentos históricos".

⁹ Tradução livre: "Informado por Apollinaire da presença de um objecto Africano de qualidade na montra de uma loja de peças de automóveis, Brummer negociou a sua compra com o jovem contabilista [Guillaume] e induziu-o a mostrar-lhe regularmente os seus 'fetiche' recebidos pela firma do contabilista através dos seus fornecedores coloniais de borracha".

¹⁰ Ver também Donne, 1978: p.107.

¹¹ Tradução livre: "Um ano após a visita de Brummer, Guillaume tinha-se demitido do seu emprego na loja de peças de automóveis, e tinha começado activamente a procurar o seu próprio fornecimento de arte Africana. De 1912 a 1920, Guillaume aumentou continuamente os seus carregamentos de arte de prospectores de borracha na África Ocidental, e começou a colocar anúncios na imprensa colonial com o propósito de estender o leque do seu stock".

¹² Tradução livre: "Cerca de 1920, Guillaume abriu a sua primeira galeria na rua La Boétie em Paris. Continuou a procurar novos fornecedores de arte Africana através do desenvolvimento de uma rede de contactos com oficiais coloniais da AOF. No Le Bréhant, um café Parisiense frequentado por oficiais de licença das colónias, Guillaume colocou um anúncio no qual se podia ler: 'Paul Guillaume paga preços elevados por todas as peças e colecções de origem Africana'".

¹³ Tradução livre: "... Inferir que os exportadores comerciais que estavam a enviar objectos Africanos aos negociantes Europeus, como Paul Guillaume (bem como Carl Einstein, Charles Vignier, Pierre Verité, Charles Ratton, e outros), não estavam eles próprios a colectar arte nas remotas aldeias rurais das quais os objectos estavam a ser extraídos. Como em tantas outras formas de extracção que, em diferentes momentos no passado Africano, forneceram uma variedade de mercadorias para exportação para o Ocidente – o caso mais óbvio sendo o tráfico de escravos no Atlântico – era o intermediário Africano que fornecia o primeiro e mais vital elo da cadeia comercial".

¹⁴ Tradução livre: "Os objectos artísticos e os artefactos culturais entram no mercado de duas formas. Ou são comprados de aldeões motivados por razões pessoais e financeiras a vender relíquias de família e parafernália rituais, ou são comprados de artistas que produzem directamente para o mercado de exportação".

¹⁵ Para uma explicitação dos géneros "clássicos" na arte Africana ver Rubin, 1984: p.15-17; e Vogel, 1991: p.32-55 e 230-239.

¹⁶ Tradução livre: "Durante as décadas de 1960-70, o mercado

artístico na África Ocidental atingiu provavelmente o seu auge. Não apenas uma procura extensiva tinha sido criada na Europa, mas também por esta altura a procura tinha atingido a costa da América".

¹⁷ Tradução livre: "Os soldados da paz, o movimento pelos direitos civis, o nacionalismo Africano, e o início do turismo de massas na África Ocidental".

¹⁸ Tradução livre: "Enquanto o mercado para a revenda de arte Africana de colecções privadas se iniciou por volta da recuperação económica de 1980 – com preços recorde a serem estabelecidos um leilão após outro – o lado Africano Ocidental do comércio tornou-se mais instável, nunca mais voltando ao que tinha sido durante os anos de 1960-70. Parte das razões para isto foram que muitos compradores se convenceram que todos os exemplos de arte Africana 'genuína' tinham já sido tirados do continente. A competição económica no mercado de arte Africana mudou-se portanto do fornecimento original em África para a recirculação de objectos previamente possuídos pelo Ocidente".

¹⁹ A este respeito ver Mintz, 1971.

²⁰ Tradução livre: "A predominância dos homens pode ser atribuída a vários factores diferentes. Em primeiro lugar, muitas das redes de fornecimento para o mercado artístico surgiram de rotas comerciais tradicionais, particularmente daquelas controladas por mercadores Hausa (ver Amselle, 1977; Lovejoy, 1980; Grégoire, 1992). Uma vez que estas antigas formas de comércio (por exemplo, o comércio de sementes de cola) eram em grande medida orientadas por homens (exceptuando-se, ver Gnobo, 1976), o comércio de arte permaneceu nas mãos de comerciantes do sexo masculino. Em segundo lugar, e talvez com maior significância, está o facto de muitas das artes com que os comerciantes lidam serem consideradas propriedade de homens. No contexto das aldeias, por exemplo, a maioria das máscaras e estatuetas figurativas são talhadas por homens, possuídas por homens, e em alguns casos estão mesmo proibidas de serem vistas por mulheres e crianças. Apesar de muita da arte que os comerciantes vendem não ser considerada sagrada (mas sim cópias contemporâneas feitas exclusivamente para o mercado) a perspectiva masculina centralizadora que caracteriza as artes 'tradicionais' ainda predomina. Finalmente, o Sindicato dos Antiquários, que licencia toda a comercialização legítima de arte na Costa do Marfim, não permite que mulheres se tornem membros. Isto, no entanto, é mais o resultado da sua divisão sexual do trabalho do que a sua causa".



²¹ O que, apesar de tudo, acaba por acontecer, frequentemente por motivações económicas. Isto é, mesmo as peças que têm valor intrínseco para os seus proprietários acabam por ser vendidas quando esses mesmos proprietários passam por dificuldades económicas.

²² Ver Dias, 1989: p.90-91.

²³ Tradução livre: "Porque não havia um *Système Naturel*... pelo qual os ordenar e terminologia específica para os discutir, poucos [coleccionadores] os levaram a sério".

²⁴ Ver Steiner, 1986a.

²⁵ Ver também Dias, 1989: p.91.

²⁶ Tradução livre: "Produtos da indústria humana, são passíveis de classificação em géneros, espécies e variedades, da mesma forma que os produtos dos reinos vegetal e animal".

²⁷ A propósito de Pitt-Rivers, do seu percurso, e das suas filosofias expositivas e de classificação dos artefactos etnográficos, ver Capman, 1985.

²⁸ Tradução livre: "... Janelas visuais através das quais poderíamos vislumbrar de relance o 'homem primitivo'".

²⁹ Tradução livre: "Em exposição pública estava uma imensa riqueza em arte da Costa Noroeste. No entanto, cada peça estava classificada e etiquetada como um espécime científico. Esculturas tribais estavam alojadas com conchas marinhas e minerais como objectos de história natural".

³⁰ Citados em Jamin, 1985: p.60-63. É no entanto curioso notar que Georges-Henri Rivière, junto com o "Americanista" Alfred Métraux, foram os responsáveis pela publicação de um catálogo (*Les Arts Ancients de L'Amérique*) para uma exposição de arte pré-Colombiana que se realizou em 1928, um ano antes portanto, no Pavillon du Marsan do Museu do Louvre na qual se acentuava o interesse estético das peças expostas, e não o interesse etnográfico. Este flutuar sistemático de opinião, contradição até, reflecte bem as incertezas que à época caracterizavam as tomadas de posição sobre as artes Africanas.

³¹ Tradução livre: "Um arquivo mais preciso e mais revelador do que a própria palavra escrita".

³² Ver também Price, 1989: p.68-73.

³³ Tradução livre: "Devemos aos viajantes, colonos, e etnólogos a chegada destes objectos [Africanos] ao Ocidente. Mas devemos fundamentalmente às convicções dos artistas modernos pioneiros a sua promoção de curiosidades e artefactos a grandes produções artísticas, aliás, a arte".

³⁴ Conferir Jamin, 1982: p.89.

³⁵ Ver Errington, 1994.

³⁶ Conferir página 110.

³⁷ Tradução livre: "Um feixe de paus transportado por um transeunte comunica apenas dentro da sua cultura, onde o entendimento pode depender, por exemplo, do conhecimento dele conter ramos de plantas medicinais específicas com poderes particulares... Uma figura [esculpida], por outro lado, tem uma dimensão expressiva e, se for boa, considero que comunicará algo da sua importância mesmo não sabendo nós qual o seu conteúdo latente".

³⁸ Tradução livre: "Se não percebermos o conteúdo pretendido com o trabalho, como poderemos saber em que escala valorizar a sua carga simbólica?".

³⁹ A este respeito ver Satov, 1997: p.227.

⁴⁰ Ver Dias, 1995; e Satov, 1997.

⁴¹ Tradução livre: "Os motivos para esta insistência [no contexto], enquanto que talvez honrados (e de importância fundamental para a disciplina [da antropologia]), podem ser considerados como negando aos objectos do Outro qualquer potencial em si mesmos – qualquer liberdade da segurança do contexto – quase como se na sua emancipação pudessem ser revelados como, digamos, primitivos".

⁴² Tradução livre: "... Inevitavelmente artificial uma vez que é possível argumentar-se que em momento algum a arte Africana existiu em total isolamento cultural. Em anos recentes, os estudos de arte Africana começaram a encarar com maior seriedade o impacto de forças externas nas expressões artísticas locais. Alguns trabalhos recentes, por exemplo, levaram em consideração: (1) a complexidade da atribuição étnica nas artes Africanas (i.e., o movimento de objectos para uso ritual ao longo de fronteiras étnicas); (2) o impacto do sistema económico mundial na produção artística local (i.e., a manufactura da denominada arte 'turística' ou de 'aeroporto'); (3) a articulação do Islamismo e outras religiões mundiais com as crenças indígenas Africanas na criação de artes sacras sincréticas; e (4) a incorporação de produtos de manufactura Ocidental (bonecas de plástico, tecidos industrialmente produzidos, materiais industriais, etc.) nos denominados contextos 'tradicionais'".

⁴³ Um pouco em consequência da saturação do mercado que já teve a oportunidade de referir.

⁴⁴ Razão pela qual armazenam peças que não estão expostas ao público em geral, mas que são apenas mostradas a um número limitado de clientes – os verdadeiros "coleccionadores".

⁴⁵ No mundo artístico, como no mundo de todos os grandes negócios, o sucesso do intermediário depende da separação entre os compradores e os vendedores. Barreiras sociais,



legais e burocráticas são construídas em todos os níveis do sistema económico por forma a manter a distância entre os fornecedores primários de arte e os seus consumidores finais.

⁴⁶ Ver Benetta Jules-Rosette, 1984: p. 8.

⁴⁷ Ver Price, 1989: p. 87-89.

⁴⁸ Ver Taylor and Brooke, 1969.

⁴⁹ Tradução livre: "Aqueles que paternalizam os estafetas [estão] convencidos que estes – regra geral com poucos estudos e falando apenas um inglês básico – não podem de forma alguma conhecer o verdadeiro valor daquilo que vendem".

⁵⁰ Tradução livre: "Um mercado que funciona por causa do, e não apesar do, intermediário Africano".

⁵¹ Tradução livre: "O Homem Ocidental, que está de plena posse dos seus processos de pensamento analíticos conscientes, pode constatar os feitos criativos dos Seus irmãos menos civilizados e ganhar conhecimentos. Mas geralmente não se considera que o processo complementar comporte pontos de vista significativos".

⁵² Ver Dias, 1995.

⁵³ Tradução livre: "Apesar de todos os estudos de campo nos quais os nativos de uma ou outra tribo foram confrontados com espécimes artísticos das suas próprias áreas culturais para que os escalonassem e comentassem, poucos investigadores procuraram as reacções desses mesmos informantes a reproduções do *Cristo Amarelo* de Gauguin ou dos frescos da Capela Sistina".

⁵⁴ Tradução livre: "Porque os negociantes se movimentam continuamente para trás e para diante de uma economia local para uma economia global, um estudo do mercado artístico lança luz sobre o impacto do consumo Ocidental na arte e estética Africanas".

⁵⁵ Ver Vogel, 1991; e Price and Price, 1995.

⁵⁶ Tradução livre: "[Dos] escolhos do contacto colonial de culturas" (a expressão entre parêntesis não consta do original).

⁵⁷ Tradução livre: "... O estudo do comércio artístico Africano revela não apenas um sistema económico complexo com as suas próprias estruturas internas, lógica, e regras, mas revela também um processo elaborado de trocas trans-culturais nas quais a imagem de África e das suas artes estão constantemente a ser negociadas e redefinidas por uma pluralidade de participantes no mercado espalhados por todo o mundo".

⁵⁸ Tradução livre: "Dado que a mercadoria que os comerciantes compram e vendem é definida, classificada, e avaliada em grande medida em termos de conceitos Ocidentais tais como 'arte' e 'autenticidade', os comerciantes estão não

apenas a mover um conjunto de objectos através do sistema económico mundial, mas estão também a trocar informações – mediando, modificando, e comentando sobre um vasto leque de conhecimento cultural".

⁵⁹ Informação essa frequentemente manipulada de acordo com os seus próprios interesses.

⁶⁰ Tradução livre: "Através das suas interacções com os compradores Ocidentais, os comerciantes possuem uma compreensão parcial do mundo para o qual os objectos de arte Africana estão a ser movidos. A sua experiência permite-lhes discernir certos critérios subjacentes às definições Ocidentais de autenticidade. Eles sabem, por tentativa e erro, quais as peças mais fáceis de vender, e podem prever quais os objectos que atingirão o mais alto preço do mercado. Usando este conhecimento superficial dos gostos Ocidentais, os negociantes manipulam os objectos para satisfazerem a procura".

⁶¹ Como já foi referido, quanto mais um objecto for visto menor é o seu valor aos olhos dos potenciais compradores. Os negociantes de arte vão mesmo ao ponto de seleccionarem certos objectos que afastam do conhecimento dos clientes em geral para só serem vistos por coleccionadores "sérios".

⁶² Tradução livre: "... Um dos factores-chave na apresentação de um objecto artístico é criar a ilusão da descoberta. Devido às barreiras... que separam os consumidores de arte dos produtores de arte, o comprador Ocidental quase nunca tem a oportunidade de descobrir um objecto por acaso ou de reconhecer o seu valor potencial antes dele entrar no mercado ou antes de se tornar uma mercadoria. No entanto, parte dos intuitos do coleccionador... é descobrir o que anteriormente passou despercebido".

⁶³ Ver Price, 1989.

⁶⁴ Tradução livre: "Pistas verbais afectam o julgamento de autenticidade e o sucesso de uma venda de uma forma semelhante à da disposição dos objectos. Isto equivale a dizer que o que nos é dito sobre uma obra de arte condiciona aquilo que vemos. Na Europa, por exemplo, o título de uma pintura é por vezes alterado para ir ao encontro das actuais preferências do mercado".

⁶⁵ Tradução livre: "... Está pelo menos parcialmente enraizada na sua história de vida Ocidental; isto em total separação das suas qualidades formais ou significância sociológica".

⁶⁶ Isto numa perspectiva Ocidental, porque localmente os artistas são bem conhecidos. Ver Hart, 1995: p. 140-143.

⁶⁷ Tradução livre: "Muitas das histórias que circulam entre os negociantes de arte nada têm a ver com o uso ou a inter-



pretação 'tradicional' dos objectos – são apenas anedotas inventadas para entreter os eventuais compradores”.

⁶⁸ Tradução livre: “... Fazendo propositadamente modificações de ênfase e/ou conteúdo”.

⁶⁹ Tradução livre: “Como elos de uma longa cadeia de distribuição, os negociantes de arte não controlam nem o fornecimento nem a procura que medeiam. Não podem nem criar um stock de objectos necessários à satisfação do mercado, nem criar um mercado para os objectos que possuem em stock. Os dois principais componentes de um sistema de mercado (fornecimento e procura) são controlados por forças exteriores ao mundo do negociante... O melhor que o negociante pode fazer é manipular a percepção dos objectos que possui por forma a ir ao encontro do que pensa serem as preferências e as exigências do comprador Ocidental”.

⁷⁰ Tradução livre: “Em conjugação com a apresentação e a descrição, os negociantes satisfazem a procura Ocidental através da alteração material dos objectos. Estas actividades incluem a remoção de partes, o restauro de fracturas e erosões, e a transformação artificial da patina e da superfície do material”.

⁷¹ Tradução livre: “... Apesar dos negociantes de arte Africana criarem e comercializarem imagens de África e da arte Africana, estas imagens estão limitadas aos pressupostos apriorísticos do comprador sobre o que se está a comprar – isto é, as imagens são construídas para *satisfazer* a procura e não para *criar* procura”.

⁷² Ver Silver, 1979a: p. 270-271; e Gerbrands, 1990: p. 15-17.

⁷³ Tradução livre: “Perante a abundância de arte não-Ocidental nos repositórios dos museus Ocidentais, a etno-estética foi concebida como um método analítico para re-situar estes objectos no seu ambiente de uso original”.

⁷⁴ Tradução livre: “Não existe uma garantia *a priori* que um particular grupo linguístico ou outro grupo ou sub-grupo identificado com antecedência pelo pesquisador, por mais ingenuamente que seja caracterizado, seja, de facto, o completo e real contexto de e para uma história particular de representações”.

⁷⁵ Tradução livre: “A interacção, e não o isolamento, parece caracterizar muita da produção e distribuição de formas artísticas tradicionais. Contudo, a arte Africana é ainda apresentada ao público em geral como se existisse um estilo representativo para cada grupo étnico e como se cada peça fosse quer um exemplo típico quer atípico da obra de uma única população”.

⁷⁶ Tradução livre: “Despido da sua autoria original e, de

uma forma mais geral, de notas de rodapé conceptuais, o objecto apresenta-se despido perante o olhar do observador Ocidental”.

⁷⁷ Tradução livre: “Os objectos sob o vidro [são] tão impotentes na presença dos admiradores como os mortos em presença das multidões do Dia de Todos os Santos. Ambos estão ‘indefesos’, e assim sendo temos uma liberdade ilimitada de os considerar e tratar como bem entendermos”.

⁷⁸ Ver Steiner, 1994: p. 10-15.

⁷⁹ Tradução livre: “A definição de autenticidade na arte Africana emana de assuntos tão díspares como ‘pureza’, periodicidade ou tempo histórico, e intencionalidade comercial ou artística”.

⁸⁰ Ver Satov, 1997: p. 228.

⁸¹ Tradução livre: “A determinação do que é arte e do que é falsificação tem muito a ver com a natureza e com o pessoal da rede artística. Este mercado Ocidental é em grande medida composto de críticos de arte especializados, negociantes de arte, e pessoal de museus de arte (...). Estas pessoas constituem o coração da rede artística. Elas determinam o que é arte, o que entra no mercado, o que não entra, e quando ocorrem as mudanças... Essas pessoas, que estão na base da rede artística, também manipulam em grande medida o valor deste mercado, o fluxo de bens dentro dele”.

⁸² Tradução livre: “A ideia de que a Arte Primitiva autêntica consiste em objectos feitos por culturas ‘intocadas’ para seu próprio uso em vez de para venda a ‘forasteiros’ e de que esses objectos são puros nas suas formas e conteúdos, não contaminados por influências Ocidentais, foi amplamente criticada por Fabian (1983), Clifford (1988), Price (1989), Torgovnick (1990), e muitos outros. Através de tais críticas, as dadas noções de ‘autenticidade’ foram amplamente desacreditadas, e o ‘primitivismo’ foi exposto como uma construção ideológica Ocidental”.

⁸³ Tradução livre: “É por definição uma escultura executada por um artista de uma tribo primitiva e destinada para o uso nessa tribo de uma forma ritual ou funcional”.

⁸⁴ Tradução livre: “A definição de autenticidade mais aceite pelo mercado é a de ‘feitos por uma tribo para seu próprio uso’”.

⁸⁵ Tradução livre: “O escultor que cria estes fetiches e máscaras, fá-lo sem pensar em lucros...”.

⁸⁶ Tradução livre: “Por forma a uma escultura ser autêntica, deve não apenas derivar de uma verdade formal, mas a sua linguagem deve também derivar de uma verdade sagrada”.

⁸⁷ Tradução livre: “No julgamento da autenticidade, excep-



tuando-se algumas tribos ou áreas recém descobertas, o período pré Segunda Grande Guerra parece ter validade na medida em que haviam poucos ou nenhuns mercados comerciais".

⁸⁸ Tradução livre: "Qualquer peça feita de materiais tradicionais por um artesão nativo para aquisição e uso por membros da sociedade local (apesar de não necessariamente membros do seu próprio grupo) que é feita e usada sem pensar que pode em última análise ser cedida por lucro a Europeus ou outros estrangeiros".

⁸⁹ Tradução livre: "Uma peça autêntica deve ser produzida para uso no grupo por um artista pertencente a ele ou a um grupo relacionado; os materiais básicos (com excepção de materiais de origens externas incorporados no objecto com propósitos específicos de decoração, protecção, ou magia) utilizados na criação da peça devem ser indígenas à região, e o objecto deve funcionar no seio do grupo de acordo com as suas tradições".

⁹⁰ Ver Cornet, 1975: p.52.

⁹¹ Tradução livre: "As peças obviamente mais autênticas, sobre as quais todos concordaríamos, são aquelas feitas por um Africano para serem usadas pelo seu próprio povo, e assim usadas".

⁹² Tradução livre: "Uma peça pode ter sido esculpida há muitos anos mas se nunca foi usada, talvez por o cliente que a encomendou ter morrido inesperadamente, não é 'autêntica'".

⁹³ Tradução livre: "Quase nada no mercado é alguma vez vendido como 'novo'. Se pressionado por um cliente céptico, um negociante pode eventualmente admitir que algo que está a tentar vender é apenas 'um pouco antigo' ou que 'não é antigo, mas não foi feito hoje'. Ele nunca diria abertamente, no entanto, que um objecto é absolutamente novo. Se a idade está em dúvida, então realça-se a condição e o uso do objecto: 'A máscara dançou', ou 'Andou por aí', ou 'Foi usada até à exaustão [fatigada]'. Se tudo o resto falhar, então joga-se com a exclusividade ou a raridade de um objecto no decorrer da venda: 'Não percebo porque não levou este [objecto]. É muito importante. Não o deve deixar' ou 'Não existe outro como este em parte alguma do mercado. Se encontrar um como este, Eu ofereço-lhe este como presente'".

⁹⁴ Tradução livre: "A maioria dos comerciantes divide os objectos que vendem em duas categorias: antigos e cópias".

⁹⁵ Tradução livre: "O problema está na interpretação destas palavras, que depende sempre dos esquemas mentais do comerciante: um dia pode descrever uma máscara como 'an-

tiga mas falsa' ou 'cópia autêntica', e no dia seguinte como 'verdadeiramente autêntica mas não antiga'".

⁹⁶ Tradução livre: "A terminologia usada pelos Africanos para descrever as máscaras ao longo dos últimos vinte anos foi enriquecida por muitos termos novos tomados por empréstimo do vocabulário usado pelos negociantes Ocidentais. Podem ser divididos em duas grandes categorias – termos que definem as máscaras com conotações positivas: correcta, verdadeira, parece bem, antiga, velha, usada, tradicional; e termos com conotações negativas: nova, falsa, incorrecta, não parece bem, contemporânea, não verdadeira, moderna, má, não usada. A verdadeira confusão resulta de um jogo no qual tanto o vendedor como o comprador, com um conhecimento limitado, desejam negociar a mesma máscara".

⁹⁷ Dagan (1992), a respeito das máscaras, diz-nos que no continente Africano a cópia de uma máscara é a sua re-criação, e, portanto, nunca *a priori* uma falsificação. Muitos Africanos consideram, assim, que não existe qualquer intenção ilícita na reprodução de uma máscara existente num qualquer museu Ocidental, uma vez que se trata apenas de voltar a usar nas mascaradas as formas artísticas dos seus antepassados.

⁹⁸ Tradução livre: "No início, existia apenas um exemplar de tudo o que se vê no mercado. Quando os Europeus chegaram, levaram essas coisas com eles e puseram-nas em museus e em livros. Depois dessa altura, tudo se tornou uma cópia [do que estava nos livros]. Uma cópia pode ter cem anos ou apenas uns poucos, mas tudo é uma cópia desses primeiros objectos que estão agora em museus e livros".

⁹⁹ Tradução livre: "Enquanto a versão Ocidental de autenticidade se centra na África pré-colonial como o lugar da arte Africana 'genuína' (i.e., uma visão orientada para a distância no tempo), a versão de autenticidade do comerciante centra-se, ao contrário, na Europa contemporânea (i.e., uma visão orientada para a distância no espaço). Para o Ocidental, arte Africana autêntica apenas existiu no passado, *antes* do contacto Europeu. Para o comerciante, arte Africana autêntica apenas existe no presente, *após* o contacto Europeu, quando os objectos foram tirados de África e declarados como autênticos pelas autoridades Ocidentais. A formulação de autenticidade do comerciante depende assim do contacto com a Europa para descobrir o valor inerente de um objecto artístico Africano".

¹⁰⁰ Tradução livre: "... Aquilo com que estamos preocupados numa discussão sobre falsificações na arte Africana, é algo que frequentemente não tem qualquer significado para os Africanos..."



¹⁰¹. Tradução livre: "Ao fazerem imitações fiéis às formas do passado, e ao envelhecê-las artificialmente de várias formas, eles tentam situar esses objectos pós-tradicionais numa época há muito extinta em que os artistas eram orientados por outras formas dentro dos seus sistemas sociais, senão mesmo no seu estilo".

¹⁰². Tradução livre: "Confrontado com a sua reprodução manual, que era usualmente tida como uma falsificação, o original preservava toda a sua autenticidade; não apenas a reprodução técnica *vis à vis*... [O] que espanta na era da reprodução mecânica é a aura da obra de arte... Apesar da manufatura de muitas reproduções substitui uma pluralidade de cópias por uma existência única".

¹⁰³. Tradução livre: "Uma das convicções mais acarinhadas das culturas desenvolvidas diz respeito à primazia do objecto autêntico, que se crê proporcionar uma experiência que uma reprodução não consegue proporcionar".

¹⁰⁴. Tradução livre: "Até muito recentemente, as noções comerciais e académicas de autenticidade basearam-se ambas na mesma definição tradicional: 'feitas por uma tribo para seu próprio uso'. À medida em que aumentavam a popularidade e os preços dos objectos etnográficos, o poder de compra dos museus diminuiu, e a sua definição de autenticidade alterou-se. A definição do 'mercado' não mais se podia aceitar porque estava, em última análise, enraizada numa conceptualização racista do produtor como estático e primitivo. A re-orientação académica foi na direcção de alargar o leque de colectáveis, incluindo a arte turística, a arte reciclada, e a arte contemporânea. Um dos benefícios foi uma maior representação, mais moderna, das culturas não-Occidentais do que a que encontraríamos na casa de um coleccionador".

¹⁰⁵. Tradução livre: "São valorizadas como vínculos pessoais com o passado, tal como os braços de uma velha cadeira de baloiço cuja pintura e verniz sucumbiram ao longo e constante esfregar".

¹⁰⁶. Ver também Shils, 1981: p.63-77.

¹⁰⁷. Devido à já referida noção Ocidental de que os objectos mais antigos, porque produzidos numa época em que o mercado para estas peças era praticamente inexistente, têm maiores probabilidades de serem "autênticos".

¹⁰⁸. Tradução livre: "... Ao crescente apetite do mercado artístico internacional pela sua cultura material foi a produção e o envelhecimento artificial, por exemplo, das máscaras, encenando 'rituais de aldeias', captados em vídeo, para as autenticar como objectos feitos para usos rituais locais".

¹⁰⁹. Tradução livre: "O problema começa quando e se uma questão puder ser levantada – devido à alteração da vida tribal sob a pressão da moderna tecnologia ou das formas sociais, políticas, e religiosas Ocidentais – sobre a integridade da continuação da própria tradição".

¹¹⁰. Tradução livre: "A autenticidade na cultura ou na arte existiu num período anterior ao presente, mas não tão distante ou apagado que impossibilite a colecção ou o salvamento".

¹¹¹. Ver também Handler, 1986.

¹¹². Tradução livre: "Mesmo em referência a populações vivas, por exemplo, as etiquetas dos museus são frequentemente escritas no passado".

¹¹³. Tradução livre: "[Q]uando a penetração Europeia minou de facto o contexto ideológico para a escultura [,] as formas artísticas [de África] degeneraram".

¹¹⁴. Tradução livre: "A chegada do homem branco significou a partida do artista negro; para trás ficou apenas ocasionalmente um artesão pouco inspirado imitando de forma monótona a arte dos seus antecessores, lascando madeira ou marfim em imagens rígidas, sem carácter, para o mercado externo".

¹¹⁵. Tradução livre: "Algumas das falsificações actuais poderão, desta forma, tornar-se as peças autênticas de amanhã, tendo-lhes o tempo assegurado uma curiosa reabilitação".

¹¹⁶. Tradução livre: "No seu nível mais superficial, é um truismo do mercado de arte que os trabalhos de um já falecido mas ainda admirado mestre sejam mais valorizados do que os trabalhos de um mestre ainda vivo e produtivo. A morte limita o fornecimento; a lei da oferta e da procura começa a operar; e assim dois milhões de dólares chegam a ser pagos por um Jackson Pollock, significativamente descrito como um dos seus últimos grandes trabalhos disponíveis. Do mesmo modo, os interesses dos coleccionadores, dos museus e do mercado em artefactos dos Índios Americanos tem vindo a crescer rapidamente há já algumas décadas. No entanto, parece mais improvável que este fosse o caso se o Ocidente estivesse ainda dotado de entrepostos comerciais onde [qualquer um podia obter a baixos custos] exemplos admiráveis de trabalhos em mantas e conchas, plumárias, cobertores, cerâmica, esculturas de madeira, e por aí fora. Enquanto esta era a situação, ninguém se interessava por artefactos Índios excepto um pequeno número de pessoas de pensamento etnológico".

¹¹⁷. Tradução livre: "Se os turistas querem máscaras e esculturas, então tê-las-ão, tantas quantas quiserem! Mas o que é produzido é de um valor muito discutível: trabalhos sem



quaisquer raízes culturais ou conteúdo artístico".

¹¹⁸ Tradução livre: "...A arte turística foi sujeita a um sério inquérito antropológico (ver Ben-Amos, 1971; Graburn ed., 1976; Jules-Rosette, 1984). E, com poucas exceções, é ainda considerada uma matéria inapropriada para a história da arte (ver Adams, 1989; Kasfir, 1992)".

¹¹⁹ Tradução livre: "Objectos não autênticos e de muito pouca qualidade... não deveriam estar em museus e não deveriam ser adquiridos, mesmo como presentes. Desculpamo-nos frequentemente com o facto de não ter importância, que são apenas exemplos usados para o ensino. É bem o oposto: tais objectos apresentam uma imagem tão pobre e enganadora da arte Africana que servem apenas para desacreditar tanto a África como as instituições em que aparecem".

¹²⁰ Para um estudo mais detalhado desta questão ver Cornet, 1975; Allison *et al.*, 1976; Maurer, 1981; Kamer, 1984; e Schoffel, 1989.

¹²¹ Tradução livre: "Existe um facto fundamental que se aplica a todas as falsificações – a intenção de enganar".

¹²² Tradução livre: "Uma obra do diabo e um pecado contra a arte".

¹²³ Tradução livre: "O Sr. Kahan [um negociante de arte de Nova Iorque] vai ao continente Africano duas ou três vezes por ano, onde tem de desafiar novas formas de desinteria e uma profusão de falsificações artísticas (duas em cada três peças)".

¹²⁴ Tradução livre: "Mesmo a história da colecção de um objecto pode ser forjada pela arte do falsificador".

¹²⁵ Tradução livre: "... Que a maioria dos burlões são os comerciantes, os negociantes, e outros intermediários, quer Africanos quer outros, mas pouco frequentemente os próprios artesãos...".

¹²⁶ Conferir página 30.

¹²⁷ Conferir página 59.

¹²⁸ Tradução livre: "... O conhecedor e o falsário podem ser vistos, de uma certa perspectiva, como variantes de um mesmo tema".

¹²⁹ Tradução livre: "As vendas públicas são geralmente também uma fonte de confusão para os coleccionadores que a elas recorrem. Os catálogos são frequentemente de uma grande imprecisão e, por fim, os preços estimados e de venda não reflectem a verdadeira tendência do mercado".

¹³⁰ Tradução livre: "... Os conservadores de museus, na sua quase totalidade, possuem ideias absolutamente conservadoras que os levam a dar opiniões negativas sobre todas as peças de um tipo que lhes seja desconhecido".

¹³¹ Tradução livre: "Recolhi, no ano de 1958, uma bela estatuetta na vila mossi de Kaya. De volta a Nova Iorque, vendi essa peça ao Sr. Gustav Schindler, que considerava e considerarei sempre como um grande coleccionador e um homem de gosto muito seguro. Na altura da exposição da Colecção Schindler, no Museu de Arte Primitiva de Nova Iorque, forneci todas as informações, sobre os locais de origem, das peças que tinha vendido. A obra em questão figurou numa página inteira, na contracapa do catálogo Schindler. Tinha sido, no entanto, catalogada pelo director, o Sr. Robert Goldwater, como uma obra dos Bambara, que residem ainda a algumas centenas de quilómetros do local em que declarei tê-la encontrado. Tendo interrogado o museu sobre as razões daquele rótulo, disseram-me que certas pessoas que a haviam visto a tinham julgado como proveniente dos Bambara do Mali, contra as minhas indicações, isto é, sem considerarem as indicações de quem tinha recolhido a peça".

¹³² Tradução livre: "1) *Objectos feitos para fins cerimoniais*. Podem incluir cópias de peças mais antigas que perderam a sua utilidade cerimonial devido a estarem deterioradas, o que leva a que se façam substituições. 2) *Objectos feitos para exportação de modo a familiarizar o mundo com a arte Africana e para ganhos monetários dos produtores*. Esta inclui as recordações ou a 'arte de aeroporto', que por vezes é bastante antiga. Em norma, a arte Makonde cai nesta categoria; é arte moderna, original, e de boa qualidade feita por Africanos. 3) *Peças falsas, geralmente feitas a partir de originais existentes*. Uma peça falsa é, regra geral, feita para passar por algo que não é, e tem geralmente uma patina artificial. As únicas razões para a produção desta arte são egoístas ou financeiras".

¹³³ Lista à qual poderíamos ainda acrescentar países como Angola, Moçambique, Tanzânia, e outros.

¹³⁴ E Tschokwe, que possuem inclusivamente máscaras em fibra de corpo inteiro (máscaras corporais).

¹³⁵ São também os mais passíveis de serem reproduzidos e falsificados, por vezes logrando mesmo os especialistas.

¹³⁶ Ver Allison *et al.*, 1976; Dagan, 1992; e Price e Price, 1995.

¹³⁷ Tradução livre: "Estas são frequentemente chamadas de artes 'turísticas' ou de 'aeroporto' e podem ter pouca relação com as artes tradicionais da cultura de origem ou de quaisquer outros grupos".

¹³⁸ Tradução livre: "... Um truque perpetrado por nativos espertos...".

¹³⁹ Tradução livre: "... Tradições Europeias, mas que no seu conteúdo expressam sentimentos totalmente diferentes [e] apropriados às novas culturas".



¹⁴⁰ Ver Jules-Rosette, 1990.

¹⁴¹ Tradução livre: "Tal como a arte tradicional, expressa usualmente um sistema de crenças, por vezes suficientemente elaborado para ser considerado uma religião. No entanto, porque parece transcender a etnicidade, usa novos meios, e está geralmente ligada aos crescentes credos do Cristianismo e do Islão, os proprietários da arte Neo-Funcional vêem-na como progressiva ou moderna, enquanto associam a arte tradicional, baseada na etnia, com o passado".

¹⁴² Conferir página 97; ver Também Secretan, 1995.

¹⁴³ Ver Alpers, 1977: p.7.

¹⁴⁴ Tradução livre: "Em contraste, muitos produtores não-Occidentais de imagens tradicionais, bem como as pessoas que vêem e usam essas imagens em contextos rituais, não consideram de importância central a individualidade do produtor. Este é o caso tanto da produção local, ritual, de imagens num contexto tradicional como de muita da produção para o comércio, uma actividade separada frequentemente levada a cabo pela mesma pessoa para o mercado turístico. As peças transformadas em mercadoria encontram o seu caminho para colecções pessoais de arte ou galerias de arte e museus onde frequentemente acabam por ser etiquetadas como 'anónimas' (Price, 1989; Steiner, 1990)".

¹⁴⁵ Tradução livre: "... O 'anonimato' (e o seu corolário, a 'intemporalidade') da Arte Primitiva deve muito à necessidade dos observadores Ocidentais sentirem que a sua sociedade representa um feito superior único na história da humanidade".

¹⁴⁶ Tradução livre: "O produtor não é de todo anónimo no contexto cultural em que o trabalho é feito. Mas isto não significa de todo, como no Ocidente moderno, que a sua distintividade pessoal seja sentida como o aspecto mais importante do seu trabalho".

¹⁴⁷ Ver Alpers, 1977: p.7.

¹⁴⁸ Tradução livre: "Essas imagens, composições, e estilos estão baseadas em distinções regionais, de castas, e familiares que foram passadas de geração em geração ao longo de séculos..."

¹⁴⁹ Tradução livre: "... De um produtor de imagens não se pode dizer que seja criativo até ele ou ela primeiro terem ganho aprovação, e com ela a denominação de 'artista', da rede social de críticos de arte do mundo artístico, dos historiadores de arte, e dos curadores. Apenas nessa altura se é considerado digno de um lugar na história da arte".

¹⁵⁰ Conferir página 89.

¹⁵¹ Tradução livre: "Sem informação explícita sobre as estéticas

cas e os significados regionais de imagens não-Occidentais, o espectador Ocidental pode apenas apreciar as características formais e dar-lhes uma resposta emocional, perdendo toda a riqueza que o conhecimento sobre os contextos poderia proporcionar".

¹⁵² Ver também Satov, 1997.

¹⁵³ Tradução livre: "Exaltar a nação em vez da região foi central nos trabalhos de artistas Internacionais desde os primeiros dias da independência, quando os artistas tacitamente concordaram em suprimir as referências étnicas em favor de referências multi-étnicas que poderiam constituir uma aliança nacional. O 'tribalismo' era não apenas retrógrado aos olhos de muitos, era perigosamente divisivo. A primeira missão da nova arte nacional na altura da independência era elevar as pessoas acima dos seus velhos antagonismos étnicos. Desta forma, homens de negócios que usassem fato eram vistos como exprimindo a sua moderna identidade nacional em vez das identidades étnicas ou religiosas de outrora".

¹⁵⁴ Ver Dias, 1995: p.6.

¹⁵⁵ Tradução livre: "... 'Da era actual,' aplica-se do mesmo modo a todos os tipos artísticos produzidos em África hoje em dia – incluindo a arte Tradicional contemporânea, a arte Urbana contemporânea, e a arte Neo-Funcional. Associar a palavra 'contemporânea' apenas aos trabalhos de Africanos com uma educação elevada é relegar todas as outras formas actuais a um limbo intemporal ou a um passado arcaico".

¹⁵⁶ Tradução livre: "O termo descreve; não denota qualquer estatuto especial. A distinção na corrente Internacional das artes Africanas assenta tanto na natureza do trabalho como nas circunstâncias formativas e situações de trabalho dos artistas".

¹⁵⁷ Tradução livre: "Talvez a história da arte Europeia desde a Renascença possa ser vista, de um modo geral, como a tentativa de cada geração avançar sobre os estilos e teorias da que a antecedeu, o pressuposto subjacente sendo o de que a arte pode ser explicada em termos de influências ou de diálogo com os professores dos artistas e com os seus estilos. Nada sugere, no entanto, que este impulso pelo progresso seja a experiência dominante nos artistas Africanos contemporâneos".

¹⁵⁸ Conferir página 7.

¹⁵⁹ Tradução livre: "Talvez este seja um comentário sobre a relação ambígua, frequentemente tensa, entre os impulsos homogeneizadores da nação e as culturas tradicionais que os governos Africanos tentam usar para moldar a sua



própria imagem”.

^{160.} Tradução livre: “Mesmo antes da independência do Senegal, em 1960, Senghor realçou o aspecto funcional das artes, promovendo uma espécie de ‘estética do desenvolvimento’ que pudesse suportar a agenda económica e social da nação que estava para chegar”.

^{161.} Ver Ebong, 1991: p.200.

^{162.} Ver Ebong, 1991: p.205.

^{163.} Tradução livre: “Lamentavam a perda das tradições artísticas, e declaravam que a qualidade e méritos estéticos dos objectos artísticos em África sofriam um declínio abrupto como resultado do cálculo hedonístico do artista Africano e do seu não melhor cúmplice, o negociante Africano – ambos tidos como excessivamente dispostos a ficar com os benefícios económicos da economia de mercado Ocidental”.

^{164.} Tradução livre: “A um oceano de distância, num canto do mundo geograficamente separado e culturalmente distante, a arte Africana está a ser consumida num mundo totalmente diferente, mas... igualmente encantado – um mundo no qual uma comunidade de crentes atribui aos objectos de arte valores económicos à primeira vista inconciliáveis com os seus custos de produção”.

^{165.} Tradução livre: “Os objectos artísticos Africanos são movidos... de um mundo que desafia a lógica da ontologia para um outro que nega a lógica do capital”.

^{166.} Tradução livre: “... O mesmo objecto que os uns não tem o mesmo valor para todos os participantes do comércio”.

^{167.} Em relação ao conceito de uni-direccionalidade ver Price, 1989: p.34.

^{168.} Tradução livre: “É possível consumir o espírito de alguém, o seu passado ou história, ou as suas artes, e fazê-lo de tal modo que o acto do consumo pareça belo e heróico. Os lugares onde acontece este consumo podem ser algumas das mais acarinhadas instituições da cultura Ocidental: galerias de arte, livrarias, museus, universidades”.

^{169.} Ver também Price, 1989: p.25.



Autor: Celso Fernando Braga Rosa

Título: Na Periferia do Império -Arte Africana no Mercado Artístico Internacional

Editor: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto

Colecção: e-Working Papers

Edição: 1ª (Jun/2007)

ISBN: 978-989-95426-1-7

Localização: <http://www.africanos.eu>

Composição: CP

Referência bibliográfica:

ROSA, Celso Fernando Braga. 1999 Na Periferia do Império Arte Africana no Mercado Artístico Internacional. In *e-Working Papers CEAUP*. ISBN: 978-989-95426-1-7. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. <http://www.africanos.eu>

Preço: gratuito na edição electrónica, acesso por importação.

Solicitação ao leitor: Transmita-nos (ceaup@letras.up.pt) a sua opinião sobre este trabalho.

©: É permitida a cópia de partes deste documento, sem qualquer modificação, para utilização individual. Não é permitida qualquer utilização comercial. A reprodução de partes do seu conteúdo é permitida exclusivamente em documentos científicos, com indicação expressa da fonte. Não é permitida a sua disponibilização através de rede electrónica ou qualquer forma de partilha electrónica. Em caso de dúvida ou pedido de autorização contactar directamente o CEAUP (ceaup@letras.up.pt).