

A ARTE NIGERIANA E A PRODUÇÃO DO “MODERNO”: ATORES, TRÂNSITOS E NARRATIVAS

Sandra Mara Salles
Unicamp
sandra.nangadef@gmail.com

Introdução

As possibilidades que o campo dos estudos das exposições oferece para a abordagem da arte africana são inúmeras. Afinal, a produção visual do continente se tornou conhecida pelos públicos ocidentais por meio de seus diferentes modos de exibição, primeiramente nos gabinetes de curiosidade, surgidos no século XV e, posteriormente, ao longo do século XIX, nos museus etnográficos. Nestas instituições educacionais públicas, os objetos (ou “espécimes etnográficos”), eram apresentados enquanto testemunhas da variedade e do estado de avanço das culturas. De objetos de “curiosidade”, eles se tornam então objetos dignos de interesse científico. Mas havia ainda um longo caminho a ser percorrido para que tais objetos adquirissem o estatuto de obra de arte.

Foi em exposições realizadas nos Estados Unidos e na Europa no século passado que a produção artística do continente africano começou a ser exposta em escala mais ampla, sob a conotação modernista pejorativa de “arte primitiva”. Nesses primórdios, a mostra *Primitivism in the 20th Century Art*, realizada no Museum of Modern Art de Nova York, em 1984, teve grande impacto sobre a maneira de se expor arte africana e o modo como ela será posteriormente recebida pelo público e pela crítica.¹

Uma ampla bibliografia neste campo de estudos tem explorado as múltiplas possibilidades metodológicas abertas pela pesquisa sobre a história das exposições. Esta produção lança luzes sobre as questões ideológicas subjacentes aos projetos curatoriais,

¹ Nesta exposição obras “etnográficas” foram colocadas ao lado de obras canônicas das vanguardas europeias. Aproximando obras de Gauguin, Picasso, Brancusi ou Klee a estatuetas ou máscaras africanas desprovidas de informações sobre autoria e data, a fim de enfatizar as semelhanças formais entre as duas práticas artísticas, o MoMA celebra o modernismo europeu - colocando as produções africanas como coadjuvantes - e contribui para a perpetuação de uma visão atemporal e arcaica da arte africana. Segundo Maureen Murphy (2012), esta mostra marcaria uma virada decisiva nas reflexões sobre arte e poder, suscitando um debate acerca dos interesses políticos ligados às questões de representação e desconstruindo a ideia de neutralidade política no campo artístico.

as conjunturas locais e institucionais nas quais tais projetos se inserem e os perfis sociais de seus agentes: curadores, gestores de instituições, colecionadores, etc.²

A investigação das diversas maneiras pelas quais as obras foram agenciadas nos espaços expositivos, dos diferentes discursos construídos e difundidos sobre tais produções e de sua recepção pela crítica e pelo público permite acessar um “pensamento de época” e escrever uma história da arte africana por meio do dispositivo expositivo. Ademais, explorar metodologicamente as possibilidades de uma exposição no campo da História da arte permite problematizar os critérios de seleção das obras expostas e, o que poder ser ainda mais revelador, refletir sobre o que não é contemplado nesta seleção.

A partir da análise da seleção curatorial da exposição *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*³, serão abordadas nesse texto algumas das transformações ocorridas na estrutura de produção artística nigeriana nos últimos anos do período colonial e na década que se seguiu à independência do país (1960).

Realizada na Alemanha (Munique e Berlim) e nos Estados Unidos (Chicago e Nova York) entre 2001 e 2002, *The Short Century* foi a primeira exposição a abordar, por meio da arte em suas diversas linguagens (artes plásticas, cinema, literatura, música, etc.), a dinâmica das transformações políticas e sociais no continente africano no período de luta anticolonial e de formação dos estados nacionais (ENWEZOR, 2001). Tomando distâncias de uma abordagem exclusivamente focada em questões formais e estéticas, o modernismo em contextos africanos foi apresentado nesta exposição como um campo político, uma tática de insurreição contra o domínio colonial, cujas obras buscariam capturar as revoluções sócio-políticas das lutas pela independência.⁴

Esta análise permite mapear, além das obras de artistas nigerianos incluídas na mostra, aquelas de artistas ativos nesse período que não foram selecionadas para o projeto e elencar algumas hipóteses para se compreender o que poderia estar por trás de tal

² Para uma breve introdução ao tema, ver lista parcial de exposições de arte moderna e contemporânea africanas desde a década de 1960 e respectivas referências bibliográficas em: <https://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/newmaaintro.cfm> (“Major Group Exhibitions”), além de: DE L’ESTOILE (2007), GELL (2001) e SALUM (2014).

³ Objeto de tese de doutoramento da autora, em curso no Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp, área História da Arte, com previsão de término em 2020.

⁴ Acolhida em instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Chicago e o MoMA de Nova York, *The Short Century* apresentou mais de 140 obras de cerca de 50 artistas.

exclusão. De maneira mais ampla, a percepção desses “pontos-cegos” do projeto curatorial ilumina alguns dos modos de constituição das narrativas sobre a produção do “moderno” no contexto nigeriano e sobre os agentes envolvidos nesse processo.

Novas estruturas de produção

Diferentes respostas ao colonialismo geraram diferentes modalidades de modernidades artísticas, no âmbito das variadas estruturas de aprendizagem e de criação presentes no continente africano na primeira metade do século XX e no período das independências. Ao longo deste período, houve uma profunda transformação destas estruturas e diferenciações começaram a surgir entre diversos perfis de artistas (KASFIR, 2000; NDJAIE, 2012). Tais diferenciações estavam, em grande medida, relacionadas às estratégias empregadas pelos artistas na utilização do patrimônio artístico tradicional em seus trabalhos e à relação por eles estabelecida entre sua criação artística e as expressões culturais locais.

Embora não tenha sido totalmente interrompido no período aqui tratado, inovações impostas pelo colonialismo ao sistema de aprendizagem dos ateliês tradicionais (no modelo clássico mestre-aprendiz), foram contemporâneas de novas modalidades de estruturas de formação e criação artísticas. Trata-se, notadamente, dos novos formatos de ateliês que se disseminaram por todo o continente africano - conduzidos por missionários, agentes da administração colonial e expatriados - e das escolas que propunham uma formação teórica e profissional.

Dentre as iniciativas que compõem este primeiro grupo - o dos novos ateliês -, estão a Académie de l'Art Populaire Congolais em Elizabethville (atual Lubumbashi), fundada por Pierre Romain Desfossés, em 1946; a Escola Poto Poto em Brazzaville, Congo, fundada por Pierre Lods, em 1951 e a Salisbury Workshop School de Frank McEwen, criada na então Rodésia (atual Zimbábue), no final da década de 1950. Na Nigéria do início dos anos 1960, Ulli Beier e Susanne Wenger (posteriormente, acompanhados pela segunda esposa de Beier, Georgina) começaram a organizar as escolas de arte

experimental em Oshogbo, sob a forma de “ateliês”⁵ de curta duração, conduzidos por artistas convidados.

A ação desses diferentes mediadores era orientada por uma convicção compartilhada: a de que seria necessário “liberar” as energias criativas de indivíduos - homens, em sua maioria - que teriam sido neutralizadas sob os diversos mecanismos de controle implementados pelas forças coloniais. Nessa empreitada, observa-se uma tendência à idealização das práticas originais das sociedades tradicionais, consideradas mais “puras” e uma desvalorização das formas criativas surgidas durante o período colonial como resultado do contato. Um paradoxo então se instaura, no qual o ex-colonizador expatriado assume a missão de “liberar” o colonizado das amarras coloniais à sua criatividade.

Dada a amplitude de experiências de criação nos referidos ateliês, seus diferentes contextos de implementação e prática, os variados perfis dos agentes envolvidos, entre outros aspectos que compõem o mosaico da criação artística em contextos africanos no período, a atenção aqui estará focada na última experiência mencionada, a dos Beier em Oshogbo, na Nigéria.

De maneira a complexificar a análise do contexto, será igualmente abordado o movimento *Art Society*, nascido no *College of Arts, Science and Technology*, em Zaria, no Norte do país e considerado por alguns autores (OKEKE-AGULU, 2015) - mas não sem questionamentos (OGBECHIE, 2009) - o marco da criação modernista pós-colonial na Nigéria.

Será possível perceber, a partir do exame das narrativas construídas por estas duas experiências artísticas, que as modalidades de constituição da(s) modernidade(s) artística(s) na Nigéria são, além do resultado de diferentes tipos de contato colonial, também frutos de uma disputa discursiva.

1. A modernidade híbrida de Oshogbo

No verão de 1961, Ulli Beier - crítico, escritor e professor nascido na Alemanha, instalado na Nigéria desde 1950 e então professor no Departamento Extra-Muros da

⁵ Na literatura estrangeira sobre o tema é amplamente usado o termo “workshop” (KASFIR, 2013), que também é utilizado em português e abrange uma ampla gama de atividades. Optou-se, neste texto, pelo vocábulo “ateliê”, por se referir mais especificamente, em língua portuguesa, a espaços de criação artística.

Universidade de Ibadan - juntou-se a um grupo de escritores estabelecidos na mesma cidade para fundar o *Mbari Writers and Artists Club*. Poetas e escritores como Wole Soyinka, John Pepper Clark, Christopher Okigbo e Ezequiel Mphahlele (mais tarde conhecido como Eskia Mphahlele), além de artistas visuais como Uche Okeke, Demas Nwoko e Bruce Onobrakpeya estavam entre seus membros inaugurais. O programa do Mbari Club incluía exposições de arte, cursos de verão para artistas e professores de arte além de apresentações teatrais ao ar livre.

Segundo o próprio Beier (2001, p. 47), a orientação inicial do clube era a de um movimento “nigeriano, pan-africano e internacional”. No entanto, em 1962, insatisfeito com os caminhos que o Mbari Club de Ibadan tinha tomado ao longo de mais de um ano de funcionamento⁶ e encorajado pelo compositor, ator e dramaturgo Duro Ladipo, Beier decide criar algo diferente em Oshogbo, cidade onde havia então se instalado.

Oshogbo, cidade situada em território iorubá no interior do país, era reconhecida como um centro espiritual importante em razão da presença do Rio Oshum e dos bosques sagrados. Em seu relato sobre os anos ali vividos, Ulli Beier resume a atmosfera cultural da cidade:

(...) Lá, a herança cultural é extremamente rica. Mas não é simplesmente o caso de uma cidade "histórica" e uma cultura de "museu". O lugar é muito vivo, repleto de atividades, pronto para absorver e experimentar novas ideias. A vida cultural de Oshogbo é um padrão complexo de formas de vida e expressão tradicionais, ocidentais e híbridas. Até agora, não há nada de convencionalizado. Tudo está em aberto, em estado de fluxo, de ajuste. Uma situação ideal para qualquer um que deseje experimentar e tentar estimular.” (BEIER, 1968, p.89)⁷

A esta nova estrutura seus criadores dão o nome iorubá “mbari mbayo”, que significa “*quando nós o virmos, nós seremos felizes*”- uma adaptação do termo ibo “mbari” do clube de Ibadan, cujo nome fora sugerido pelo escritor Chinua Achebe (BEIER, 2001, p.47).

Imaginado por Beier como um espaço de criação verdadeiramente popular, diferentemente do espaço elitista que o Mbari Ibadan havia se tornado, Oshogbo deveria ser principalmente um ateliê experimental para nutrir o talento artístico, não influenciado

⁶ Situado no ambiente universitário de Ibadan, o Clube Mbari da cidade acabou se tornando, segundo Beier (1968, 2001), um local extremamente intelectualizado.

⁷ Todas as traduções são da autora.

pela arte ocidental e pelas práticas acadêmicas - embora Beier continuasse a promover o trabalho de artistas formados nas escolas de arte.

Duro Ladipo teve um papel central no novo clube, onde suas peças eram encenadas. Em janeiro de 1962, Mbari Mbayo foi inaugurado com uma performance da peça Oba Moro, de Ladipo e uma exposição de linogravuras e batiks da artista austríaca Susanne Wenger. Seis meses após sua inauguração, no verão de 1962, a primeira “escola de arte experimental” foi estabelecida, sob a responsabilidade do pintor guianense Denis Williams. O ateliê de três semanas foi bem-sucedido e a iniciativa foi replicada nos dois anos que se seguiram, adotando a mesma fórmula: ateliês de curta duração conduzidos por estrangeiros junto aos participantes locais, que eram estimulados a criar livremente, a partir de seus repertórios pessoais.

Os participantes considerados mais promissores pelo casal Beier e pelos convidados que conduziam os ateliês recebiam treinamento adicional em técnicas de pintura, batik, xilogravura, linogravura, gravura, dentre outras. Surgiu assim um núcleo de artistas, jovens e do sexo masculino, com pouca educação formal e, em sua maioria, membros da trupe de teatro de Duro Ladipo. Suas peças se baseavam em características da história e da religião iorubá e os atores, dançarinos e músicos que receberam treinamento dos artistas convidados e, principalmente, da britânica Georgina Beier, foram orientados a também a encontrar inspiração no mundo da tradição. (PROBST, 2013).

O objetivo do casal Beier era proporcionar à sociedade iorubá uma autoestima renovada e uma atitude positiva em relação às suas práticas e crenças religiosas passadas, sufocadas por mais de meio século de colonialismo.

Um estilo comum não existia entre os artistas de Oshogbo, pois algumas obras eram abstratas, outras figurativas, algumas negras e brancas, outras explorações de cores. Com o passar do tempo, a individualidade dos artistas tornou-se visível e distinta. O trabalho de Twins Seven Seven, por exemplo, era facilmente identificável pela teia de linhas de peixe, em escala densa, que cobria todos os espaços do plano de imagem [...]. Rufus Ogundele preferia cores fortes, enquanto Muraina Oyelami usava uma paleta de cores mais suave. Adebisi Fabunmi destacou-se na linoleogravura, [...]. Relativamente consistente, no entanto, foi a questão do assunto. Temas de ritual e religião iorubás dominaram. Como tal, as obras representavam principalmente sacrifícios, divindades ou festivais. Relativamente raras foram as referências à vida moderna, como automóveis, aviões ou plantas industriais. (PROBST, 2013, p. 300)

A condução das atividades dos ateliês de Oshogbo informa sobre um traço comum a toda atuação de Beier: seu anti-academicismo nas artes visuais, sua resistência ou mesmo rejeição à formação acadêmica em arte, sua crença de que a expressão artística moderna seria prejudicada pela formação das escolas de arte formais de padrão europeu e sua defesa de processos de formação alternativos e informais.

Os artistas se tornaram populares não somente entre os europeus expatriados no país, mas também entre os próprios nigerianos. No entanto, internacionalmente, sua recepção oscilava entre a aceitação sóbria e a rejeição declarada. Ao longo da década de 1970, os artistas da Oshogbo se viram cada vez mais confrontados com críticas. Até mesmo a administração cultural nigeriana manifestava dificuldades em enquadrar tal produção e opôs resistência - embora sem sucesso - à inclusão de obras de artistas dos ateliês no Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana, o Festac 1977, realizado em Lagos.

Os críticos nigerianos, europeus ou norte-americanos acusaram os artistas de responderem positivamente, por meio de sua produção, a uma agenda primitivista e neocolonial implementada pelos mediadores dos ateliês. Por outro lado, alguns intelectuais iorubás criticaram Mbari Mbayo de ser uma simples criação de expatriados, enquanto outros nigerianos estimavam que ele era, ao contrário, muito focado nos iorubás (KASFIR, 2000; PROBST, 2013). Aos poucos, estes artistas também foram desaparecendo do radar dos críticos de arte ocidentais, deixando de ser selecionados pelos curadores das exposições de arte contemporânea (ou vice-versa).

Até recentemente, suas obras não conheciam grande valorização no mercado (mas isso começa a mudar) e até hoje são vistas por muitos críticos como mero resultado de um encontro colonial assimétrico. Exibições que focam em tais produções são muitas vezes criticadas como reminiscências de um passado colonizador e opressor.

No entanto, alguns autores têm sugerido recentemente que as experiências artísticas em alguns ateliês como os de Oshogbo sejam repensadas como algo construído em colaboração e não apenas como uma "relação irrefutavelmente assimétrica entre professores e facilitadores europeus poderosos e autoconscientes e jovens e ingênuos artistas iorubás que se tornaram meros canais para a manifestação da imaginação e do desejo coloniais europeus tardios" (OKEKE-AGULU, 2013, p. 172)

Outros autores reivindicam uma diferenciação entre tais ateliers. Sidney Kasfir por exemplo (2000, p. 101) entende que não havia hegemonia europeia sobre o trabalho dos artistas de Oshogbo, assim como Valentim Mudimbe, que não incluiu Oshogbo em sua lista de “ateliês atávicos” (OKEKE-AGULU, 2013, p. 172; MUDIMBE, 1994, p. 156-69).

De toda forma, as obras produzidas nos ateliês de Oshogbo têm uma importância ímpar para a compreensão de parte considerável da história e da produção artística nigeriana na década de sua independência e além. No entanto, um olhar ainda enviesado é dirigido a tais produções. Coleções reunindo obras deste atelier, dentre outros, raramente são mostradas ou recebem a atenção e a problematização devidas.

2. Zaria e a modernidade híbrida das escolas de arte

As circunstâncias próprias para produzir uma arte moderna nigeriana foram assim difíceis a reunir no clube Mbari Mbayo, de cunho majoritariamente iorubá. Para que um projeto de arte nacional se tornasse realidade num país extremamente diversificado, seria preciso que ele fosse culturalmente heterogêneo, não oficial e com um repertório formal proveniente de tradições antigas, o que veio a acontecer com a produção de “artistas-intelectuais”, aqueles formados nas escolas de arte. (KASFIR, 2000)

A análise de obras de dois artistas nigerianos, fundadores do movimento *Art Society* na Universidade nigeriana de Zaria, permite abordar o segundo tipo de estrutura de produção artística que faz sua entrada no continente africano ainda na primeira metade do século XX e toma impulso no final do período colonial: as escolas de arte.

O pioneirismo no ensino de artes na Nigéria, com a incorporação de conteúdos, formatos e técnicas das artes ocidentais nos currículos locais é atribuído ao artista Aina Onabolu. Formado no *St. John's Wood College* de Londres em 1922, Onabolu pressiona a administração colonial quanto à necessidade da criação de um programa de educação artística nas escolas de Lagos. Em razão dessa sua iniciativa, um jovem professor britânico chamado Kenneth C. Murray é então contratado para assumir, ao lado de Onabolu, o ensino de artes nas escolas secundárias.

Esse processo se dá no contexto de surgimento de uma nova classe social em Lagos: médicos, engenheiros, advogados, negociantes, etc. são retratados por meio dos pinceis de Onabolu que vai utilizar o naturalismo na arte do retrato e da representação social desta nova classe intelectual influente e interessada em arte.

No entanto, divergências não tardaram a surgir entre Onabolu e Murray quando ao método de ensino. Enquanto o primeiro pleiteava um ensino baseado nas técnicas e preocupações formais ocidentais para refutar as doutrinas raciais que declaravam que os africanos eram incapazes de utilizar o naturalismo - estratégia de apropriação formal, ou “apropriação reversa” (OGUIBE, 2004, p.47) - , o segundo (o britânico Murray) exigia de seus alunos um maior interesse pelas formas, temas e técnicas tradicionais, além de uma espontaneidade que não poderia nascer de uma pintura informada pelas técnicas e formas ocidentais.

Algumas décadas mais tarde, às vésperas da independência nigeriana, é criado o *Art Society*, um grupo de jovens artistas cujas carreiras começaram na Escola Nigeriana de Artes, Ciência e Tecnologia em Zaria, no Norte da Nigéria (atual Universidade Amahdou Bello) e em cujo trabalho encontraríamos, segundo alguns autores, a primeira articulação artística do modernismo no país (OKEKE-AGULU, 2015).

Criado em 1958, o grupo formado pelos “rebeldes de Zaria”, desafiou a pedagogia e o currículo da Universidade, julgando-os muito acadêmicos e emprestados de um forte viés eurocêntrico, e defendeu uma nova abordagem da arte chamada "Síntese Natural" - que preconizava basicamente o uso seletivo de formas e materiais artísticos das tradições africanas/nigerianas e europeias, combinando a educação oferecida nas escolas de arte do país com as formas de aprendizagem tradicionais.

Uche Okeke (1933-2016), uma das figuras centrais da *Art Society* - junto com o artista Demas Nwoko - escreveu, em 1960, o texto-base do conceito de Síntese Natural, proposto pelo grupo:

Jovens artistas em uma nova nação, é isso que somos! Nós devemos crescer com a nova Nigéria e trabalhar para satisfazer seu tradicional amor pela arte ou perecer com nosso passado colonial. (...) A Nigéria precisa de uma escola viril de arte com a nova filosofia da nova era - nosso período de renascimento. (...) Nossa nova sociedade pede uma síntese do antigo e do novo, da arte funcional e da arte pela arte. (OKEKE, 1960/1995, p. 208-209)

No entanto, Okeke e outros membros da *Art Society* passaram efetivamente a se inspirar em formas tradicionais nigerianas em suas obras somente a partir de 1961, após concluída sua formação em Zaria. Nwoko e Okeke deixam então o Norte e se instalam por algum tempo em Ibadan, no sudoeste do país - onde integram o grupo original do já mencionado Mbari Club da cidade.

A partir desse momento, eles passam a professar de maneira mais sistemática os preceitos da Síntese Natural. Okeke começa a explorar formalmente aspectos do Uli - a arte corporal e mural das mulheres igbos - em seus trabalhos, enquanto Nwoko se inspira no estilo das esculturas em terracota Nok, as mais antigas esculturas conhecidas na África subsaariana.

Embora extremamente comprometido com a criação artística fora do ambiente institucional das escolas de arte e desconfiado do impacto do treinamento formal na originalidade artística, Ulli Beier permaneceu um árduo apoiador do trabalho dos artistas formados em Zaria. Ele realizou exposições de suas obras nos clubes Mbari e publicou críticas sobre sua produção nas páginas de *Black Orpheus*, primeira revista literária africana em língua inglesa, lançada por Beier em 1957.

Os trabalhos de artistas desse grupo também foram expostos em instituições e galerias em Lagos no período, em exposições internacionais como a VI Bienal de SP (1961), *Tendances et Confrontations*, exposição realizada durante o *Festival Mondial des Arts Nègres* de Dakar, em 1966 e, mais tarde, durante o *Second World Black and African Festival of Arts and Culture*, o Festac, realizado em 1977, em Lagos. Atualmente, obras de artistas modernistas africanos formados nas escolas de arte conhecem contínuas valorizações em leilões internacionais, o que tem alertado estudiosos para os riscos de “gentrificação” (OKEKE-AGULU, 2017) - processo que tornaria tal produção praticamente inacessível aos próprios africanos, em razão das altas cifras que ela tem alcançado no mercado.

The Short Century

Voltando à exposição *The Short Century*, três artistas que atuaram em Oshogbo no período aqui abordado foram contemplados na seleção curatorial: a austríaca Susanne Wenger, a britânica Georgina Beier e o nigeriano Twins Seven Seven, que integrou o

segundo grupo formado por Beier nos ateliês das “escolas de verão” no início da década de 1960. Ao mencionar Oshogbo em um dos principais textos do catálogo da exposição - o ensaio *Modern African Art* - o curador associado Chika Okeke-Agulu (2001, p. 29-36) descreve a obra de Seven-Seven da seguinte forma:

Os seus desenhos e gravuras estão cheios de formas animais, florais e humanas, e frequentemente vai buscar os seus temas ao folclore iorubá ou nas suas próprias mitologias pessoais. Não há limites às possibilidades formais e de composição na obra de Seven-Seven, que põe à prova e joga com a imaginação do espectador de uma maneira que faz lembrar o realismo mágico igualmente florescente do romancista Amos Tutuola, em quem Seven-Seven foi buscar alguns dos seus temas.

Ademais, ao destacar o papel de Georgina Beier na carreira do artista no mesmo texto, Okeke-Agulu alude a um desencantamento que Beier teria manifestado em relação ao ensino artístico formal na Inglaterra, que a teria levado a se afastar das correntes artísticas europeias, embora suas gravuras manifestassem, segundo o autor, “afinidades estilísticas com o expressionismo alemão de meados do século XX”. Ainda segundo Okeke-Agulu, o encontro da artista com a cultura iorubá teria influenciado “profundamente o seu trabalho, e a sua prática suscita questões quanto a algumas ideias correntes sobre aquilo que constitui a arte africana moderna.” (grifo nosso)

Embora tenha tocado num ponto central relacionado à produção artística desenvolvida nos ateliês conduzidos por expatriados estrangeiros, Okeke-Agulu não aprofunda as questões que, segundo ele, a prática de Beier suscita “sobre aquilo que constitui a arte africana moderna”. Tal discussão também não é feita ao longo da exposição.

No entanto, e mesmo que apenas uma artista nigeriana formada nos ateliês de Oshogbo tenha integrado a exposição (Twins Seven-Seven), o reconhecimento da importância do trabalho de Ulli Beier e do Mbari Mayo pode ser atestado pela publicação de um texto de sua própria autoria no catálogo de *The Short Century*, no qual o autor fornece um relato pujante sobre sua experiência de Oshogbo.

Por outro lado, há uma preponderância de obras de artistas formados nas escolas de arte na exposição - vários deles tendo realizado parte de seus estudos fora do continente africano - como os já mencionados Uche Okeke e Demas Nwoko, além dos também nigerianos Ben Enwonwu e Uzo Egonu, dentre outros.

A escolha destes “artistas-intelectuais” e a escassez de artistas formados nos ateliês de Oshogbo na mostra nos faz questionar em que medida a seleção de obras e artistas

apresentados em *The Short Century* informava sobre a dinâmica da cena artística nigeriana na década de sua independência. Críticas chegaram a apontar uma visão reducionista da modernidade artística na África por parte dos curadores, que privilegiariam suas formas “apropriadamente híbridas de modernidade” (DAWSON, 2003), ou seja, aquelas provenientes das sínteses realizadas nas escolas de arte, sancionadas pelo Estado, como no caso da *Art Society*. Tal crítica faz sentido quando se examina a disparidade entre artistas-intelectuais e artistas de ateliês que participaram da mostra - os primeiros em número muito superior aos últimos.

Além disso, a comparação desse recorte curatorial nacional com obras de artistas de outras nações recém-independentes apresentadas na exposição (ou ausentes dela) permite igualmente questionamentos acerca da principal tese deste projeto: a que postula a existência de uma modernidade compartilhada entre as várias nações africanas, com elementos comuns resultantes de seus processos de independência.

Este tipo de análise viabiliza ainda desdobramentos do projeto curatorial que vão além daqueles inicialmente previstos por seus idealizadores. A análise do conjunto das obras expostas e dos silêncios curatoriais, por exemplo, possibilita abordar as genealogias das narrativas de legitimação que se constroem sobre determinadas produções. Permite igualmente questionar sobre os condicionamentos que interferem na definição do que se é ou não mostrado e discutido numa exposição.

É interessante ressaltar que, mais de uma década depois do encerramento de *The Short Century*, Okeke-Agulu aprofunda a discussão apenas enunciada em seu texto de 2001, publicado no catálogo da exposição. Em um artigo mais recente (OKEKE-AGULU, 2013), o autor apresenta a singularidade da produção de Oshogbo, por meio do trabalho individual e coletivo daqueles que nela estiveram envolvidos - e em comparação a outros ateliês em vigor no continente naquele momento - como “um verdadeiro *Gesamtkunstwerk* no sentido Wagneriano do termo” (OKEKE-AGULU, 2013, p. 155), uma obra de arte total. O autor expõe seu ponto de vista da seguinte forma:

Ao explorar essas questões, presto especial atenção no envolvimento dos artistas em dança, teatro e música como membros da companhia de teatro de Ladipo antes das escolas de verão e ateliês de arte de 1962-64 que os introduziram à pintura e à gravura. Até o final da década de 1960, Georgina Beier e os artistas participaram do design e da produção das apresentações de Ladipo enquanto criavam os murais coletivos e pinturas e gravuras individuais nas quais os comentaristas anteriores tendiam a localizar a produção criativa dos artistas. Esse fato histórico é crucial para nossa compreensão do ateliê e de

seus artistas, pois isso obriga a repensar as formas pelas quais *Mbari Mbayo* propôs um modelo radicalmente diferente da prática da arte contemporânea, enraizada nas culturas visuais iorubas, embora reflexivamente modernista e pós-colonial. (OKEKE-AGULU, 2013, p. 155, grifo nosso)

Com esta apresentação, buscou-se trazer à tona algumas das novas estruturas de criação presentes na Nigéria entre os últimos anos do período colonial e a década que se seguiu à independência, assim como algumas das narrativas que tem contribuído para moldar a percepção do que seria a “arte moderna” produzida por artistas nigerianos. Conclui-se que se encontra ainda em debate as modalidades de inclusão de obras como aquelas produzidas nos ateliês de Oshogbo dentro desse importante e ainda tão incompleto capítulo da história da arte produzida por africanos atuando no continente nas décadas das independências.

Referências bibliográficas

- Beier, Ulli. *Contemporary Art in Africa*. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- Beier, Ulli. A moment of hope: cultural developments in Nigeria before the first military coup. In: Okwui Enwezor (Ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movement in Africa, 1945-1994*. Munich: Prestel, 2001, p. 45-49.
- DAWSON, Ashley. The Short Century: Postcolonial Africa and the Politics of Representation. *Radical History Review*, n. 87, 2003, p. 226-236.
- BERZOCK, Kathleen Bickford; CLARKE, Christa. *Representing Africa in American art museums: a century of collecting and display*. Seattle: University of Washington Press, 2011.
- DE L'ESTOILE, Benoit. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- ENWEZOR, Okwui (Ed.). *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. Munich: Prestel, 2001.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Arte e Ensaios. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, a. 8, n. 8, p. 174-191, 2001. [Tradução do original publicado em *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1996].
- KASFIR, Sidney Littlefield. *L'art contemporain africain*. Paris: Thames and Hudson SARL, 2000.

_____.; FÖRSTER, Till (Eds.). Rethinking the workshop. Work and agency in African art. In: _____. *African Art and Agency in the Workshop*. Bloomington: Indiana, 2013, p. 1-23.

MEIER, Sandy Prita. Modernism in Africanist Art History: The Making of a New Discipline. In: LINDGREN, Allana; ROSS, Stephen (Eds.). *The Modernist World*. Nova York: Routledge, 2015, p. 214-224.

_____. Malaise dans l'authenticité. Écrire les histoires 'africaines' et 'moyen-orientales' de l'art moderniste. Tradução: Isabelle Montin. *Multitudes*, Paris, Association Multitudes / Inculte, n. 53, 2013, p. 77-96.

MUDIMBE, Valentin Yves. *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, London: James Currey, 1994.

MURPHY, Maureen et al. Arts, violences, identités: l'apport des études postcoloniales. *Perspective. La revue de l'INHA*, Paris, INHA/Armand Colin, n.1, jun. 2012, p. 56-69.

NDIAYE, Malick. Magiciens de la terre devant les modernités africaines: stratégies curatoriales et mondialisations artistiques. In: GISPERT, Marie; MURPHY, Maureen (Dir.), *Voir, ne pas voir, actes des journées d'étude*, Paris, HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2012, p. 01-14. Disponível em: <https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Ndiaye.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

OGBECHIE, Sylvester Okwunodu. More on Nationalism and Nigerian Art. *African Arts*, v. 42, n. 3, Ephemeral Arts 1, Outono 2009, p. 9.

OGUIBE, Olu. "Nationalism, Modernity, Modernism". In: _____. *The Culture Game*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 47-59.

OKEKE-AGULU, Chika. Modern African Art. In: Okwui Enwezor (Ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movement in Africa, 1945-1994*. Munich: Prestel, 2001, p. 29-36.

_____. Rethinking Mbari Mbayo: Osogbo Workshops in the 1960s, Nigeria. In: KASFIR, Sidney Littlefield e FÖRSTER, Till (eds.). *African Art and Agency in the Workshop*. Bloomington: Indiana, 2013, 154-179.

_____. *Postcolonial Modernism: art and decolonization in twentieth-century Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2015.

_____. Modern African Art Is Being Gentrified. *The New York Times*, Nova York, 20 maio 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/20/opinion/sunday/modern-african-art-sothebys.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

OKEKE, Uche. Natural Synthesis (1960). In: DELISS, Clémentine Ed.). *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Paris: Flammarion, 1995, p. 208-209.

PROBST, Peter. From Iconoclasm to Heritage. The Osogbo Art Movement and the Dynamics of Modernism in Nigeria. In: SALAMI, Gitti e VISONÀ, Monica Blackmun (ed.). *A companion to modern African art*. Malden/Oxford: Wiley Blackwell, 2013, p.294-310.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Que dizer agora sobre arte africana? A África nas exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no exterior. *Arte 21*, São Paulo, Centro Universitário Belas Artes, v.2, n.3, jul./dez. 2014, p. 10-26.