



Sobre Fotografias: Relações quase aleatórias entre as obras dos artistas Cildo Meireles e Rotimi Fani-Kayode*

Prof. Marcos Hill

Escola de Belas Artes da UFMG
Dourando em História pela UFMG

Profa. Sulamita Lino

Arquitetura e Urbanismo da UFMG e da PUC-Minas.

Mas diversa é a sorte, outro é o destino do escritor que se atreveu a descortinar tudo aquilo que está diuturnamente diante dos olhos, e o que não enxergam os olhos indiferentes – todo o terrível, espantoso limo de mesquinharia que enlameia nossa vida, toda a profunda, assustadora frieza dos caracteres fragmentados e vulgares que pululam no nosso tantas vezes amargo e tedioso caminho terrestre; o escritor que, com o vigor de seu cinzel impiedoso, ousou expô-los em alto e nítido relevo aos olhos do mundo inteiro! Não são para ele os aplausos populares, não lhe será dado lágrimas de reconhecimento e o entusiasmo unânime das almas por ele comovidas; ao seu encontro não correrá a juvenzinha de dezesseis anos, de cabeça virada e coração apaixonado; não lhe será dado deliciar-se com o doce som da música; e ele não escapará, por fim, ao juízo contemporâneo, ao hipócrita e insensível julgamento dos seus contemporâneos, que chamarão de baixas e vis as criações por ele amadas, reserva-lhe-ão um recanto desprezível no rol dos escritores culpados de ofender a humanidade, atribuir-lhe-ão os vícios dos heróis por ele pintados, roubar-lhe-ão o coração e a alma e a chama do próprio talento. Pois o juízo contemporâneo não reconhece que são igualmente maravilhosas as lentes que mostram os sóis e as que mostram os movimentos dos ínfimos insetos; não reconhece o juízo contemporâneo que é necessária muita profundidade de alma para iluminar um quadro tirado da vida desprezada e transformá-lo numa jóia de criação; não reconhece o juízo contemporâneo que o riso elevado e exaltado é digno de figurar ao lado do mais alto movimento lírico, e que há todo um abismo entre ele e os trejeitos de um canastrão de feira! Nada disso reconhece o juízo contemporâneo, e transforma tudo em reprovação e insulto contra o escritor repudiado; sem companhia, sem resposta, sem compreensão, ficará ele no meio da estrada. É dura a sua carreira e amarga a sua solidão.

(Gógol, *Almas Mortas*, 1842)

Introdução

Repensando a fotografia como importante mediadora de imagens que se inserem em ilimitados circuitos de informação, resolvemos aproximar quase aleatoriamente momentos fotográficos que constituem as obras de dois artistas participantes da 50ª Bienal de Veneza, ocorrida em 2003.

* A idéia da co-autoria deste texto surgiu logo após a participação de Marcos Hill na mesa-redonda do XXIV Colóquio do Comitê Nacional de História da Arte, quando, a partir de uma interlocução densa sobre os conteúdos tratados, os dois autores reconheceram ser essa uma iniciativa instigante.

A complexidade que, de alguma maneira, desejamos abordar começa com uma reflexão sobre a fotografia enquanto meio contemporâneo de veiculação de sentidos; se adensa com a permanência de resíduos dos estilhaçados conceitos de corpo, sujeito e identidade evocados nas imagens do nigeriano Rotimi Fani-Kayode e do brasileiro Cildo Meireles, e permanece em desdobramentos imprevisíveis que evidenciam a luta de décadas empreendida por mulheres, jovens, imigrantes, várias minorias de natureza racial e/ou sexual e de povos do “Terceiro Mundo” contra o modelo majoritário do macho, branco, profissional liberal, entre 35 e 50 anos residente em uma grande cidade do Ocidente, se beneficiando ao norte e ao sul do equador com a especulação financeira gerida pelas mega-corporações internacionais que atualmente dominam o mundo.

O começo

As imagens foram percebidas através de olhares diversos, gerando um intenso diálogo entre os autores deste texto. São elas o ponto em comum que convida tanto as falas de seus autores quanto os demais discursos utilizados para dialogar sobre elas. A conversa é longa e revela um universo onde dilema, ambigüidade, impotência, contradição, paradoxo, abandono, conflito, exclusão, são aspectos fundamentais.

Natureza das imagens e seus autores

Rotimi Fani-Kayode – homem negro, nigeriano exilado, homossexual, morto.

Obra: fotografia, autoral, corpos masculinos negros, vivos, eróticos (EROS), ficção, fetiche, exclusão, obra exposta na 50ª Bienal de Veneza.

Cildo Meireles – homem branco, brasileiro residente no país de origem, heterossexual, vivo.

Obra: fotografia, apropriação, corpos masculinos negros, mortos, dilacerados (TÂNATOS), realidade, violência, abjeção, exclusão, obra exposta na 50ª Bienal de Veneza.

A primeira constatação que estimulou-nos aproximar as imagens fotográficas dos dois artistas foi o fato de ambos serem naturais de países periféricos: Nigéria e Brasil. Através dessas imagens, reconhecemos a vontade de ambos em tratar de questões que afetam as sociedades submetidas aos jogos especulativos mantidos por redes financeiras internacionais sediadas nas grandes potências do mundo.

Há um inerente engajamento político que emana dos dois grupos de imagens e, por mais que ficção e realidade indiquem diferenças entre os tratamentos de Fani-Kayode e Meireles, os corpos masculinos negros indicam uma convergência para a leitura crítica de seqüelas sociais vivenciadas cotidianamente em países como Nigéria e Brasil.

O poder de controle e manipulação exercido por estruturas globalizadas manifesta-se hoje de forma subjacente e quase imperceptível em países pobres. O que constituiu estados ditatoriais em passado recente é preservado sob aparências democráticas, através de sistemas que introjetam o autoritarismo e a censura nos mais diversos estabelecimentos institucionais. Com seus respectivos corpos de especialistas em regras, eles garantem a permanência de relações sociais hierarquizadas, operacionalizadas por dispositivos comunicacionais suficientemente deformadores das consciências individuais e coletivas, a ponto de inviabilizar a permanência do diálogo, da cooperação e da convivência com a diferença, mesmo nos meios mais intelectualizados.

As duas obras evocam tais circunstâncias em que as leis de mercado predominam, aproximando da visibilidade o estado de exclusão no qual uma maioria populacional é mantida em países de Terceiro Mundo. Exclusão que legitima: a corrupção promovida por classes privilegiadas na gestão do bem público; o sucateamento dos sistemas de saúde e de ensino públicos e gratuitos, impossibilitando, para as classes de baixa renda, uma melhor qualidade de sobrevivência, a aquisição de competência profissional, e uma necessária educação para a cidadania; a manutenção da baixa auto-estima dos trabalhadores submetidos a esquemas de subemprego gerados por crises devidas tanto à corrupção da administração pública quanto às pressões impostas por organismos externos como o FMI e o BID.

Os que convivem com esse tipo de exclusão vivem constantemente os efeitos de seus violentos deslocamentos. Tanto negros quanto outras minorias, homossexuais, desempregados, imigrantes, mulheres, velhos e crianças têm provado a força dessa violência nas inúmeras tentativas de evitar tais deslocamentos. Em sociedades como a brasileira, a deterioração social já permite que jovens de baixa renda reconheçam ser mais vantajoso traficar drogas do que ganhar um salário mínimo pela vida inteira.

O tipo de apropriação feita por Cildo Meireles expõe esta questão claramente na medida em que, além da situação abjeta em que corpos foram documentados, o artista problematiza o tratamento verbal ambíguo dado por jornalistas à chacina entre *gangs* da Baixada Fluminense. O que o artista desloca é a primeira página de um jornal onde a situação de corpos dilacerados, expostos publicamente, é classificada como “exposição macabra de um artista louco”. Do título atribuído por Cildo, irrompe a seriedade desse deslocamento: *Ética como estética. Estética como ética*.

Nas fotografias ficcionais de Fani-Kayode, exclusão e violência são tratadas com amplitude metafórica. A valorização de elementos simbólicos e enigmáticos é um recurso que expõe corpos masculinos, negros e nus, associando-os a objetos aparentemente inusitados. Suas imagens afetam as regras do interdito ocidental, suscitam a curiosidade erótica e redirecionam múltiplas cargas de fetiche. Como o próprio artista nigeriano confirma, densos feixes de preconceito agregam-se à essas fotografias, numa tentativa lírica de superação de recalques impostos pela moral ocidental ao corpo masculino. Ao mesmo tempo, o erotismo manifestado agencia a necessidade do artista de resgate de sua identidade cultural localizada na tradição Yorubá.

A fotografia

“Ninguém supõe que uma pintura de cavalete seja, em nenhum sentido, consubstancial a seu objeto; ela somente representa ou alude. Mas uma foto não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele. (...)”

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e armazenagem que abrangem desde a ordem crua e cronológica de seqüências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento metódico necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. (...)”

A exploração e a duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita.”¹

Quem são os corpos mortos? Citações de Fani-Kayode

No caso nigeriano, Fani-Kayode aparece caracterizado como o lugar de uma visibilidade possibilitada pelo circuito internacional de arte e visando a uma legitimação do artista, sobretudo determinada pela especulação mercadológica que sua obra, sua origem e seu destino suscitaram junto ao *main stream*.

Contudo, seu corpo estava impregnado de uma história de exclusão política, racial e sexual. Na Nigéria falava inglês e desconhecia a cultura Yorubá. Um negro nigeriano em Londres que resgata referências ancestrais de sua cultura como possibilidade de sobrevivência. As palavras de Fani-Kayode nos apresentam esses encontros culturais, sempre distantes de seus lugares originais. Decidimos transcrevê-las, extraídas do próprio texto do artista:

¹ SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: _____. *Sobre fotografias*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p.170.

"Meu destino – terminar como artista com um gosto sexual por outros homens jovens."

"Sou um excluído em três sentidos:

1. No sentido da sexualidade.
2. No sentido do deslocamento geográfico e cultural.
3. No sentido de não ter-me transformado em um profissional respeitável e casado como meus pais esperavam que eu fosse. (...) posição que me dá o sentimento de ter muito pouco a perder, (...) o que produz uma sensação de liberdade pessoal diante da hegemonia das convenções."

"Na tradicional arte africana – a máscara é diferente da realidade material – o artista esforça-se em aproximar-se da realidade espiritual através de imagens sugeridas por formas humanas e animais."

"Penso que a fotografia pode aspirar ao mesmo tipo de interpretação imaginativa da vida."

"Minha realidade é diferente da freqüentemente apresentada pela fotografia ocidental."

"Como um africano trabalhando em um meio ocidental, tento evidenciar a dimensão espiritual de minhas fotografias, fazendo com que conceitos de 'realidade' tornem-se ambíguos e estejam abertos a interpretações."

"Isto requer o que os sacerdotes Yorubá e os artistas chamam de uma técnica de 'êxtase'."

"Esteticamente e eticamente, busco traduzir minha raiva e meu desejo em novas imagens que evitem percepções convencionais e que possam revelar mundos ocultos."

"Homens negros do Terceiro Mundo ainda não revelaram, para o Ocidente e mesmo para seus próprios povos um fato chocante: eles podem desejar-se mutuamente."

"... a mistificação exploradora da virilidade negra gerada pela burguesia homossexual não difere tanto da vulgar coisificação da África que conhecemos através de extremos como o do trabalho de Leni Reifenstahl e o das imagens de vítimas que constantemente aparecem na mídia."

"Chegou o momento de nos reapropriar dessas imagens e de transformá-las ritualisticamente em imagens de nossa própria criação."

"Para mim, isto envolve uma investigação imaginativa da negritude, da masculinidade e da sexualidade..."

"E desde que concentrei a maior parte de meu trabalho no erotismo masculino, tive de experimentar reações homofóbicas, tanto por parte das comunidades brancas quanto das negras."

"Por esta razão, tenho estado ativo em vários grupos organizados em torno de conteúdos referentes à raça e à sexualidade."

"A cosmologia Yorubá, comparável em complexidade e sutileza com os mitos filosóficos gregos e orientais, é tratada como uma bizarra superstição que, por um milagre, aconteceu para inspirar a criação de alguns dos mais sensíveis e delicados artefatos na história da arte."

"A arte moderna Yorubá (junto a qual situo minhas próprias contribuições) tem muitas vezes chegado a preços altíssimos em galerias de Nova York e Paris. Ela tem sido avaliada pelo seu apelo exótico."

"Vejo nas recentes atitudes do governo britânico para com os negros, as mulheres e os homossexuais – em suma, qualquer indivíduo que represente a alteridade – um retrocesso na direção de valores fascistas que, por um breve período, entre os anos 1960 e 1970, cessaram de dominar nossas vidas."

"Por esta razão, sinto ser essencial resistir a todas as tentativas de desencorajamento da expressão da identidade de cada um."

"No meu caso, minha identidade foi construída a partir do meu próprio senso de alteridade, ao mesmo tempo cultural, racial e sexual. Nenhum dos três aspectos está separado em mim."

"Fotografia é o instrumento através do qual me sinto mais à vontade para expressar-me a mim mesmo. É a fotografia - negra, africana, homossexual - não apenas como um instrumento mas como uma arma se for preciso resistir a ataques à minha integridade e à minha existência levada nos meus próprios termos."

"Não há nenhuma surpresa ao se constatar que este tipo de trabalho seja rejeitado e fortemente desencorajado pelo *establishment*. A burguesia homossexual tem sido mais condescendente – não porque este tipo de trabalho vem sendo especialmente notado pela grande participação de artistas negros, mas porque bundas negras vendem quase tanto quanto cassetes negros."

"... se alguma vez, pensasse em levar uma exposição para a África, Lagos por exemplo, penso que revoltas explodiriam por toda parte. Certamente eu seria responsabilizado como sendo um promotor dos valores corruptos e decadentes do Ocidente."

“No entanto, às vezes penso que se eu levasse meu trabalho para a zona rural do meu país, onde a vida ainda está vigorosamente relacionada com ela mesma e com suas raízes, a recepção poderia ser muito mais construtiva. Talvez eles reconhecessem meus varióticos deuses, meus sacerdotes transsexuais, minhas imagens de desejáveis homens negros em estado de frenesi sexual ou a tranqüilidade da comunhão com o espírito do mundo. Talvez eles tenham muito menos medo de encontrar-se com os mais escuros dos escuros segredos da África através dos quais alguns de nós ainda buscamos ter acesso ao espiritual.”²

Sobre “Os povos que conheceram a violência colonial”....

“É necessário estabelecer uma distinção entre as obras dos povos que conheceram a violência colonial e a destruição e as obras dos povos ocidentais que conheceram um destino diferente...”

“Representar a alteridade e não se apropriar dela implica em chamar a atenção para a história dos conflitos, da dominação, da resistência, história que modelou o modo como os objetos não-europeus foram chamados a representar a diversidade humana.”³

Cinco corpos na favela

No caso brasileiro, “cinco corpos equilibrados grotescamente em manilhas na favela” sem nome, sem endereço, sem opção, sem identidade, sem trabalho, sem opinião. No Rio de Janeiro, brasileiros à margem, com as imagens de seus corpos violentados transformadas em mercadoria, primeiramente veiculadas na imprensa local, motivando uma segunda apropriação por um artista e uma terceira pelo mercado internacional da arte, em vigor na Bienal de Veneza, por exemplo.

Rotimi e Cildo, Nigéria e Brasil

Em ambos os casos, nos deparamos com ambigüidades decorrentes dos processos de apropriação e veiculação dessas imagens pelos diversos circuitos. Por um lado, é nítida a preocupação ética que move tanto Rotimi quanto Cildo em seus respectivos processos artísticos.

O nigeriano veste, despe os corpos e compõe meticulosamente as cenas a serem fotografadas. O brasileiro encontra as imagens dos corpos já veiculadas pela mídia. Corpos que também foram previamente “montados para uma exposição” com finalidade diversa. Ambos explicitam, através de suas obras, o desejo de denunciar sistemas complexos de exclusão.

No entanto, as duas obras criadas por imaginários periféricos acabam sendo reconhecidas como mercadoria pelo circuito central que divulga, forma opinião e direciona a cultura mundial. Contudo, nos perguntamos até que ponto a visibilidade dessas atrocidades sociais cometidas junto aos povos periféricos, e amplamente divulgadas, seriam capazes de sensibilizar a ética dos povos centrais?

Até que ponto a circulação de imagens e de textos que denunciam políticas de exclusão em países “em desenvolvimento” são permitidas nos meios da “alta” cultura, na medida em que o próprio sistema de especulação financeira sobre estas obras já garantiu um processo de amortecimento da complexidade ética por elas veiculadas?

² Todas as citações do artista que se sucedem até esta última provêm de FANI-KAYODE, Rotimi. *Traces of Ecstasy*. In: OGUIBE, Olu, ENWEZOR, Okumi (Ed.). *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Marketplace*. London, England/Cambridge, Massachusetts: Institute of International Visual Arts (inIVA)/ The MIT Press, 1999. p. 276-281. (Tradução livre dos autores para este trabalho).

³ BHABHA, Hommi apud DIAS, Nélia. *Musées et colonialisme: entre passé et présent*. In: TAFFIN, Dominique (Org.) *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Actes du colloque organisé par le Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie et le Centre Pompidou, 3-6 juin 1998. Paris: Maisonneuve et Larose, 1998. p. 29. (Tradução livre dos autores para este trabalho).

São híbridos por serem originários de culturas e lugares já previamente definidos como diferentes e exóticos, reforçam uma posição combativa diante da opressiva exclusão mantida pelos sistemas financeiros dominantes mas, ao terem suas imagens reconhecidas pela cultura que representa estes sistemas têm sua luminosidade problematizadora encoberta por dispositivos contra os quais potencialmente elas estariam se confrontando.

Amortecidas, veladas, obscurecidas, elas acabam por deslocar o valor social do artista, enquanto combatente, para um lugar de profundo hibridismo trágico, na medida em que, para superar sua própria condição de excluídos, a grande maioria dos artistas do Terceiro Mundo se vê sem opção diante da inclusão proposta pelo *main stream*.

Reconhecemos a situação de impasse como propícia para ampliar os questionamentos sobre os modos de inserção que hoje a internacionalização sugere ao artista. Não nos propomos a especular sobre soluções ligeiras. O que nos interessa é focalizar essa situação contraditória tão pouco discutida. Nas interfaces de negociação entre artistas e curadores, quem determina as regras? Qual a margem de negociação cabe aos artistas periféricos preservar?

Amortecimentos são dispositivos que continuarão a se agregar automaticamente a qualquer conteúdo projetado em interfaces mundiais de circulação. No entanto, isto não deve desencorajar nenhum artista que se proponha a discutir questões mais intrinsecamente éticas. Mas, diante da complexidade e dos efeitos entrópicos impostos à produção artística circulante, cabe perguntar que estratégias possíveis pode o artista adotar para reverter tais amortecimentos, e talvez até incorporá-los, recuperando a força combativa de quem vincula seu fazer artístico às principais questões com as quais os humanos se deparam?

Referências Iconográficas



Figura 1



Figura 2