



FILHOS DE IMPÉRIO E PÓS-MEMÓRIAS EUROPEIAS
CHILDREN OF EMPIRES AND EUROPEAN POSTMEMORIES
ENFANTS D'EMPIRES ET POSTMÉMOIRES EUROPÉENNES

Sábado, 14 de março de 2020



Sibusiso Bheka | *sem título* | 2017-2019 | (cortesia do artista e da autora)

1

FAZER PARTE DA IMAGEM

Federica Angelucci

Às vezes, é preciso um momento ou um episódio catalítico para pôr em relevo de modo articulado uma série de pensamentos e ideias, um pouco como quando olhamos para as estrelas uma a uma por um longo período de tempo; apreciamos-las no seu carácter único e, no entanto, não reparamos na constelação que elas formam em conjunto; depois, uma rápida modificação da nossa posição permite-nos uma perspectiva diferente e as conexões vêm à luz.

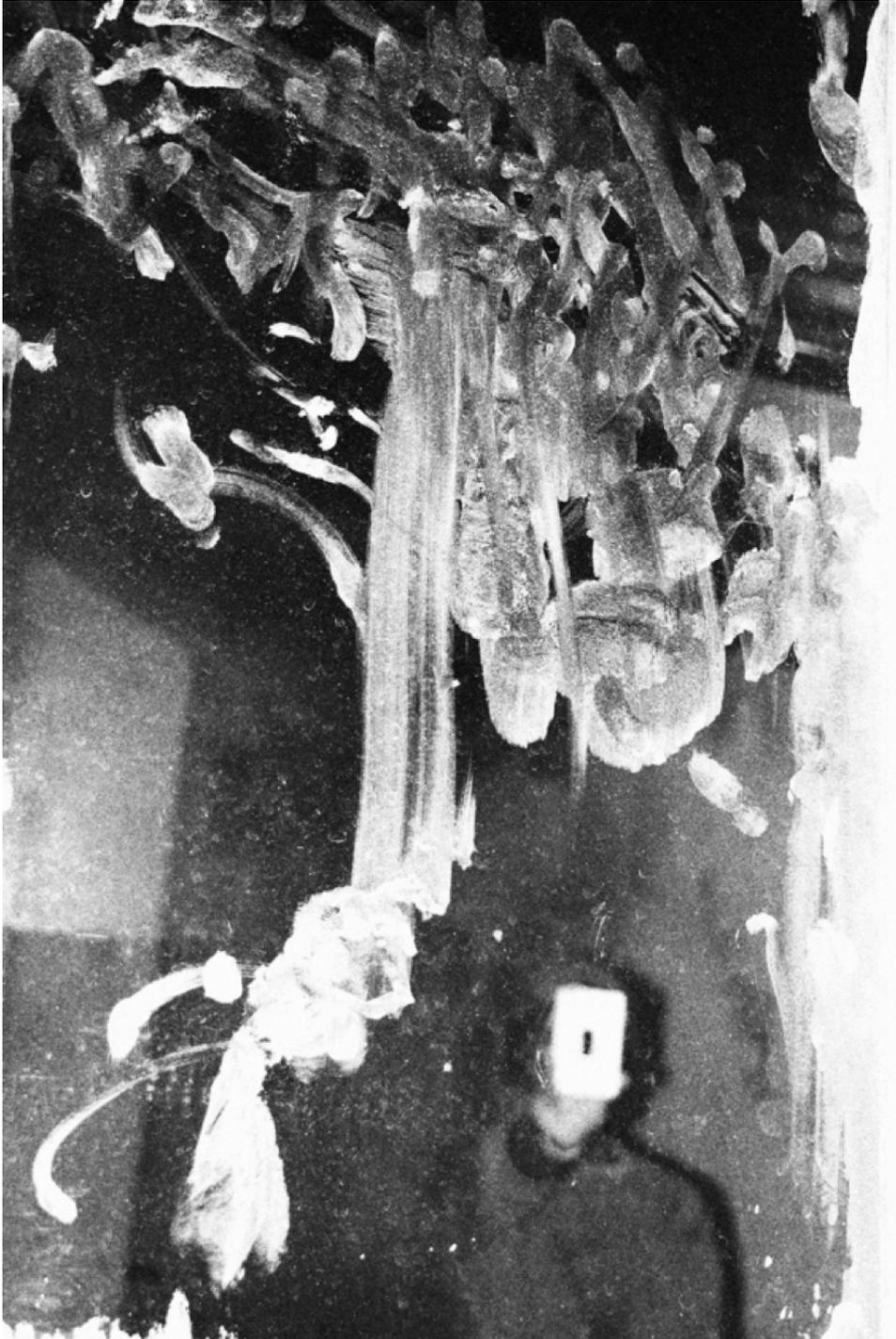
O meu diálogo com o projeto fotográfico [Da Alma e da Alegria](#) (*Of Soul and Joy*, OSJ) proporcionou uma ocasião dessas para refletir sobre a linguagem fotográfica atual na África do Sul. O ano passado marcou o sétimo aniversário da iniciativa, lançada em 2012 por Rubis Mécénat e Easigas em Thokoza, uma cidade-satélite do Rand Oriental, a sudeste de Joanesburgo. O seu objetivo é desenvolver competências na área da fotografia entre os jovens vulneráveis da cidade-satélite, proporcionando uma compreensão do médium e oferecendo uma plataforma de reflexão sobre as suas oportunidades e desafios, tanto de uma perspetiva pessoal como profissional. O projeto organiza oficinas e promove encontros com profissionais da indústria; também proporciona aos estudantes a oportunidade de participar em eventos e expor o seu trabalho tanto localmente como no estrangeiro.

Foi neste contexto que fui convidada pelo fotógrafo Jabulani Dhlamini, que tem sido coordenador deste programa desde 2015, para me encontrar com os estudantes para uma conversa sobre a vertente artística do mercado da fotografia e para travar um diálogo sobre as obras preparadas para o festival que iria ter lugar na escola secundária de Buhlebuzile, em Thokosa.

Nos anos noventa, Thokosa foi o palco de confrontos violentos entre partidários do Partido da Liberdade Inkatha e do Congresso Nacional Africano; em particular, a rua Khumalo era uma notória zona interdita. A iconografia de Thokoza na época era dominada, sobretudo, por imagens intensas e explícitas como as produzidas pelos membros do [Clube Bang Bang](#); havia uma necessidade urgente de respostas visuais veementes às desordens que ocorriam quase diariamente na cidade-satélite e às perturbações causadas pela morte e as deslocações.

Depois de 25 anos de democracia, os jovens participantes no projeto, muitos dos quais cresceram na cidade-satélite, tinham sido convidados para reagirem ao tema *Khumalo Street, post 1994*, refletindo sobre a história local, o seu legado e os desafios e transformações do seu tempo. Nas palavras de [Jabulani Dhlamini](#): “Os jovens têm a responsabilidade de saber e de compreender a sua história e, nesse âmbito, de usar plataformas criativas para contar as suas histórias com ousadia. As obras criadas pelos estudantes de *Of Soul and Joy* procuram refletir sobre uma rua Khumalo livre de violência política e captá-la, mas, ao mesmo tempo, questionar o seu estado atual.”

Eu examinei a obra de oito fotografos, cada um dos quais apresenta um impulso profundo e empático no sentido de uma autorreflexão e da definição de uma identidade pessoal e coletiva. A premência



Thembinkosi Hlatswayo | *sem título* | 2017-2019 | (cortesia do artista e da autora)

de compreender o passado e de se situarem tanto enquanto indivíduos como enquanto parte da comunidade revelou-se com muita clareza em todos os trabalhos. À medida que as apresentações iam decorrendo, eu ia ficando impressionada por uma abordagem visual que era muitíssimo íntima e evitava as convenções visuais do ensaio jornalístico para contar histórias com um forte componente ficcional.

A maioria dos fotógrafos decidira envolver-se com o tema da rua Khumalo de uma perspetiva muito pessoal, incluindo-se muitas vezes nas próprias imagens, recriando memórias, fazendo uso de objetos que fazem parte da sua vida quotidiana.

Lunathi Mngxuma apresentou uma série de figuras femininas cujas caras estão escondidas por objetos habitualmente presentes nas casas da cidade-satélite; a série faz referência ao facto de que as mães tentaram proteger os filhos de serem “mobilizados” pelas fações em conflito durante os turbulentos anos noventa; disfarçavam-nos de mulheres e mantinham-nos junto de casa.

Um muro em roda da casa é a personagem principal das cenas noturnas de Sibusiso Bheka's na série *Stop Nonsense*. Construído para proteger a família e evitar conflitos com os vizinhos, este elemento arquitetónico torna-se uma metáfora para as complexas interações sociais em Phola Park. Os fotogramas pictóricos são evocativos e temperamentais, deliberadamente abstratos, tranquilos.

Slaghuis, de Thembinkosi Hlatshwayo, em particular, pôs o dedo na ferida. “Slaghuis” é a palavra africânder para matadouro e uma expressão vernacular para um lugar de violência. Hlatshwayo foi criado numa casa que era também uma taberna e isto expô-lo a circunstâncias inadequadas para um jovem. Na série, ele confronta-se com o seu trauma passado numa corrente de consciência em que aparece quase como uma presença fantasmagórica. A questão fundamental subjacente a trabalhos tão íntimos parece ser: “Onde estou eu aqui! Saí ileso ou perdi-me?” As imagens estão imbuídas de tensão; algumas das superfícies das provas estão riscadas e recompostas e, depois, fotografadas de novo. São difíceis de descrever - na maior parte, não representam nada, depois, repara-se num membro, no perfil de uma cadeira e, de repente, dão um murro no estômago de quem está a ver. Discerne-se a demanda de um lugar de refúgio e de afirmação própria num cenário de perda e violência.

Na sua declaração para o prémio Cap de 2019, Hlatshwayo [escreve](#): “Uma violência ébria Uma depressão ébria Um medo ébrio Um último ébrio Uma felicidade ébria Um crime ébrio Um amor ébrio Uma violação



Lunathi Mngxuma | *sem título* | 2017-2019 | (cortesia do artista e da autora)

ébria Uma foda ébria Uma ansiedade ébria Uma morte ébria Um trauma societal. O pessoal é político. O microcosmos é o macrocosmos. E vice-versa.”

A última linha fez-me pensar em *Nadir*, de Jo Ractliffe's, realizado entre 1986 e 1988 no auge do estado de emergência da África do Sul. As montagens sofisticadas, representando cães ferozes em paisagens apocalípticas, são afins do domínio simbólico e metafórico e estão absolutamente longe do trabalho documental dominante desse período, com a sua narrativa clara, coerência e fortes contrastes tonais. Contudo, as imagens estão cheias de intensidade política; as figuras de animais vagueando em ambientes áridos, lixeiras ou áreas industriais abandonadas transmitem uma sensação de profundo receio e deslocamento, evocando o trauma que varia o país naquela altura.

De forma semelhante, Hlatshwayo não tira autorretratos, mas, inequivocamente, faz parte da imagem; abrange questões sociais e território emocional com a mesma incisividade, com uma linguagem feita de fotografia, desenho e colagem.

Foi este o meu momento catalítico: fez-me ver um modo de fazer parte da imagem diferente do *modus operandi* do autorretrato contemporâneo que, no nosso lado do mundo, é profundamente tributário de Rotimi Fani-Kayode. Esta abordagem era, e continua a ser, fundamental no debate sobre a identidade e a política da representação. Para citar Fani-Kayode: “A minha identidade foi construída a partir do meu próprio sentido de alteridade, seja cultural, racial ou sexual. Os três aspetos não estão separados dentro de mim. A fotografia é a ferramenta com que me sinto mais confiante para expressar-me. É, por conseguinte, a fotografia que tenho de usar, não apenas como um instrumento, mas como uma arma, se quero opor-me aos ataques contra a minha integridade e, na realidade, contra a minha existência autónoma” (1).

São exemplos proeminentes [Somnyama Ngonyama](#), de Zanele Muholi, e, recuando alguns anos, o trabalho de Berni Searle, em particular a série *Colour Me*. Mais recentemente, as redes digitais e os *media* sociais como o Instagram também influenciaram a prática artística, impulsionando a performatividade que está tão disseminada na [fotografia hoje em dia](#) e tornando a representação do eu ubíqua na prática, seja como uma *selfie* a correr, seja como uma coisa encenada e elaborada. Vem à ideia [Tony Gum](#): os seus retratos cuidadosamente construídos salientaram-se pela presença digital da autora e, subsequentemente, migraram do écran para a parede da galeria. *Plastic Crowns*, de Phumzile Khanyile, narra a feminilidade e aspetos das vidas de mulheres através de uma série de imagens confessionais levemente focadas e ásperas, recriadas a partir das próprias experiências da autora.



Um outro exemplo é o trabalho de [Lebohang Kganye](#), que se confronta com a história da sua família em *Ke Lefa Laka: Heir-story* e com as memórias ligadas à sua mãe na série *Ke Lefa Laka: Her-story*. Seja aparecendo numa cenografia de silhuetas de tamanho real para voltar a encenar os acontecimentos salientes da vida do seu avô, seja em fotomontagens que combinam retratos da mãe com autorretratos em que está com a mesma indumentária, Kganye desempenha também um papel como intérprete, concentrando-se no corpo de maneira muito semelhante ao que um ator faria.

O romance do século XIX pode ser considerado um dos principais modos de reflexão sobre a condição humana, seguramente mais acessível e, nalguns casos, mais impressionante do que o tratado filosófico; da mesma forma, poderia argumentar-se que algumas séries de televisão são a encarnação contemporânea do romance, desempenhando a mesma função de plataforma para tornar histórias que falam da humanidade disponíveis para o público em geral. Prolongando a comparação de modo a abranger a fotografia, é visível a mudança de uma abordagem predominantemente documental ou de reportagem para uma linguagem visual que permite desenhar cambiantes e fazer uma representação mágica da realidade.

As séries fotográficas discutidas são o equivalente visual de contos ou de histórias transmitidas oralmente; não são menos eficazes para transmitir memórias e narrativas de acontecimentos do que artigos de jornal, e o elemento ficcional permite diferentes vias de pesquisa e modos de compreender as perceções do mundo altamente pessoais e inevitavelmente fragmentadas.

(1) “Rotimi Fani-Kayode (In Memoriam)”, *Autograph Newsletter*, No. 9, dezembro de 1989/janeiro de 1990.

Tradução de [António Sousa Ribeiro](#)

[Federica Angelucci](#) licenciou-se em Ciências Políticas. É uma das diretoras-proprietárias da Galeria Stevenson, na Cidade do Cabo e em Joanesburgo, sendo a curadora principal do programa de fotografia da galeria. Desde que ingressou na galeria em 2007, tem sido uma editora regular de monografias e foi curadora de exposições individuais para os fotógrafos representados pela galeria: Edson Chagas, Pieter Hugo, Zanele Muholi, Mame-Diarra Niang, Jo Ractliffe, Viviane Sassen e Guy Tillim. Como curadora de exposições coletivas destaca: *After A* (Atri, 2010) e *Do que falamos quando falamos sobre amor* (Cape Town, 2011).

MEMOIRS é financiado pelo Conselho Europeu de Investigação (ERC) no âmbito do Programa-Quadro Comunitário de Investigação & Inovação Horizonte 2020 da União Europeia (n.º 648624) e está sediado no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra.